

T.C.  
UNIVERSITE ÇUKUROVA  
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES  
DEPARTEMENT DE L'ENSEIGNEMENT  
DE LA LANGUE FRANÇAISE

125286

L'ANALYSE DES PROCEDES NARRATIFS DANS  
LE ROUGE ET LE NOIR ET DANS LA CHARTREUSE DE  
PARME DE STENDHAL

Emel ÖZKAYA

125286

CONSEILLER : PROF.DR. A. NECMİ YAŞAR

THESE DE DOCTORAT

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Adana, 2002

**Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı'nda  
DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan .....  
Prof. Dr. A. Necmi YAŞAR  
(Danışman)

Üye .....  
Prof. Dr. Tuğrul İNAL

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. Turan PAKER

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. Nuran ASLAN

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

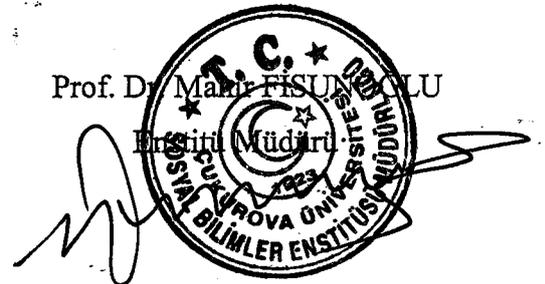
ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

30/09/2002

Prof. Dr. Merve FİSUN ÖZLU

Enstitü Müdürü



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, en premier lieu, M. Le Dr. YAŞAR Necmi, professeur à l'Université Çukurova, qui a dirigé ce travail avec patience. A cette occasion, qu'il nous soit permis de lui faire-part de notre grand enthousiasme pour la clarté de son enseignement et son humanisme.

J'exprime ma profonde gratitude et mes remerciements à M. Le Dr. NEMUTLU Duran, maître de conférences à l'Université Cumhuriyet.

Je rends grâce à M. Le Dr. ÜNAL Serdar, maître-adjoint au Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université Cumhuriyet et à Mme ABAK Marie, chargé de cours au Département de l'Enseignement de la Langue Françaises à l'Université Çukurova, qui ont corrigé ma thèse.

Je remercie M. DEMİR Burhanettin qui a écrit attentivement cette étude sur l'ordinateur et également ma famille, tous mes amis pour leur soutien au cours de cette recherche.

## ÖZET

### STENDHAL'İN KIRMIZI VE SİYAH İLE PARMA MANASTIRI'NDA ANLATI TEKNİKLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Emel ÖZKAYA

Doktora Tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : Prof. Dr. A. Necmi YAŞAR

Eylül, 2002, 190 Sayfa

Stendhal'in iki büyük romanı, **Kırmızı ve Siyah** ve **Parma Manastırı**, üç farklı anlatım biçimiyle yazılmış olmaları bakımından ayrı bir önem taşır. Anlatıcının bakış açısı, kahramanların iç konuşmaları ve yazar müdahalelerinden oluşan bu üçlü teknikte, Stendhal kendine özgü edebi bir yaklaşım geliştirir. Kelimeler, cümleler ve olaylar bu biçimsel çeşitlilik ve derinlikle apayrı bir anlam kazanır.

Söz konusu iki romanın anlatı tekniklerinin analizinde, Gérard Genette tarafından ortaya atılan anlatıbilimsel ele alış biçimini izledik. Bu ele alış biçiminin, dilbilimsel konularıyla ilgilenmedik. Romanın temel biçimlerini sunmak için, bakış açısını, anlatıcının kimliğini, zamansal ilişkileri ve kişileri ortaya koyan ikinci yöntemi tercih ettik.

Anlatıcının bakış açısı, söyleme biçimi ve zamanı olayların ritmini düzenler. Kişiler üzerindeki eleştirmeli açıklamalarını ve yargılarını açığa vuran anlatıcı, okuyucuya olayların gerçekliğinden ipuçları sunar. Olaylar arasında kurduğu bağlantılar sayesinde, okuyucuya inanılabilir bir ortam hazırlar. Zaman zaman olaya müdahale eden anlatıcı, okuyucuyu da olayın içine çeker.

Stendhal'in anlatı tekniği ruhbilim ile iç içe girer. Yazar kendi ruh çözümünü kişilerin iç konuşmalarına uygular, fakat okuyucunun dünyayı kendi gözleriyle görmesini istemez, zira her okuyucunun kendi bakış açısına sahip olması gerekir. Bakış açımız bizim kişiliğimizi belirler. Öykünün ortasındaki bu iç konuşma yeniliği Stendhal'e özgüdür.

**Kırmızı ve Siyah ile Parma Manastırı**, bir yaşam mücadelesini yansıtır. Ruhbilimsel çözümlene, anlaşılması güç olayları ayırdetmeye olanak sağlar. Bu iki eser, bakış açısının, iç konuşmaların ve ruhbilimsel karakterlerin yer almasıyla çağdaş eserler olarak görünürler.

Kehanet tekniği, temel kişilerin kaderinin habercisidir. İkinci dereceden kişilere uygulanmış, ikileme tekniği çekici bir hava yaratır. Kişilerin karakterlerinin incelenmesi, Stendhal'in çağının toplumunu tanımaya olanak sağlar.

**Parma Manastırı'nın** sonunda bulunan "Az sayıda mutlu azınlığa" yazısı, Stendhal tarafından kitabının onu anlayabilecek çok az sayıda duygulu okuyucuya hitap ettiğini vurgulamak için tercih edilmiş bir semboldür. Fakat, günümüzde, bir avuç mutlu azınlık, mutlu çoğunluğa dönüşmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Kırmızı ve Siyah, Parma Manastırı, bakış açısı, anlatıcı, kişiler

**RESUME****L'ANALYSE DES PROCÉDES NARRATIFS DANS LE ROUGE ET LE  
NOIR ET DANS LA CHARTREUSE DE PARME DE STENDHAL****Emel ÖZKAYA****Thèse de Doctorat, Département de l'Enseignement de la Langue Française****Directeur de Thèse : Prof. Dr. A. Necmi YAŞAR****Septembre, 2002, 190 Pages**

Les deux grands romans de Stendhal, **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** prennent une autre importance au point de vue d'être écrites par de trois différentes façons. Stendhal développe une approche littéraire propre à lui dans cette triple-technique constituée du point de vue du narrateur, des monologues intérieurs et des interventions d'auteur. Les mots, les phrases et les événements gagnent un tout autre sens dans la profondeur et la diversité stylistiques.

Dans l'analyse des procédés narratifs des deux romans susmentionnés, nous avons suivi l'approche narratologique inventée par Gérard Genette. Nous ne nous sommes pas intéressés aux objets linguistiques de cette approche. Pour présenter des formes de base du roman, nous avons préféré la deuxième démarche qui présente le point de vue, l'identité du narrateur, les relations temporelles et les personnages.

Le point de vue du narrateur, la manière et le temps de dire organisent le rythme des événements. Le narrateur expliquant ses commentaires et ses jugements sur les personnages informe le lecteur de la réalité des événements. En se mettant en relation avec les événements, il guide le lecteur et prépare une atmosphère croyable. Le narrateur, en intervenant de temps en temps dans l'événement, impose au lecteur d'y intervenir.

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, le procédé narratif de Stendhal interfère avec la psychologie. L'auteur applique sa propre psychanalyse aux

monologues intérieurs des personnages, mais il n'invite pas le lecteur à voir le monde par ses propres yeux, car chaque lecteur doit posséder un propre point de vue. Notre point de vue détermine notre présence, notre personnalité. Cette nouveauté du discours intérieur au milieu du récit est propre à Stendhal.

**Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** reflètent une lutte pour la vie. L'analyse psychologique des personnages permet de distinguer les événements compliqués. Ces deux œuvres apparaissent des œuvres modernes par la mise en place du point de vue, des monologues intérieurs et des caractères psychologiques.

Le procédé du présage annonce le destin des personnages principaux. Le procédé du redoublement appliqué aux personnages secondaires crée une atmosphère charmante. L'étude des caractères des personnages permet de connaître la société de l'époque de Stendhal.

« To the happy few », cette phrase qui se trouve à la fin de **La Chartreuse de Parme** est le célèbre symbole choisi par Stendhal pour indiquer que son livre ne s'adressait qu'à un petit nombre de lecteurs susceptibles de le comprendre. Mais, de nos jours, une poignée de minorités heureuses, « happy few » s'est transformée en majorité heureuse, « happy many ».

**Mots-clés :** Rouge et Noir, Chartreuse de Parme, point de vue, narrateur, personnages

## AVANT-PROPOS

Selon Georges Blin, dans le récit littéraire, les séparations entre le réel et le fictif sont floues. Le récit littéraire peut être arrangé sur le récit fictif selon sur les méthodes qui permettent de produire les structures essentielles. Pour créer l'atmosphère et la vie romanesques, la littérature doit ajouter sur le décor. Pour allumer le feu sacré du roman, l'œuvre littéraire joue de la magie descriptive qui crée une ambiance charmante et qui motive le lecteur. Le récit littéraire porte en lui un certain réalisme qui équilibre la notion d'expression. Lorsque le récit s'enrichit de la description objective, l'imagination du lecteur aussi s'augmente. Le romancier nous présente les images que reflète le miroir, c'est-à-dire le miroir de l'âme.

**Le Rouge et le Noir**, publié par Stendhal en 1830, met en scène la vie privée de Julien Sorel qui est un jeune homme ambitieux. Dans le roman, il y a deux personnages féminins qui sont les représentants de la classe ennemie et qui offrent à Julien la possibilité de deux aventures amoureuses. Les deux femmes vivent avec lui la folie et la passion. Le rôle de l'Eglise, l'influence de la société et les mentalités modernes constituent l'arrière-plan de la vie de Stendhal.

**Le Rouge et le Noir** est le premier grand roman de Stendhal, tandis que **La Chartreuse de Parme** est le point culminant de sa carrière de romancier. Dans **La Chartreuse de Parme** qui a été rédigé par Stendhal en cinquante-deux jours, nous voyons les influences de l'Italie, de la France, de l'histoire, de l'amour et de l'épopée napoléonienne. **La Chartreuse de Parme** est avant tout un testament du bonheur. Nous y voyons la volonté de vivre et d'être heureux malgré tout. **La Chartreuse de Parme** commence par l'arrivée des Français en 1796 à Milan. La trame de cette œuvre vient d'une chronique italienne sur les origines de la famille Farnèse. Malgré son côté italien, les personnages sont des modèles pris dans la vie de Stendhal. Le marquis del Dongo, père de Fabrice, ressemble à Chérubin Beyle. La Sanseverina, sœur du marquis del Dongo, ressemble au portrait d'Angela Pietragrua qui est l'amante de Stendhal. Mais elle n'est pas la tante de Fabrice parce que le vrai père de Fabrice est le lieutenant Robert.

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	i
ÖZET .....	ii
RESUME.....	iv
AVANT-PROPOS .....	vi
LISTES DES ABREVIATIONS .....	vii
INTRODUCTION .....	1

### PREMIERE PARTIE

#### LE POINT DE VUE ET LES PERSONNAGES

1. Le Point de Vue .....	6
1.1. Le Début et Le Dénouement.....	8
1.2. Le Narrateur Omniprésent et Omniscient.....	13
1.3. Le Point de Vue du Narrateur Dans Le Rouge et Le Noir .....	20
1.3.1. Du Texte au Héros Stendhalien.....	20
1.3.2. La Vision du Narrateur Envers Les Personnages.....	21
1.3.2.1. Julien Sorel.....	24
1.3.2.2. Mme de Rênal .....	32
1.3.2.3. Mathilde de La Mole .....	32
1.4. Le Point de Vue du Narrateur Envers Les Personnages Dans La Chartreuse de Parme .....	33
1.4.1. La Duchesse Sanseverina .....	33
1.4.2. Clelia Conti .....	34
1.4.3. Fabrice Del Dongo .....	36
1.5. Les Interventions d'Auteur.....	39
1.5.1. Les Interventions du Dedans.....	39
1.5.2. Les Interventions du Dehors .....	41
1.5.3. Les Modalités .....	41
1.6. Le Temps et L'Espace.....	48
1.6.1. Le Déroulement du Temps.....	48
1.6.2. Les Mœurs de Ce Temps .....	51

**DEUXIEME PARTIE**  
**L'INFLUENCE DE LA SOCIETE ET LE REFLET DE SON ART**  
**SUR SES DEUX ŒUVRES : *LE ROUGE ET LE NOIR* ET *LA***  
***CHARTREUSE DE PARME***

2.1. La Vision Littéraire de Stendhal .....	61
2.1.1. Le Style de Stendhal .....	66
2.1.1.1. Le Roman-Miroir .....	67
2.1.1.2. Les Epigraphes .....	70
2.1.1.3. Les Monologues Intérieurs .....	72
2.1.2. Son Art.....	77
2.1.3. La Société.....	83
2.2. La Description des Lieux Réels et Imaginaires .....	85
2.2.1. Une Ville de Province Typique : Verrières : .....	91
2.2.2. La Vie de Séminaire : Besançon .....	93
2.2.3. Le Centre de L'Hypocrisie et de L'Intrigue : Paris.....	93
2.2.4. L'Italie .....	94
2.3. Le Réalisme Subjectif .....	94
2.4. Les Eléments Symboliques.....	97
2.4.1. L'Importance Symbolique du Cheval : .....	103
2.4.2. L'Importance Symbolique des Arbres:.....	104
2.4.3. Le Mythe Napoléonien .....	105

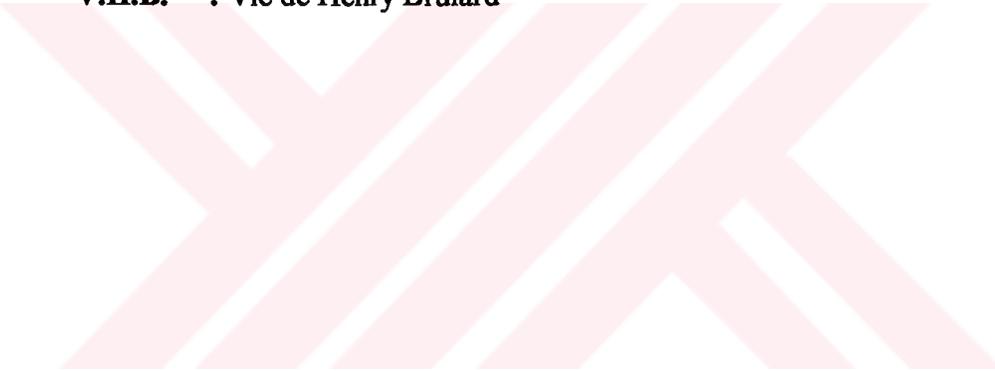
**TROISIEME PARTIE**

**LA REPRESENTATION DES PERSONNAGES**

3.1. Le Fait du Destin.....	113
3.1.1. L'Affaire Berthet.....	114
3.1.2. L'Affaire Lafargue .....	114
3.1.3. L'Affaire de La Famille Farnèse.....	115
3.2. Les Personnages Principaux .....	118
3.2.1. Julien Sorel.....	120
3.2.1.1. L'Enfance et La Jeunesse .....	120
3.2.1.2. L'Arrivisme.....	121

3.2.1.3. L'Emprisonnement de Julien et Son Isolement du Monde Extérieur .....	123
3.2.2. L'Ambition, Un Style de Vie Chez Julien Sorel .....	124
3.2.3. L'Ambition du Père Sorel .....	125
3.2.4. La Confiance Brisée .....	126
3.2.5. Julien, Son Propre Ennemi .....	128
3.2.2. Fabrice del Dongo .....	129
3.2.2.1. Une Ame Elue .....	129
3.2.2.2. L'Héroïsme .....	132
3.2.2.3. La Bâtardise de Fabrice .....	133
3.2.3. La Description Qualificative des Personnages .....	136
3.2.3.1. La Solitude .....	136
3.2.3.2. Le Combat de La Volonté .....	140
3.2.3.3. Le Bonheur en Prison .....	144
3.2.3.4. L'Education .....	154
3.3. Les Principaux Personnages Féminins .....	155
3.4. Les Personnages Secondaires .....	158
3.4.1. Les Amis de La Destinée .....	159
3.4.2. Les Personnages Lutteurs .....	161
3.4.3. Les Personnages Antipathiques .....	163
3.5. Les Ressemblances Entre Les Personnages .....	165
3.5.1. Le Père Sorel .....	165
3.5.2. Le Marquis del Dongo .....	166
3.5.3. L'Abbé Pirard .....	167
3.5.4. L'Abbé Chélan .....	168
3.5.5. Fouqué .....	171
3.5.6. Geronimo .....	172
3.5.7. L'Episode Fervaques .....	172
CONCLUSION .....	177
BIBLIOGRAPHIE .....	182
ÖZGEÇMİŞ .....	189
BIOGRAPHIE .....	190

**LISTES DES ABREVIATIONS**

- A.** : Armance
- C. P.** : La Chartreuse de Parme
- D. A.** : De l'Amour
- L.** : Lamiel
- L. L.** : Lucien Leuwen
- R.N.** : Le Rouge et le Noir
- S. E.** : Souvenir d'égotisme
- V.H.B.** : Vie de Henry Brulard
- 

## INTRODUCTION

*« Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. » SAINT-REAL(R. N.,2000: 134)*

Cette épigraphe dans **Le Rouge et le Noir** donne déjà la première mesure du réalisme de Stendhal. Le miroir que l'on promène est ironique. Les deux romans que Stendhal a publiés, **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**, dont nous allons analyser les procédés narratifs, nous montrent un personnage masculin successivement aux prises avec deux héroïnes. Dans les deux romans, nous voyons l'opposition entre une femme maternelle et une amante plus jeune. Le personnage masculin échappe à l'ordre familial pour entrer dans la liberté et la création des conditions sociales.

Nous avons choisi volontiers ce sujet pour notre étude. Car, quand on lit **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** de Stendhal, on se rend compte tout de suite de l'importance des procédés narratifs. Quand nous avons fait notre lecture pour notre étude, nous avons remarqué que peu de chercheurs parlaient de l'approche narratologique des œuvres de Stendhal. Donc, nous avons jugé utile d'être étudié pour pouvoir remplir un vide sur l'étude du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme**.

Dans cette étude, nous avons préféré l'approche narratologique, inventée par Gérard Genette, qui est une discipline reposant sur l'étude analytique de la trame essentielle du roman. La méthode de l'approche narratologique a deux grandes caractéristiques : la première s'intéresse aux objets linguistiques ; la seconde caractéristique présente des formes de base du roman. Ces formes constituent l'objet de recherche de l'approche narratologique. Dans l'analyse des procédés narratifs du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme** de Stendhal, nous avons préféré la deuxième démarche qui présente l'identité du narrateur, les personnages et les relations temporelles. En suivant l'exemple de Jean Starobinski, nous avons utilisé l'univers complémentaire des symboles pour

montrer le mythe napoléonien et les personnages qui reflètent les conditions sociales de cette époque-là.

Dans cette étude, nous allons suivre une méthode analytique qui va du générale au particulier. Nous allons examiner les procédés narratifs dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme** en envisageant les causes et les manifestations qui en découlent. Entre ces œuvres, nous allons trouver des points majeurs de ressemblance ou de discordance.

Pour renforcer l'analyse, nous allons faire référence à d'autres œuvres du grand écrivain et à des critiques. Outre **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**, nous allons consulter aussi quelques écrits autobiographiques comme **Vie de Henry Brulard**, **De l'Amour** et encore quelques écrits romanesques comme **Armance**, **Lucien Leuwen** et **Lamiel**.

En observant les attitudes et les caractères des personnages, nous allons interpréter les documents de ces œuvres. Dans la première partie de notre étude, nous allons montrer le point de vue en posant des questions « qui voit ? », « qui juge ? ». Nous allons parler du point de vue du narrateur qui nous oriente. D'autant plus que le narrateur omniscient anticipe sur la vision, comme « vous trouveriez », « vous y verriez », nous allons prendre connaissance des sensations et des caractères psychologiques des personnages principaux. Nous allons relier nos observations objectives à une caractérisation dominante. Lorsque le narrateur décrit un lieu où il tente d'évoquer une atmosphère, nous avons ramassé nos observations en une formulation plus concise. A l'aide des intrusions d'auteur, nous allons constater le tempérament des personnages et la nature de leurs conflits. Pour montrer un lieu dans des temps différents, nous allons déterminer les indices spatiaux qui nous aident à nous présenter un espace. En montrant le rôle de guide du narrateur, nous allons définir les termes sans engager la compréhension du texte. Nous allons repérer si une description avait une valeur documentaire ou imaginaire.

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, nous voyons les symboles, parce que le narrateur nous donne des renseignements sur les événements. C'est pour cela que, dans la première partie, nous avons étudié les intrusions d'auteur et les restrictions de champ.

Le narrateur nous raconte la construction d'une situation donnée. Il sait tout pour présenter l'histoire et les personnages. En expliquant certains événements, il travaille à ne pas ennuyer le lecteur. Nous allons montrer que les procédés d'intervention du narrateur guident le lecteur. Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, parfois le narrateur prend la position d'un spectateur qui juge ce qu'il voit, parfois il semble porter un jugement sur la conduite de ses personnages comme s'il était un des lecteurs. Nous présenterons comment le narrateur assurera la continuité du récit.

Tout se passe comme si le narrateur organisait le récit. En créant un lien entre l'auteur et le lecteur, le narrateur nous permet de ressentir de la sympathie ou de l'antipathie pour les héros.

En montrant la cohérence des mots qui montrent le point de vue, nous présenterons les mots les plus simples utilisés pour les héros. Dans la première partie de notre étude, nous déterminerons les formes particulières des intrusions d'auteur. Et puis, nous montrerons le processus entre le temps du roman et le temps du héros.

Mais, il faut que nous recueillions des informations importantes sur la vision littéraire de Stendhal pour compléter cette étude. C'est pourquoi dans la deuxième partie de notre étude, nous allons représenter la société, l'analyse des rapports humains, le réalisme subjectif, le symbolisme stendhalien, le mythe napoléonien, le roman-miroir, le monologue intérieur des personnages et les épigraphes.

Stendhal analyse le sentiment complexe, observe la passion comme si le médecin surveillait la maladie. Le style stendhalien est comme un vernis

transparent. En observant avec attention les plus petites situations dans les monologues intérieurs des héros, nous constaterons la nouveauté du discours intérieur propre à Stendhal. Le monologue intérieur nous permet d'analyser les caractéristiques psychiques des personnages.

Stendhal s'intéresse au fonctionnement de la société. L'image de Napoléon symbolise la liberté, la réussite et l'héroïsme. Les hommes protecteurs sont le symbole de la paternité et les femmes protectrices de la maternité. La prison est le symbole de la cristallisation en esprit et aussi en amour. L'importance du cheval dans le monde stendhalien s'explique par le rêve chevaleresque. Bien monter sur un cheval est le signe de l'honneur

Dans la troisième partie de notre étude, en faisant une analyse psychologique, nous allons montrer le caractère stendhalien. Dans cette partie, nous étudierons les caractères des personnages en faisant une comparaison entre **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**. Ces œuvres montrent les intrigues d'un despotisme. Julien Sorel et Fabrice del Dongo, les héros du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme**, nous offrent les deux parties romanesques du Moi de Henri Beyle. Tous les deux héros se trouvent entre la femme mûre et la jeune fille, entre l'Eglise et l'armée, entre le calcul et la pureté.

Selon Stendhal, un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. Ce mélange de regard objectif et d'éléments personnels est caractéristique de ses récits et lui donne une profonde originalité.

Les personnages stendhaliens sont des gens qui ne reconnaissent pas l'autorité de certaines personnes ou de certains principes. Le héros stendhalien est en quête de l'amour malgré les idées rétrogrades de cette époque-là. La chasse au bonheur rationnelle nécessite une énergie passionnée pour aller hardiment au-devant d'un monde ennemi. Le personnage stendhalien se bat, contrairement au personnage romantique qui se dirige vers le bord du gouffre par ses folies intérieures. Le personnage stendhalien meurt jeune, donc il doit jouir du moment qui passe. C'est le personnage principal qui structure le récit et lui donne une

profonde unité. Les intrusions d'auteur nous conduisent à ne voir et ne penser que par l'intermédiaire de l'auteur. Stendhal, en introduisant le réalisme subjectif dans le roman, atteint une sorte d'éternité artistique qui donne à ses œuvres une constante actualité.

Au sujet du succès réel d'un livre, Stendhal explique qu'un livre est un billet pris à la loterie. Il considère **La Chartreuse de Parme**, comme un billet gagnant, parce qu'il y avait d'abord gagné cinquante-deux jours de joie.

Dans cet ouvrage, nous avons préféré Stendhal parmi tous ses contemporains, parce que les indices de réalité sont toujours reflétés par le miroir intérieur. **Le Rouge et le Noir** est un roman d'apprentissage. Quant à **La Chartreuse de Parme**, Stendhal arrive au point culminant dans son métier. Dans ses romans, il se préoccupe surtout de raconter avec vérité et clarté.

## PREMIERE PARTIE

### POINT DE VUE ET LES PERSONNAGES

#### 1. Le Point de Vue

*“Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d’été, pour mourir à cinq heures du soir ; comment comprendrait-elle le mot nuit » (R.N., 2000 : 652)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal raconte l’histoire de Fabrice plutôt que celle de la duchesse. Le lieutenant Robert disparaît très vite de l’intrigue. Les pensées des personnages secondaires, comme Rassi ou Grillo sont traduites en de brefs monologues intérieurs. Nous voyons qu’on glisse du récit historique à un récit intériorisé. L’évasion de Fabrice est racontée par des témoins, puis remplacée par le témoignage de Fabrice, par les fragments de monologues intérieurs : « *Combien je suis différent, se dit-il...* ». (C.P. 1972 : 378)

Le personnage dont le rôle est indéfini remplace parfois le narrateur, ainsi ceux qui présentent Ranuce-Ernest IV à la Sanseverina et par conséquent au lecteur : « *Le bonheur de ce favori, ajoutait-on,...* » (C.P., 1972 : 108) « *Le croiriez-vous ? disait à la comtesse un autre voyageur, ...* » (p : 109)

**Le Rouge et le Noir** est un roman de point de vue. Les événements et les scènes sont vécus dans la compréhension ou dans l’ombre épaisse de la conscience. Dans la **Chartreuse de Parme**, l’épisode le plus connu est celui de la bataille de Waterloo à laquelle Fabrice del Dongo n’est pas sûr d’avoir assisté. L’ensemble de la bataille nous montre la profonde tendresse de Stendhal pour son personnage. Ses interrogations incessantes « *Ai-je réellement assisté à une bataille ?* » et l’ensemble de ses monologues intérieurs créent un personnage inexpérimenté. Stendhal ne répète pas si souvent le mot Fabrice, il utilise le mot « **notre héros.** » Nous voyons qu’il s’agit de montrer un certain lien de tendresse entre le lecteur, l’auteur et le personnage.

De même, Julien ne comprend pas ce qui se trame au début du chapitre XXIII, car les conversations « *cessaient brusquement à son approche.* » ( R.N., 2000 : 223)

L'épisode de la note secrète est vu par les yeux de Julien. De telles situations permettent de tracer des portraits. Julien Sorel connaît ainsi Valenod chez lui :

*« Il le trouva étalant son importance au milieu d'une foule de cartons. Ses gros favoris noirs, son énorme quantité de cheveux, son bonnet grec placé de travers sur le haut de la tête, sa pipe immense, ses pantoufles brodées, les grosses chaînes d'or croisées en tous sens sur sa poitrine, et tout cet appareil d'un financier de province qui se croit homme à bonnes fortunes, n'imposaient point à Julien. » (R.N., 2000 : 210)*

Ou encore, nous voyons l'abbé de Frilair par le point de vue de Julien :

*« Pendant qu'il lisait, Julien, frappé de sa bonne mine, eut le temps de l'examiner. Cette figure eût eu plus de gravité, sans la finesse extrême qui apparaissait dans certains traits, et qui fût allée jusqu'à dénoter la fausseté, si le possesseur de ce beau visage eût cessé un instant de s'en occuper. Le nez, très avancé, formait une seule ligne parfaitement droite, et donnait, par malheur, à un profil, fort distingué d'ailleurs, une ressemblance irrémédiable avec la physionomie d'un renard. » (R.N., 2000 : 292)*

Stendhal identifie la physionomie du Prince Toufiakine à celle d'un renard. Il ne s'agit par d'un modèle de grand vicaire. Toufiakine était un prince russe établi à Paris depuis 1815 et qui s'était fait l'enthousiaste défenseur des dames de théâtre et donnait à la première société de Paris des fêtes grandioses, selon le maréchal de Castellane. Stendhal fait de lui un portrait qui présente des ressemblances avec la physionomie d'un renard.

Le portrait stendhalien, contrairement à celui de Balzac qui épuise l'objet à décrire par l'analyse allégorique, produit une image ou une impression dominante.

Stendhal tire cette manière d'écrire de ses maîtres comme La Bruyère et le duc de Saint-Simon.

La littérature narrative réunit les traditions et les croyances, elle fixe du vrai et fabrique du merveilleux. Elle est le produit d'innombrables consciences qui s'interrogent et qui veulent expliquer le monde.

*« Lorsqu'un personnage est perçu par un autre d'une manière complexe, lorsque le prisme qui réfléchit ce personnage diversifie et multiplie le faisceau de lumière reçu, il s'avère nécessaire de procéder à l'étude psycholinguistique selon la seule analyse fréquentielle et associative. »  
(ATTUEL, 1980 : 669)*

L'ensemble des événements qui forment le nœud d'un roman repose sur la notion fondamentale de mouvement à partir d'une situation donnée. On parle de cet élément de l'intrigue comme de son énergie qui fait agir. Pour Julien Sorel, l'intrigue repose sur l'ambition, pour Fabrice del Dongo sur l'amour et le bonheur.

### 1.1. Le Début et Le Dénouement

La première page nous donne d'un roman le ton, le rythme, parfois le sujet. **La Chartreuse de Parme** est déjà en puissance dans le paragraphe initial. Le roman de Stendhal commence avec une joie conquérante : l'entrée de Bonaparte à Milan n'est pas le sujet du livre mais l'événement qui va déterminer le réveil des italiens et qui va leur réapprendre le courage, le plaisir, la passion qui s'incarneront dans Fabrice ou dans la Sanseverina.

Deux phrases laconiques rappellent le destin de Fabrice, de sa tante, du comte Mosca et du prince de Parme à la fin de **La Chartreuse de Parme** :

*« La comtesse en un mot réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans Chartreuse. Les passions de Parme étaient vides, le comte*

*immensément riche, Ernest V de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane. » (C.P., 1972 : 489)*

Le premier chapitre de **La Chartreuse de Parme** est constitué en grande partie d'une vue d'ensemble sur l'occupation de la Lombardie par les armées de Bonaparte, interrompue par la réception du lieutenant Robert au Palais de la marquise del Dongo. Le lieutenant regarde ses vêtements et ses souliers troués, s'explique enfin devant la marquise dans « *tout l'éclat de sa beauté* », alors que la petite Gina se retient de rire. Ensuite le narrateur nous explique que : « *Cette époque de bonheur imprévu et d'ivresse ne dura que deux petites années...* » (C.P. 1972 : 26)

Pour le héros du roman de Stendhal, l'enjeu est moins la réussite que la fidélité à soi-même. Comme Octave de Malivert, le héros d'**Armance**, Julien a un sens aigu du devoir et, en un mot, de sa gloire. A toutes les étapes de sa carrière, Julien Sorel a choisi la voie haute, dédaignant ce qui pouvait l'en détourner : le mariage avec Elisa, le commerce avec Fouqué, la Congrégation avec Castanède. Elevé dans la lutte de Napoléon, admirateur de l'énergie de Danton, anobli par les circonstances, son roman se déroule comme un lent apprentissage. La lettre de Mme de Rênal, appel qui se comprend, dans la logique de la passion qui l'unit à Julien, entame le passage, la mise à l'épreuve, l'ultime rite d'initiation, la ligne de partage des eaux. Par rapport à une lettre, abominable, crime contre l'esprit, Julien Sorel a le choix de renier l'éducation héroïque qu'il s'est donnée ou de lui être fidèle. Dans le premier cas, c'est la mort spirituelle par mépris de soi-même. Dans le second cas, c'est la mort physique par fidélité aux valeurs choisies. De ce destin tragique, Julien Sorel sortira grandi parce que le discours aux jurés ne fera que sceller l'acte. Valenod, par son « *regard insolent* » (p : 628), rappelle à Julien qui il est, ce qu'il se doit et ce qu'il pourrait devenir :

*« Les yeux de ce cuistre sont flamboyants, se dit-il : quel triomphe pour cette âme basse. » (R.N., 2000, : 628), « En parlant, Julien affirme « son horreur du mépris. » (p: 629), « Une morale aristocratique qui ne peut être que méprisante à l'égard des « bourgeois indignés. » (p: 630)*

Le crime qu'il revendique est double : crime contre Mme de Rênal et contre l'ordre social. Julien se noircit pour sauver son honneur et sa pureté. Il est moins le porte-parole d'une classe sociale d'opprimés que le porteur d'une morale hautaine. Il est exact qu'il n'est pas jugé par ses pairs. Il incarne aussi en ce moment le héros romantique que la société a créé.

Bien que le contexte historique soit différent, la démarche reste semblable. Mais contrairement à d'autres destins romanesques, le personnage de Stendhal entre dans l'ère du bonheur et de la transcendance symbolique, échappe aux fausses valeurs, dont l'argent est le symbole le plus généralisé.

Les personnages secondaires sont renvoyés à leur destin. Un prêtre, avide de publicité, « horriblement laid » (p : 644), songe à attendrir le héros : « La plus basse hypocrisie était trop évidente : de sa vie Julien n'avait été aussi en colère. » (p : 644) Le père Sorel, vieil avare, incapable de générosité, poursuit sa manie de propriétaire et ses occupations de marchandage. Un détenu raconte une histoire épouvantable, un confesseur janséniste, de mèche avec les jésuites, essaie d'obtenir une conversion.

Par sa mort, Julien entre dans les domaines de l'histoire. Il devient semblable à Boniface de la Mole et à Danton. Comme eux, il est sacrifié parce qu'il s'est révolté contre un ordre établi. Il devient l'égal d'Altamira. La cérémonie de l'enterrement n'est pas celle d'un simple particulier :

*« Arrivés ainsi vers le point le plus élevé d'une des hautes montagnes du Jura, au milieu de la nuit, dans cette petite grotte magnifiquement illuminée d'un nombre infini de cierges, vingt prêtres célébrèrent le service des morts. Tous les habitants des petits villages de montagne traversés par le convoi, l'avaient suivi, attirés par la singularité de cette étrange cérémonie. » (R.N., 2000: 660)*

L'apothéose posthume de Julien Sorel est l'ultime revanche d'un vaincu. Mais il ne pouvait en être autrement dans l'univers janséniste et héroïque de Stendhal.

Stendhal ne donne aucune importance aux transitions. Il termine abruptement une scène ; « *Le lecteur trouve cette conversation longue : pourtant nous lui faisons grâce de plus de la moitié ; elle se prolongea encore deux heures. Le Rassi sortit de chez le comte fou de bonheur...* » (C.P., 1972 : p : 294), ou il évite de résumer la scène :

*« Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. A l'époque où reprend notre récit, il y avait déjà longtemps que le comte Mosca était de retour à Parme... » (C.P., 1972 : p : 484)*

Le développement réglé ou la séparation brusque deviennent une méthode. Le rythme naît de l'emploi divers des modes narratifs.

L'action commence véritablement dans **La Chartreuse de Parme** en 1815 alors que Fabrice rejoint l'armée de Napoléon la veille de Waterloo, mais le livre commence par un rappel des vingt années précédentes. Ce résumé est nécessaire à la fois pour comprendre Fabrice et sa tante, la Sansévérina, les mobiles de son départ et, de façon beaucoup plus ample, l'impact causé par l'arrivée de Bonaparte à Milan, le réveil de la passion au milieu de l'ennui des petites cours princières. Les circonstances historiques, le milieu familial, le passé et la personnalité de deux protagonistes sont donc présentés sous forme de panoramique. Ce mode sert à fournir des informations ou à établir des liens entre diverses situations, à glisser sur les faits peu importants dans l'optique du récit, à anticiper le futur, à imaginer le possible. Le narrateur peut également y mêler ses commentaires, ses jugements sur les personnages qu'il nous fait saisir en vue cavalière, par conséquent avec du recul. Ce mode est souvent employé dans les dénouements, en particulier dans la dernière page de **La Chartreuse de Parme** ; les personnages s'éloignent de nous, l'essentiel de leur destinée est accompli, il ne leur reste plus qu'à disparaître tout à fait et une sorte de calme triste s'étend sur la fin de leur histoire.

La scène donne aux faits décrits un caractère représentatif qui correspond à un moment accentué. Un acte important y a lieu, les personnalités s'y révèlent,

les sentiments dominants, les conflits y éclatent. La scène répond à une nécessité interne de la narration.

Stendhal montre Fabrice sur le champ de bataille à Waterloo, dans le clocher de l'abbé Blanés. Stendhal ne montre pas la mort du prince empoisonné sur les ordres de la Sansévérina, ni le mariage de Clélia avec le marquis Crescenzi, ni même le revirement qui s'est fait dans l'esprit d'Ernest-Ranuce : celui-ci promet à la Sansévérina de gracier Fabrice, le lendemain il signe l'acte d'accusation. L'ellipse produit ici un effet plus puissant que n'aurait fait une scène analysant les raisons du prince :

*« Le prince signa et data de la veille ; puis, rendant la sentence à Rassi, il lui dit : Ecrivez immédiatement au-dessous de ma signature : La duchesse Sansévérina s'étant derechef jetée aux genoux de son Altesse, le prince a permis que tous les jeudis le coupable ait une heure de promenade sur la plate-forme de la tour carrée vulgairement appelée tour Farnèse. » (C.P., 1972 : p. 257)*

Les vingt et unième et vingt deuxième chapitres du **Rouge et le Noir** font une allusion précise à l'histoire de l'époque. Le marquis fait appeler Julien et lui confie une mission délicate qui doit absolument rester secrète. Il lui faut apprendre par cœur les quatre pages du compte rendu d'une séance à laquelle il assistera comme secrétaire, puis galoper, sous l'habit le plus ordinaire, pour les redire à un personnage fort important dont M. de la Mole tait l'identité. La réunion a tout de la conspiration. Julien ne sait quelle contenance adopter tandis qu'une dizaine de personnes importantes prennent place autour d'une grande table.

Pourtant, sous l'angle historique, ces chapitres ne sont pas très explicites. C'est que Stendhal craignait que la politique ne fût ce fameux coup de pistolet au milieu d'un concert :

*« La politique est une pierre attachée au cou de la littérature,... La politique au milieu des intérêts*

*d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. » (R.N., 2000 : 502)*

Nous découvrons le monde avec Julien et notre vision sur les événements n'excède pas toujours la sienne. Dans **La Création chez Stendhal**, Jean Prévost explique que la plus riche substance du **Rouge et le Noir** est faite des pensées de Julien.

## 1.2. Le Narrateur Omniprésent et Omniscient

Un événement ne peut pas se raconter lui-même, il a besoin d'une médiation pour être présenté au lecteur. La construction d'une situation donnée est racontée par le narrateur. Le romancier doit réfléchir pour savoir comment il raconterait son histoire et il présenterait les événements. Le narrateur possède une vision illimitée qui donne l'univers du roman. Il est omniscient, il sait tout pour présenter l'histoire et les personnages. Le narrateur est témoin des événements. Il nous rapporte des faits réels ou fictifs. Mais il n'est pas un pur témoin des événements, il n'a aucune individualité et il n'est pas un personnage romanesque.

Selon Georges Blin, dans **Stendhal et les problèmes du roman**, les indices de réalité sont toujours renvoyés par le miroir intérieur que constitue le champ de conscience d'un protagoniste. Chez Stendhal, un relativisme moral, hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle, trouve son expression modérée dans la philosophie pessimiste. Dans **Le rouge et le Noir**, Julien mène une vie naturelle dans la prison :

*« Il n'y a point de droit naturel : ce mot n'est qu'une antique niaiserie... Avant la loi il n'y a de naturel que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le besoin en un mot. » (R.N., 2000 : 649)*

Malgré l'épisode de Waterloo, ce qui donne son ton à **La Chartreuse de Parme**, c'est bien la présence d'un narrateur. Le narrateur explique certains événements pour ne pas ennuyer le lecteur. La pensée du narrateur ne refuse pas

d'autres remarques dont l'ironie se laisse difficilement sentir. La sincérité du narrateur risque de jeter une ombre sur les passages. Dans ce cas, il use d'un style différent pour donner ce qu'on pense.

Les procédés d'intervention augmentent le moment où Fabrice a moins de raison que Julien de cacher ses faiblesses. Le narrateur use des mêmes formules pour qualifier la critique. Il présente de façon précise les sentiments patriotiques de Fabrice : « *C'est un personnage passionné qui parle.* » (C.P., p : 49) Le narrateur fait allusion au « *c'est un scélérat qui parle* » de Tartuffe, acte IV, scène V. Cette allusion signifie que Stendhal doit se montrer aussi prudent qu'on l'était à la cour de Louis XIV. Dans **Le Rouge et le Noir** de même : « *C'est un mécontent qui parle* » (livre II, ch. IX, p. 402), mais avec une référence explicitée à Tartuffe. En ajoutant un rôle prudent, Stendhal annonce ainsi indirectement sa participation à son héros.

Dans une marge de **Lamiel**, Stendhal écrit, quelques mois après la publication de **La Chartreuse de Parme** : « *Sur chaque incident se demander : faut-il raconter ceci philosophiquement ou le raconter narrativement selon le système de l'Arioste ?* » (Oeuvres intimes, 2 octobre 1839, t. II, p. 354), c'est-à-dire intervenir au milieu du récit ou laisser celui-ci se dérouler en se montrant aussi transparent qu'il est possible aux événements qu'il contient.

Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal augmente la conception de réel en présentant son récit de cinq cents pages comme la petite partie d'une large matière historique :

*« Ces contes, et vingt autres du même genre et d'une moindre authenticité... » (C.P., p : 110), « ... à la suite de plusieurs petits incidents dont le récit semblerait l'on peut-être... » (C.P., p : 114), « C'est de petits détails de cour aussi insignifiants que celui que nous venons de raconter qu'il faudrait remplir l'histoire des quatre années qui suivirent. » (C.P., p : 139)*

Selon Stendhal, le romancier ne crée pas, il choisit dans le réel. De même, dans **Le Rouge et le Noir**, Stendhal s'adresse aux journaux de l'époque pour une plus ample information sur la visite du roi à Verrières. Faisant d'une pierre deux coups, il joue à l'historien. Stendhal explique que de petites intrigues de cour freinent le bonheur des personnages, et il répète souvent que la politique dans un roman ressemble à un coup de pistolet au milieu d'un concert. Le romancier concentre son histoire sur les âmes sensibles :

*« Nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages. » (C.P., p : 401)*

Le narrateur stendhalien s'octroie des droits. Stendhal joue avec le lecteur, non à la manière formelle de Diderot, dans **Jacques le Fataliste et son maître**. Ce sont d'abord les modifications du temps qui indiquent la liberté qu'il s'octroie. Dans **Le Rouge et le Noir**, nous voyons une indication scénique dans la régie des événements : *« Je me garderai de raconter les transports de Julien à la Malmaison. Il pleura. » (R.N., p : 329)*

Le lecteur est guidé par la voix du narrateur. Marie de Gandt explique que le narrateur répond au besoin de cohérence du lecteur :

*« Mais dans **Le Rouge et le Noir**, le narrateur quitte parfois son lecteur en l'abandonnant à l'histoire, qui devient plus difficile à comprendre car elle n'est plus expliquée par la voix du commentateur. C'est alors au lecteur d'improviser. » (GANDT, 1998 : 51)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, le narrateur décrit le caractère passionné de Julien : *« Chez cet être singulier, c'était presque tous les jours tempête. (R.N., 2000 : 120)*

Nous voyons une opposition dans la scène du fils coupable et du père réprobateur et dans celle de Julien et des deux prisonniers. Le narrateur prépare l'atmosphère de la rencontre en insistant sur le désagrément qu'elle va causer du héros. La rencontre semble réaliser ce programme jusqu'au moment où l'avarice

du père Sorel permet à Julien de se jouer du désir de son père. La pièce se termine par la phrase de Julien : « *Voilà donc l'amour de père.* »(R.N., p : 648) La scène suivante met Julien aux prises avec deux prisonniers dont l'un propose de conter en détail sa vie horrible :

*« Son histoire était abominable. Elle montrait un coeur courageux, où il n'y avait plus qu'une passion, celle de l'argent. » (R. N., p : 648)*

Comme le père Sorel, deux prisonniers demandent de l'argent à Julien. Julien, en colère à côté de son père, après le départ des deux prisonniers, n'est plus le même homme. Toute sa colère contre lui-même disparaît. Le contenu permet au narrateur de porter indirectement un jugement sur le père Sorel qui n'a plus qu'une seule passion.

Un autre exemple est celui du duel avec M. de Beauvoisis. La vivacité de la scène avec le conducteur remplace de plus en plus la lenteur de l'attente et des pourparlers. « *Le voir, le tirer par sa grande jaquette, le faire tomber.* »(R.N., p : 372) Enfin, l'événement le plus dramatique est décrit en une phrase : « *Le duel fut fini en un instant.* » (R.N., p : 374)

Le roman stendhalien est la rencontre de deux axes narratifs dont l'un a pour fonction de favoriser la lisibilité et l'autre de la retarder et même de la rendre peu visible. Dans le premier axe narratif, le roman se développe comme une succession en se dirigeant sur le mystère textuel. Dans le deuxième axe narratif, la lisibilité donne l'émotion au lecteur, en particulier dans des épigraphes.

Georges Blin dit que tout roman réalise une organisation hiérarchique du monde par la seule façon dont l'auteur a décidé de la hiérarchie de ses personnages au nombre desquels il a sacré roi son héros. Mais Stendhal considère le roman comme une monographie. Dans les romans de Stendhal, il y a toujours un premier rôle favorisé par une qualité et choisi par une ressemblance instinctive qui se rapporte à soi-même comme Julien, Fabrice, Armance et Lucien. Dans *Le*

**Rouge et le Noir**, il nous montre la place privilégiée comme un témoin dont les éléments sont ceux du narrateur.

Dans la première page du **Rouge et le Noir**, nous sommes introduits à Verrières sur les pas d'un voyageur figuré par la première personne qui n'est pas encore sur la scène. Semblablement dans **Lamiel**, **Sansfin** et la petite fille nous apparaissent au début du récit dans le regard des témoins qui nous présentent les personnages principaux :

*« Toutes levèrent la tête... L'objet assez singulier qui attirait leurs regards, un fusil appuyé sur sa bosse, n'était autre que notre ami Sansfin... » (Lamiel, 1966 : 29)*

Stendhal ne nous indique point quelle était la couleur des yeux de Fabrice. Ce sont les yeux voyant dans la grande partie du roman. Dans **Le Rouge et le Noir**, Stendhal ne nous jette pas au milieu de l'intrigue. Nous l'avons déjà vu dans **Rome, Naples et Florence**, le premier de ses livres dont le plan est de lui : il commence en touriste. Les héros, le milieu sont connus d'avance ; ils ont bien assez de réalité pour charmer le lecteur. Le génie de Stendhal est suffisant pour donner assez de réalité au personnage dès le premier chapitre. Par contre, tous les grands romanciers s'occupent de constituer lentement une réalité, de former une réalité vraisemblable de faits très simples, mêlés à des réalités historiques ou géographiques acceptées de tous. Cette masse de détails vraisemblables, en même temps qu'elle situe le roman, attire la confiance du lecteur. Les vastes descriptions de Balzac sont des exemples de ces préparations. La vérité d'un récit nous semble esthétique ou morale. Une tentative fautive en écritures ne trompe plus personne.

**Le Rouge et le Noir** renonce à la tradition des preuves à l'appui. Les monologues intérieurs de Julien, de Mme de Rênal, de Mathilde sont présentés directement au lecteur. Au lieu de nous faire assister aux actes des héros, nous retrouvons l'ordre naturel des pensées aux actes. Dans ce roman, l'auteur, dans les premières lignes du livre, est un témoin de Verrières et de M. de Rênal.

Ensuite pour raconter l'enfance de Julien, il reste dans les bornes de ce qu'un mémorialiste peut savoir dire :

*« Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. » (R.N., 2000 :63-64)*

Dans le roman, l'auteur racontant comme un témoin, montre devant les événements la pensée de son héros, mais la corrige de temps à autre par ses propres jugements. Quand Julien est en scène, nous voyons les événements à travers ses yeux et nous suivons ses pensées. Nous voyons comment l'auteur nous introduit progressivement dans l'esprit de son héros :

*« Nous avouerons avec peine, car nous aimons Mathilde,... Nous nous hâtons d'ajouter que ce personnage fait exception aux moeurs du siècle. Ce n'est pas en général le manque de prudence que l'on peut reprocher aux élèves du noble couvent du Sacré-Coeur. » (R.N., 2000 : 420)*

Le narrateur intervient dans la conduite du récit et s'adresse plusieurs fois au lecteur sous la forme d'intrusions. L'attitude qu'il adopte à l'égard du récit affirme l'arbitraire du roman tout en faisant croire à la réalité objective des faits rapportés. L'italique sert surtout à citer le langage des foules, comme les paroles typiques de la province.

Certaines interventions instaurent un rapport complice entre le conteur et son auditoire : *« Le comte Altamira condamné à mort dans son pays, que le lecteur connaît déjà. » (R.N., 2000 : 393)* Le narrateur adopte aussi la position d'un spectateur qui juge ce qu'il voit : *« Il faut en convenir, le regard de Julien était atroce. » (R.N., 2000 : 440)*

Le commentaire donne l'illusion qu'il existe un premier niveau qui fait l'objet de jugement dont ne dépend pas sa réalité. Le narrateur semble apprécier la conduite de ses personnages comme s'il était un des lecteurs : *« Cette erreur est d'un homme supérieur. » (R.N., 2000:481 )*

Au séminaire, le narrateur critique la conduite de Julien qui n'est pas assez hypocrite. En fait, le narrateur adopte la voix des personnages qui seraient susceptibles de critiquer Julien. Dans chaque milieu, il reproche au jeune homme un défaut différent, car chaque lieu a ses propres règles de conduite. Il s'agit de provoquer la réaction du lecteur. Cette ironie renvoie à toute une tradition d'interventions du narrateur qui commente le propos du roman.

### Une Tradition d'Interventions

D'après ce qu'il a écrit le 25 mai 1830, Stendhal voulait utiliser les épigraphes pour augmenter la sensation et l'émotion du lecteur :

*« ...augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non plus présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation. » (PREVOST, 1951 : 354)*

Les épigraphes participent à la remise en question de l'autorité et du sérieux romanesque. Elles indiquent l'arbitraire joueur qui préside à l'agencement du récit. Ainsi, de nombreuses épigraphes sont attribuées faussement à certains auteurs, comme au premier chapitre du second livre. Stendhal mêle les traditions scolaires pour jouer avec le cliché des « plaisirs de la campagne », selon le titre de ce chapitre.

Stendhal adopte la position du moraliste. Son style marqué par la sécheresse rappelle l'écriture des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme Montesquieu, il propose sa théorie des climats. Paris et la province font naître des types d'amour différents de l'image de la société. Mais Stendhal préfère les moralistes aux philosophes.

Au sixième chapitre du second livre du **Rouge et le Noir**, le portrait de Beauvoisis doit moins au réalisme qu'à la technique du portrait élaborée par les moralistes. Dans le détail de la phrase, comme sur le plan général de la description, Stendhal place les mots de façon très significative :

*« Ils trouvèrent un grand jeune homme, mis comme une poupée; ses traits offraient la perfection et l'insignifiance de la beauté grecque. » (R.N., 2000 : 370)*

L'auteur affectionne les formules concises qui rompent avec l'éloquence filandreuse des salons que fréquente Julien et qui rappellent l'économie de moyens chers aux classiques. Le langage n'est jamais anodin. Il trahit toute recherche de neutralité et de transparence en traduisant l'intention cachée de celui qui l'emploie.

### **1.3. Le Point de Vue du Narrateur Dans Le Rouge et Le Noir**

#### **1.3.1. Du Texte au Héros Stendhalien**

Dans cette démarche, nous avons travaillé à faire une lecture stylistique du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme**. Cette lecture se concentrera sur les héros et héroïnes, personnes psychologiques qui font le reflet du caractère de Stendhal d'une part et de son tempérament d'écrivain, d'autre part. L'étude du texte qui crée les personnages forme un trait d'union entre la stylistique et la littérature. L'étude systématique du vocabulaire approprié aux héros des deux chefs-d'œuvre est significative à cet égard et prépare une recherche plus globale, par la complexité des points de vue et la diversité des moyens d'appréhension du personnage.

L'auteur nous présente la narration des événements et la présentation des arguments de son œuvre afin d'expliquer ou de faire vivre un personnage. Le contexte lexical ne permet pas de résoudre certains problèmes d'interprétation, malgré les nombreuses réflexions d'auteur, malgré les nombreux monologues intérieurs. L'essentiel existe dans le contexte lexical, chaque mot figure le modernisme de la création stendhalienne et nous montre un signe du réalisme.

Dans *La Chartreuse de Parme* dont la construction diffère par certains points de celle du *Rouge et le Noir*, Stendhal développe et multiplie les actions et les dialogues.

### 1.3.2. La Vision du Narrateur Envers Les Personnages

Le mode de création du romancier, ici le réalisme, se détermine à l'étude synthétique des différents points de vue. La restitution fidèle du réel soumet la description aux impératifs psychologiques : certains aspects de la personnalité de Julien sont donnés par toutes les perceptions envisagées et le caractérisent éminemment. Il s'agit de l'intelligence et de la passion et, à un moindre degré, de l'héroïsme et de l'orgueil. Ces deux derniers signes sont légèrement déformés dans la vision de Mme de Rênal, l'héroïsme et l'orgueil devenant respectivement du génie et de la fierté chez ce personnage, moins guerrier et moins préoccupé par son amour propre que Mathilde et Julien. Le thème de la sensibilité, de l'émotivité est actualisé par Mme de Rênal, non par Mathilde. L'émotivité est transcrite par l'auteur. La maîtrise de soi est transmise par tous les points de vue sauf par la perception de Mme Rênal. Le personnage n'étant pas préoccupé par sa propre image ne sent pas la tension d'autrui. Cette maîtrise n'est pas constante, on remarque souvent du désarroi dans les paroles de Julien à Mme de Rênal et quelquefois de la dépendance dans les paroles à Mathilde ; les événements commandent.

Certains traits de caractère ne sont donnés que par une seule vision. La technique narrative interfère avec la psychologie. Mme de Rênal, par son caractère et parce qu'elle intervient au début du roman, est un facteur privilégié et original de présentation. Il est important de remarquer que la vision du narrateur n'apporte pas d'informations principales et que les points de vues des personnages sont privilégiés, ce qui est une nouveauté dans la technique narrative.

L'œuvre abonde en conversations prises sur le vif qui font affleurer l'oralité dans la trame de l'écrit. Dans les salons, ce ne sont que traits hypocrites et réponses pleines de diplomatie. Julien se délecte à écouter les maçons qui

vantent Napoléon, les voyageurs de la malle-poste qui critiquent Verrières, Beauvoisis et ses amis qui font des plaisanteries légères. Aux discussions entre amis s'opposent les longs interrogatoires auxquels Julien est soumis de la part de Pirard, de l'évêque, de M. de La Mole et du juge. Mais les plus longues délibérations se font dans le secret des cœurs, sous la forme de monologues intérieurs. Julien et Mathilde y sont les plus enclins, et leur voix cachée semble parfois dialoguer ou rivaliser avec celle du narrateur.

Le narrateur offre en effet la voix qui assure la continuité de ce récit fait de bribes de paroles. Cette voix a plusieurs fonctions :

-Elle justifie par son discours l'agencement du récit en ramenant son caractère parfois arbitraire ou artificiel à un choix personnel.

-Elle met en relief certains traits du héros, pour les condamner ou les vanter et permettre au lecteur de ressentir de la sympathie pour lui.

-Elle crée un lien entre le narrateur-auteur et son lecteur en prenant à partie ce dernier, en le renvoyant à des éléments qu'il connaît, en instaurant une connivence entre ces deux instances qui observent d'un point de vue supérieur les aventures narrées. Tout se passe comme si le narrateur, prenant pour modèle le conteur, organisait le récit selon sa fantaisie. Le conteur imite les voix des personnages qu'il fait parler, tout comme notre roman insère de multiples conversations vivantes. Mais surtout, le conteur improvise. Il indique alors au détour d'une phrase les choix qui s'offrent à lui dans la conduite du récit.

**Le Rouge et le Noir** s'étoffe de tous les romans possibles qu'il comporte dans sa trame. Ces virtualités romanesques apparaissent lorsque les personnages délibèrent intérieurement sur leur avenir ou sur des décisions à prendre. Julien vit ce que son imagination lui peint. Lorsqu'il croit que Mathilde veut l'attirer dans un rendez-vous nocturne pour le faire tuer, il se précipite de se jeter dans un véritable combat :

*« Oui, mais quatre laquais de M. de Croisenois se précipitent sur moi... Non, car je suis bien armé... Eh bien ! l'un d'eux a du courage ; il se précipite sur moi... Doucement, messieurs... Un instant, messieurs... Aux armes ! » (R.N., 2000 : 440)*

A cet emportement romanesque de Julien répond l'imagination débordante de ses deux amantes. Au vingt-et-unième chapitre, après la lettre anonyme qui dénonce son amour, Mme de Rênal *« se figurait sans cesse son mari tuant Julien à la chasse, comme par accident et ensuite le soir lui faisant manger son cœur. »* (R.N., 2000 : 197)

Les commentaires du narrateur indiquent les possibilités que le roman aurait pu exploiter. Par l'utilisation du conditionnel et de l'irréel, le narrateur anime le récit présent de virtualités. Ainsi au trente septième chapitre, le narrateur évoque ce qu'aurait pu être la vie de Julien s'il n'avait pas dû mourir si jeune :

*« Au lieu de marcher du tendre au rusé, comme la plupart des hommes, l'âge lui eût donné la bonté facile à s'attendrir, il se fût guéri d'une méfiance folle... Mais à quoi bon ces vaines prédictions ? » (R.N., 2000 : 603-604)*

Par ce moyen, le narrateur empêche le roman d'avoir des contours définis, ou définitifs, et l'inscrit dans des ondes de possibles.

Si le narrateur ajoute des possibles, il retranche aussi des éléments importants de sa narration, créant ainsi des zones d'ombre. Les personnages du roman sont les premières victimes de l'incompréhension qui en découle. Julien s'étonne de la froideur des adieux de Mme de Rênal, devenue un véritable cadavre vivant sous le coup de l'excès de tristesse.

Mais aux yeux du lecteur, le moment le plus obscur est bien le crime de Julien. Seuls ses gestes sont décrits, ainsi que leur résultat, sans qu'aucune intention ou aucun sentiment soient énoncés. Le narrateur fait brusquement passer le héros de la lumière à l'obscurité et rompt le contact qu'il avait établi entre les personnages et le lecteur.

Cette ombre provient d'une impossibilité à décrire l'excès d'émotion et la sensation de bonheur. Comme l'a bien montré Jean-Pierre Richard, pour Stendhal, l'analyse et la sensation sont difficiles à arranger. Le meilleur exemple en est la mort de Julien, escamotée par un récit faussement neutre : « *Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affection.* » (R.N., 2000 : 659) Le livre offre à son lecteur une surface foisonnante où le plaisir est de perdre. C'est finalement Julien qui sert de fil conducteur.

### 1.3.2.1. Julien Sorel

Les thèmes du détachement, de l'héroïsme, de l'hypocrisie, de l'intelligence, de la maîtrise de soi, de l'orgueil, de la passion, de la sensibilité composent Julien Sorel.

Si nous faisons la somme des occurrences, nous en obtenons 204 pour le thème du détachement, comme froideur, hauteur, mépris, éloignement, amertume, élévation, bassesse ; 244 pour le thème de l'héroïsme, comme courage, danger, victoire, bataille, hardiesse, combat, gloire, tuer ; 191 pour celui de l'hypocrisie, comme méfiance, se trahir, calcul, politique, imprudence, peine, tromper ; 481 pour celui de l'intelligence, comme penser, lire, comprendre, attention, raisonnement, idée, observer, esprit, expliquer, chercher à, demander, étudier, examiner, savoir, connaître, calculer, reconnaître ; 277 pour celui de la maîtrise de soi, comme résolution, plan, projet, abandon, conduite, gravité, vaincre ; 222 pour celui de l'orgueil, comme fierté, amertume, froideur, honte, ridicule, amour-propre, triomphe ; 235 pour celui de la passion, comme folie, ivresse, haine, horreur, violence, enthousiasme, adorer, brûler de; et 238 pour celui de la sensibilité, comme larmes, émotions, sensation, pleurer, rougir, trembler, sensible, impression, enchantement...

### Julien Sorel : A La Recherche de Soi-Même

Nous avons suivi l'ordre chronologique d'apparition des trois personnages dans le roman, Julien, Mme de Rênal, et Mathilde de La Mole.

Pour Julien, M. de Rênal est le maître. Toute sa révolte émane de quelques phrases qu'il lui adresse : « *Un engagement qui me lie sans vous obliger à rien n'est point égal, je le refuse.* » (R.N., 2000 : 83)

Les mêmes impressions se produisent lorsque Julien prend la parole :

*« Monsieur, croyez-vous qu'avec tout autre, vos enfants eussent fait les mêmes progrès qu'avec moi ? Si vous répondez non, comment osez-vous m'adresser le reproche que je les néglige ? » (p : 116)*

*« Je puis vivre sans vous, Monsieur. Ce n'est pas ce qu'il me faut, Monsieur ; songez à l'infamie des paroles que vous m'avez adressées, et devant des femmes encore ! Je sais où aller, Monsieur, en sortant de chez vous. » (p : 116)*

Le terme « *infamie* » relève du vocabulaire de la révolte sociale, mais possède une couleur plus violente. Une même affirmation du moi oppose le bon droit et l'indépendance de Julien à la présence et au pouvoir du maître : « *avec moi* », « *je puis* », « *il me faut* », « *je sais* » contre « *comment osez-vous* », « *sans vous* », « *en sortant de chez vous.* » D'autre part, M. de Rênal ne joue de sujet principal que dans la première série de phrase. Mais « *je* » de Julien domine. Les phrases gardent leur âpreté, le retour de « *Monsieur* » joue le rôle d'un tremplin, sur lequel on rebondit pour mieux s'éloigner.

La première réaction verbale de Julien face à Mme de Rênal est instinctive. Cette phrase constitue un signe, essentiel mais non explicité avant la fin de l'œuvre, de la soumission de Julien à celle qu'il aime :

*« Je vous obéirai en tout. » (p : 77), « J'ai besoin de votre protection... pardonnez mes fautes, Madame, je n'aurai jamais de mauvaise intention... Jamais, Madame, je ne battrai vos enfants ; je le jure devant Dieu. » (p.p : 78-79)*

« *Obéir* », « *besoin* », « *pardonnez* » confèrent leur couleur au passage, que nuancent des termes marquant l'intensité, l'extrême intérêt que Julien porte aux choses : « *en tout* », « *jamais* », « *jure* ».

La deuxième conversation restituée dans le roman présente les mêmes données, mais avec de légères variantes : la soumission à Mme de Rênal n'est plus instinctive mais imposée par les circonstances :

*« Vous seule le pouvez ; ... Vous seule, Madame, pouvez... J'ai une seconde grâce à vous demander, Madame, je vous supplie... » (p.p : 112-113)*

Les termes *« sauvez-moi la vie », « me hait à la mort », « c'est mon secret », « je vous supplie »* expriment l'émotion de Julien.

Dans la première optique, la caractérisation est double : un vocabulaire de la morale chrétienne souligne la perte de Mme de Rênal ; un dilemme se présente d'autre part selon une logique claire, malgré des reprises provenant de l'émotion : *« Mais, si je te quitte... tu lui dis tout, tu te perds. » (p : 180)*

Les expressions qui marquent la présence de Mme de Rênal dans l'esprit et les paroles de Julien dénotent une soumission passionnée. Elle est la maîtresse absolue de son avenir. Les impératifs marquent une prière, non un ordre :

*« Laisse-moi », « veux-tu que », « ton Dieu », « veux-tu », « si tu veux », « où tu voudras », « jure-moi »* et aussi ; *« tu m'offrais si généreusement » (p : 181)*

Les deux thèmes scandent la prise de conscience que Julien a de lui-même face à la douloureuse, la punition, l'expiation : *« Mes souffrances » (p : 180)*

*« ... Me punir... Je suis coupable... me retire à la Trappe ? L'austérité de cette vie... que ne puis-je prendre pour moi la maladie de Stanislas... Je ne t'aime que comme un faire ?... la seule expiation raisonnable, elle peut apaiser la colère du Très-Haut... c'est tout ce qui me reste à faire... je vais me punir de notre faute. » (p : 181)*

Après cette période de paroxysme et d'échange réel et profond, apparaît un changement brusque de tonalité.

La soumission à Mme de Rênal s'estompe, des formules quelque peu conventionnelles remplacent les affirmations passionnées :

*« Vous ne concevez pas combien je vous suis attaché, et quelle est ma joie de pouvoir prendre congé de vous avant cette cruelle absence. » (p : 206)*

Les liens noués commencent à se distendre, la perspective d'un avenir différent réveille l'ambition de Julien et le goût de la domination :

*« Non, je ne reçois pas ainsi vos adieux. Je partirai, ils le veulent ; vous le voulez vous-même. Mais, trois jours après mon départ, je reviendrai vous voir de nuit. » (p : 234)*

Julien parle pour la première fois en maître à Mme de Rênal, lui qui était, à ses yeux, considéré comme tel. La finale de ce passage consacre la dissociation entre les deux personnages. « Vos » et « vous » dominant, dirigent la phrase. « Je » n'apparaît qu'une fois. Un « nous » de regret affirme le poids d'un passé révolu. Mme de Rênal devient un objet que Julien regarde, extérieur et hétérogène. Les phrases prennent un accent d'accusation rageuse par la scansion du « vous », la responsabilité de l'échec lui incombe :

*« Comment voulez-vous que je vous croie, vous montreriez cent fois plus d'amitié sincère à Mme Derville, ... Nous voici arrivés à l'état que vous avez tant souhaité. Désormais vous vivrez sans remords. A la moindre indisposition de vos enfants, vous ne les verrez plus dans la tombe. » (pp : 237-238)*

Julien voit le monde présent et revient sur terre. C'est d'abord le refus de l'au-delà, de sa réalité comme de son éventualité, et l'affirmation de l'intérêt exclusif au présent :

*« ... mettre fin à l'obstacle à ta vie... Qui sait ce que l'on trouve dans l'autre vie... deux mois ensemble... Deux mois, c'est bien des jours... attenter à ta vie... il faut que tu vives. » (p : 641)*

Mme de Rênal devient la prolongation de Julien sur terre, un second « moi » -« *Je te parle comme je parle à moi-même* »- et la sauvegarde de l'autre « moi » que sera l'enfant de Mathilde. Une tentative de prise sur le temps qui s'échappe et se rétrécit de jour en jour est ébauché à travers la survie de l'être animé. Une synthèse de la vie de Julien s'élabore autour de lui, une recherche du temps perdu, avec la perte du bonheur passé, dont Julien n'a pas été conscient, dont il n'a donc pas joui, dont il ne pourra plus jouir, la perte du temps du bonheur : « *Autrefois, ... j'aurais pu... entraînait... au lieu de... l'avenir m'enlevait à toi* » (p : 656)

Le présent lui-même est perçu comme un passé : « *Je serais mort sans connaître le bonheur, si vous n'étiez venue me voir dans cette prison.* » (p : 656)

Dans le malheur est l'absence de tout intérêt qui caractérise la vie en prison, il est d'abord un éblouissement de la vue et un étonnement émerveillé : « *Je te revois* », « *est-ce une illusion ?* », « *viendras-tu me voir* », « *qui me l'eût dit* », « *que je te vis* ». (p : 639)

Puis Julien le conçoit : « *manière délicieuse* », « *jamais je n'aurai été aussi heureux* », (p : 641), « *si heureux* », « *ce bras charmant* », « *connaître le bonheur.* » (p : 656)

L'évolution psychologique du héros se poursuit et se manifeste dans son langage. Mme de Rênal existe uniquement. Le reste est aboli. Julien s'établit dans sa présence, comme dans un abri. N'ayant plus d'avenir, il refuse de mettre en cause le passé pour se consacrer au présent, ce présent qui est réduit à deux choses, le temps et le bonheur, le temps si court qui lui reste pour goûter le bonheur. C'est toute la tragique beauté de cette fin du **Rouge et le Noir** : « *Je vis au jour le jour.* » (p : 657)

Le fond du débat s'impose immédiatement, bien que la première prise de parole de Julien en présence de Mathilde et ayant Mathilde pour seul récepteur ne

soit pas un échange en réalité. Julien lui parle, comme s'il continuait à se parler à lui-même. Quant à Mathilde, elle ne lui répond pas, mais s'enfuit :

*« Danton a-t-il bien fait de voler? Les révolutionnaires du Piémont, de l'Espagne, devaient-ils compromettre le peuple par des crimes? donner à des gens même sans mérite toutes les places de l'armée, toutes les croix? les gens qui auraient porté ces croix n'eussent-ils pas redouté le retour du roi? Fallait-il mettre le trésor de Turin au pillage? En un mot, mademoiselle, dit-il en s'approchant d'elle d'un air terrible, l'homme qui veut chasser l'ignorance et le crime de la terre doit-il passer comme la tempête et faire le mal comme au hasard? » (p.p : 408-409)*

Lorsque Julien répond à la première lettre de Mathilde, il insiste encore sur l'existence de ces deux réalités sociales : *« Mademoiselle de La Mole ... Moi, pauvre charpentier du Jura »*(pp : 438- 439)

Le nom patronymique de Mathilde suffit à la définir, alors que Julien doit se dénommer selon son origine sociale et géographique, il est clair qu'il n'existe aucune commune mesure entre eux. Un autre mot établit une nouvelle inégalité : *« Pour se jouer de sa simplicité. »* (p : 441)

Le lexique de l'hypocrite, avec sa verve, entre en action, comme la principale et peut-être l'unique ressource que possède Julien pour dominer Mathilde. Le pouvoir du verbe devient prépondérant, et c'est l'occasion pour Stendhal de nous montrer Julien dans son habileté, usant des formes prudentes de la diplomatie :

*« Je puis avoir de l'amour pour la maréchale. »* (p : 555) *« Je puis ne pas avoir une foi illimitée », « certaines apparences », « peut-être bien peu durables », « que vous semblez disposée à me rendre »* (p : 556)

et d'un vocabulaire anti-héroïque :

*« Reconnaissance pour », « indulgente », « on méprisait », « consolé », « garantie », « me répondre que »*(p : 556), *« qui*

*me répond que », « vous répondre à vous-même que » (p : 561)*

Le même processus qu'à la première prise de parole s'instaure. Julien s'adresse à Mathilde comme s'il adressait à lui-même. Elle est abolie en tant que personne influant sur sa vie. Elle est présentée d'abord comme quelque chose d'extérieur à lui-même. Il explique posément son avenir à elle. Aucun lien n'existe plus, la mort est déjà installée. Julien n'intervient pas : « *Ma mort, je vous », « M. de Croisenois », « une veuve », « cette veuve », « du jeune marquis », « chère Mathilde » (pp : 606-607)*

Il apparaît, mais à propos d'un autre personnage, M. de La Mole, et retrouve alors son style propre. « Je » et quelques termes témoignent de l'intérêt pour la vie : « *Jamais je ne me pardonnerai », « coup mortel », « causé tant de chagrin » (p : 607)*

Plus loin, à la page 617, la scission est toujours aussi nettement instituée. Une tournure conventionnelle et froide « il faut convenir, chère amie » et une formule philosophique se succèdent : « *Les passions sont un accident dans la vie, mais cet accident ne se rencontre que chez les âmes supérieures. » (p : 617)*

L'opposition de deux possessifs consacre la coupure : « mort de mon fils » contre « l'orgueil de votre famille », « un nom comme le vôtre. » Mathilde n'est plus ensuite singularisée, mais associée à un autre personnage, Fouqué. Julien leur parle à tous deux à la fois et s'isole énergiquement :

*« Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissant pour moi, me tireraient du ciel. On meurt comme on peut; moi je ne veux penser à la mort qu'à ma manière. Que m'importent les autres ? »(p : 620)*

Le héros se place dans l'attitude de la contemplation et du détachement. La part de l'action, du concret avec sa médiocrité et sa mesquinerie, avec ses compromissions et ses démarches, est réservée à Mathilde et Fouqué. Mathilde ne

peut plus le rejoindre. Sa propre grandeur n'existe plus dans l'esprit de Julien, ni sa singularité, ni son génie, puisqu'elle est au niveau de Fouqué. D'autre part, Mathilde est recluse dans son passé, un passé qu'il revoit rapidement et sans intérêt, comme un fait plutôt que comme un objet de méditation et de mise en question. Elle prend la valeur d'un instrument, autrefois utile, dont on parle accessoirement : « *Mathilde, occupée des choses réelles, comme il convient à un cœur aristocrate...* »(p : 621)

Enfin Mathilde est l'obstacle qui l'oblige à penser à la vie médiocre, qui représente la vie médiocre. A propos de la mort de Croisenois, Julien redéroule son aventure, s'oppose au jeune duc :

*« Le pauvre Croisenois a été réellement bien raisonnable et bien honnête homme envers nous; il eût dû me haïr lors de vos imprudences... et me chercher querelle; » (p : 655)*

Deux êtres s'affrontent, le responsable qui assume la faute, « me », le faible qui commente la faute avec « vos ». Le « nous » ne relève qu'une union anecdotique, et suit une sentence philosophique, car la haine qui succède au mépris est ordinairement furieuse, qui met face, seul, Julien Croisenois.

Les paroles que Julien adresse à Mathilde suivent une évolution très différente de celle qui se crée auprès de Mme de Rênal. Les traits spécifiques en sont aussi différents, qu'il s'agisse du jeu sur les dénominations et sur les pronoms personnels ou de la fréquence élevée du vocabulaire de l'héroïsme.

L'aspiration commune, l'héroïsme, est le support privilégié de leurs échanges. Un vocabulaire contraire, qui s'associe soit à l'hypocrisie, soit au détachement, se développe, mais ne s'harmonise jamais avec le caractère de Julien. Si nous prenons pour point de référence la narration qui y correspond, nous observons que celui-ci exerce un ascendant sur Mathilde. Les paroles de Julien à Mathilde dévoilent un aspect du caractère de celle-ci, et l'aspect le plus brillant, mais peut-être le moins authentique, de la personnalité de Julien.

Dans l'esprit de Mathilde se forment deux images de Julien, l'une très influencée par sa propre personnalité et par ses rapports avec son entourage, l'autre plus objective, plus attachée au véritable caractère de Julien. Elles se développent parallèlement. Le reflet de Julien dans le cœur et l'âme de Mme de Rênal est bien différent de celui rendu par l'esprit de Mathilde. C'est principalement par Mme de Rênal que Stendhal fait connaître Julien au lecteur, puisque leur rencontre coïncide avec le début du roman. Il s'agit de poser les personnages les uns par rapport aux autres, et de les poser socialement, le sujet de l'œuvre étant bâti sur des fondements sociologiques, le sous-titre, « Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle. »

#### **1.3.2.2. Mme de Rênal**

Les thèmes de la douceur, de la passion, de la pureté, de la sensibilité composent la douce héroïne.

Les 123 termes, comme douceur, naïveté, peur, crainte, inquiétude, ignorance, choqué, sourire, constitue le thème de la douceur ; 95 celui de la passion, comme passion, folie, horreur, excès, brûler de, la tête ; 61 celui de la pureté, comme vertu, remords, sincérité, pureté, simplicité ; et 154 celui de la sensibilité, comme larmes, rougir, choquée, pleurer, sensible, émotion, délicatesse, pitié...

Le thème de la pureté se décompose en termes indiquant des qualités morales des erreurs. Le thème de la sensibilité se décompose en termes indiquant des réactions, des manifestations physiques et des qualités de cœur.

#### **1.3.2.3. Mathilde de La Mole**

Les thèmes de la froideur, de l'héroïsme, de l'orgueil, de la passion, de la singularité fondent la structure de ce personnage.

Les expressions comme, piquant, calculer, rire, constituent le thème de la froideur. Les termes, comme courage, extraordinaire, mériter, tuer, vulgaire constituent le thème de l'héroïsme ; orgueil, hauteur, mépris, fierté, vanité, honte le thème de l'orgueil ; passion, folie, horreur, enthousiasme, violence, le thème de la passion ; et étrange, folie, singulier, crainte, danger, imprudence, sacrifier le thème de la singularité.

#### **1.4. Le Point de Vue du Narrateur Envers Les Personnages Dans La Chartreuse de Parme**

##### **1.4.1. La Duchesse Sanseverina**

La duchesse Sanséverina apparaît comme très simple. Le verbe symbolique de la duchesse montre son caractère : il s'agit de vouloir dont la formule négative « ne pas vouloir » exprime tout autant la prise sur le monde, la puissance dynamique du personnage.

Les verbes d'action se multiplient au fil des pages exprimant l'autorité et la lutte. Nous trouvons ainsi « saisir », « suivre », « acheter », « calmer », « faire marcher », « dire la vérité », « recommencer », « décider », « chercher à », ... ainsi que des termes de refus : « se rendre en soupirant », « être choqué de », « refuser », « protester »...

Les autres verbes ou locutions signifient la vivacité, la rapidité : « trouver le temps de », « ne pas hésiter », « répliquer », « amuser », « s'amuser », « apporter le bonheur »...

Deux expressions admirables expriment le signe distinctif de la duchesse : « *souriant au milieu de ses larmes* » (p : 47), « *sourit à tout hasard* » (p : 93).

Ce vocabulaire, du début à la fin du roman, spécifie le caractère de la duchesse.

Face à Fabrice, la duchesse inverse tous les traits qui la définissent. Plusieurs thèmes naissent à partir du retour de Waterloo, leur premier accord se joue sur le terme « illusion » et ses synonymes :

*« Elle se fait illusion sur l'époque de sa vie où elle était arrivée » (p : 89), « Se croyait une femme âgée »(p : 116), « Se croyait parfaitement sincère » (p : 116), « Croyait n'aimer plus Fabrice d'amour. » (p : 444)*

Comme elle ne gouverne plus Fabrice, c'est-à-dire ce qui pourrait être l'essentiel de sa vie, la duchesse ne gouverne plus autant sa propre vie et des termes de passivité apparaissent : « avoir besoin de », « être obligé de », « avoir l'influence sur elle », « le cœur de Mme Pietranera était attaqué » (p : 89), « dominaient cette âme »(p :262), « ton dépouillé de toute passion, de tout intérêt, de toute colère » (p : 262), ainsi que des termes négatifs : « sans se l'avouer », « sans qu'elle se l'avouât tout à fait », « ne pas s'avouer », trois variantes du thème précédent de l'illusion, et : « unique consolation », « espérer peu », « ne voir aucune autre possibilité », « être moins agréable », « faire peur », « ne pouvoir obtenir », « ne pouvoir s'arracher », « se garder de »...

Lorsque le malheur s'empare de ce caractère, ne subsistent que les différentes manifestations de ce champ stylistique : « épuisée », « faiblesse », « tête troublée », « hors d'état de », « ruine », « punie de », « céder à la tentation de », ...

#### 1.4.2. Clelia Conti

Si « vouloir représente la base de la personnalité de la duchesse, « ne pas pouvoir » définit celle du caractère de Clélia. L'impuissance est à ce personnage tandis que la volonté est à la duchesse : « *Quand bien même elle eût, quelle confiance pouvait-elle(...) ?* » (p : 310), « *Quand même elle eût cru, quelle confiance eût-elle pu avoir (...) ?* »(p :310)

L'absence de « *participation* » à la vie se traduit souvent par des compléments introduits par « *sans* » : « *sans le savoir* », « *sans se l'avouer* », « *sans donner* », « *sans interroger* »...

A côté de cette tonalité générale, certains motifs se répètent :

Le motif de la fuite, du refuge, avec une grande fréquence : « *se réfugier* », « *prendre refuge* », « *chercher refuge* », « *se cacher* », « *se retirer* », « *prendre la fuite* », « *s'enfuir* », « *se sauver* », « *faire une retraite* », « *s'appuyer* », « *chercher un appui* »...

Le motif de la culpabilité avec la présence dominante de « *remords* » et de « *reproche* », avec moins de régularité, « *punition* », « *honte* », « *faiblesse* », « *tranquilliser* », « *sacrifice* », « *vertu* »...

Le motif de la lutte contre soi-même : « *courage* », « *avoir le courage de* », « *devoir* », « *malgré* », donnent la tonalité. Certains termes apparaissent au long des pages comme : « *faire effort sur soi-même* », « *se déterminer à* », « *réserve* », « *se devoir à soi-même* », « *se refuser* », « *faire tête à* »...

Le motif de la contemplation, de l'observation, avec « *contempler* », « *fixé* », « *attention* », « *absorbé* », « *écouter* »... Nous avons constaté les termes les plus usités. Le thème essentiel de **La Chartreuse de Parme** est celui du regard : « *regarder* », « *lever les yeux* », « *cacher les yeux* », « *arrêter les yeux* », « *fixer les yeux* », « *voir* », « *voir sans être vu* », qui se répètent au fil des événements.

Les termes employés par le narrateur pour représenter Clélia sont en accord avec la connaissance psychologique que le lecteur peut avoir de son caractère ; enfermée dans son rôle de « *demoiselle* », puis de femme mariée.

L'amour pour Dieu et l'amour pour Fabrice suggèrent la forme et la qualité de la lutte de Clélia. Ce caractère de Clélia ressemble à celui de Mme de Rênal dans **Le Rouge et le Noir**.

Les termes les plus usités par le narrateur pour présenter Clélia sont : « passion », « violent », « haine », « exaltation », ils sont concentrés dans les pages 450-475. « désespoir », « malheur » sont concentrés entre la page 251 et la fin du roman ;

« pitié », « attendrissement », « tendre » de la page 251 à la fin ; « rougir », « timide », « interdite » du début du roman à la page 377 ; « hautaine », « mépriser », sont concentrés aux pages 259-422.

### 1.4.3. Fabrice Del Dongo

La suprématie quantitative de la sensibilité définit Fabrice et l'oppose notamment à Julien. Dans **La Chartreuse de Parme**, la primauté du cœur sur l'esprit est affirmée ouvertement par les actes. La passion et le malheur sont prépondérants chez lui. Fabrice représente le personnage stendhalien complet.

Les termes employés comme chez les autres personnages se répètent au fil des pages : « passion » des pages 17 à 176, puis 459 à 461 ; « horreur », « horrible » donnent une tonalité qui continue à Waterloo ; « tendre », « attendrir », « attendrissement » surtout au début du livre et avant l'épisode de la tour Farnèse ; « amitié », « ami » à Waterloo ;

« résolution », « imprudence », « chef », « savant », « audace », « hauteur héroïque », « hardi » sont concentrés du début à la page 129, puis de la page 302 à la page 489 ;

« joie », « joyeux », « gai », « gaiement » sont concentrés à Waterloo et aux pages 293-335 ;

« bonheur », « heureux » sont répartis sur l'ensemble du livre ; « naïf », « enfantin », « étourdi » sont concentrés du début à la page 200, avec une densité particulière durant l'épisode de Waterloo ;

« simple », « simplicité », « simplement » sont concentrés du début à la page 170 ; « vanité », « mépris », « amour-propre », « orgueil », « hauteur » sont concentrés du début à la page 175.

Nous avons remarqué que Stendhal avait utilisé les mots les plus simples et les avait conservés tout au long du livre. Il ne cherche pas la variété. Le bonheur s'exprime par « bonheur », la simplicité par « simplicité », la raison par « raison ».

Des différents lexiques étudiés dans **La Chartreuse de Parme** et dans **Le Rouge et le Noir** se dégagent de légères mais nombreuses divergences et d'importantes convergences. Ainsi, l'expression de la passion se révèle être une constante stendhalienne, les termes « passion » et « transport » reviennent fréquemment et composent presque à eux seuls ce thème. Le mot « transport » passe au premier plan et dépasse « passion ». L'enthousiasme s'associe avec le thème de la gaieté, très net dans ce roman et timide dans l'autre. « Ardent » et « effusion » naissent dans **La Chartreuse de Parme**, qui étaient annoncés dans **Le Rouge et le Noir** par d'autres métaphores du feu, « brûler de », « être dévoré par », « en proie à ». Si la folie est peu lexicalisée dans **La Chartreuse de Parme**, elle est toujours présente, de même que l'horreur, l'excès et l'égarement.

« Hauteur » et « fierté » confèrent par leur prédominance une nuance de sereine aristocratie à **La Chartreuse de Parme**. Dans **Le Rouge et le Noir**, ces deux mots sont intégrés dans un ensemble plus riche. Une évolution se marque nettement entre **Le Rouge et le Noir**, un peu larmoyant, rougissant et palissant, et **La Chartreuse de Parme**, où éclate la tendresse de « l'âme sensible ».

**Le Rouge et le Noir** est dominé par une présence obsédante, celle du temps. Cette œuvre renferme un nombre considérable de précisions temporelles,

relatives et absolues. Un besoin impérieux de fixer des jalons apparaît, jalons dans le temps de la narration, jalons dans la position sociale ou non, dans les relations des personnages entre eux « pendant ce temps », « quant à », « un instant », précision d'heures, de laps de temps, de moments de l'histoire personnelle. La situation, l'action, l'attitude, l'état d'esprit s'inscrivent dans un cadre bien délimité, avec rigueur et objectivité, du moins avec un grand souci de rigueur et d'objectivité. Le déroulement de la cristallisation amoureuse justifie cette présence, mais ne l'explique pas totalement. Dans **Le Rouge et le Noir**, Stendhal ressent au plus haut point la relativité des connaissances. Pour lui, tout effet a une cause, tout fait a une conséquence dans une période ou un moment bien particulier et que l'on doit singulariser.

**La Chartreuse de Parme** est le roman de la sensation et de la distance. Le Regard domine cette œuvre, comme le Temps domine **Le Rouge et le Noir**. Le cadre qui cloisonne acteurs et actions dans **Le Rouge et le Noir** se dissout ici, mais la séparation entre le sentiment et le devoir joue un rôle lancinant et irréductible. Dans cet univers, la victoire de l'amour ne se réalise pas. Entre Fabrice et Clélia, des rapports subtils de soumission ou de domination s'établissent. La chartreuse est le symbole de ce roman comme l'indique son titre. La chartreuse de Parme pèse comme un couvercle sur toutes les actions du jeune et bouillant Fabrice et le lecteur en connaît les modalités dès le départ, un monastère à côté des lieux où l'amour eût été possible.

Cette étude de la technique stendhalienne nous a permis de mettre en évidence le rythme de l'évolution psychologique des héros au fil de l'action ainsi que les pôles des mots font une longue narration des événements. Ce rythme de l'évolution psychologique des héros nous montre la qualité de l'écrivain et le réalisme, la vérité de sa création. La cohérence des mots caractérise l'ensemble des points de vue et régit leur variété sans erreur. Lorsque l'harmonie suprême atteint à la logique piquante d'une Mathilde, et à l'ironie gaie d'une Sanséverina qui correspond aux manifestations de la logique de l'auteur, les sensibilités augmentent pour dévoiler les multiples facettes d'un Henri Beyle mystérieux. Nous voyons que Stendhal a su mettre en pratique son souhait et sa volonté de

« raconter narrativement » et non « philosophiquement ». Les petits faits vrais, les actes ou les réactions des caractères sont constamment utilisés. Le roman réaliste atteint ici à un des ses sommets.

## 1.5. Les Interventions d'Auteur

### 1.5.1. Les Interventions du Dedans

Un narrateur nous établit face aux protagonistes, or, nous sommes face à l'événement que le récit subjectif nous installe directement. Il ne faut pas mesurer la contradiction des interventions d'auteur avec le réalisme des restrictions de champ. Pour le romancier, le désir est toujours vif de diriger vers les acteurs. Nous attendons du romancier une sorte de domination du monde. Dans **La Chartreuse de Parme**, nous voyons que l'auteur se présente comme sage pour nous offrir de surprises. Il obéit lui-même à ses propres hasards. Dans **Le Rouge et le Noir**, nous avons soupçonné le despotisme du narrateur. Dans l'exécution du condamné, l'auteur est un assassin responsable. C'est l'auteur qui permet à Mme de Rênal d'écrire une lettre incroyable, qui lui retire d'abord l'esprit et puis le conduit au tourment mortel. Le crime apparaît clairement. Stendhal voulait tuer M. Julien Sorel de la Vernaye.

Puisque Berthet a véritablement été guillotiné, cette fin tragique transportée dans la fiction explique une conséquence intérieure.

Les personnages de Stendhal agissent suivant les principes généraux de la psychologie de l'amour. Ces personnages se développent d'après la logique interne de leur situation, leur tempérament et leur caractère. Le destin de Julien Sorel apparaît enfermé dans son caractère. La résonance profonde de ce livre est son impression de fatalité ou plutôt de déterminisme. Selon la règle de déterminisme, tous les événements sous les mêmes conditions déterminent les

mêmes conséquences. Henri Martineau aussi, dans la préface du **Rouge et le Noir**, explique que la valeur du roman est dans la solidité de ses fondements logiques.

Dans ses œuvres, Stendhal laisse son héros à ses propres occupations. Il ne le définit pas. Georges Blin nous explique la liberté des héros :

*« Si le héros est bien comparable à un clou exposé aux coups de marteau du sort, on ne peut pas l'abandonner avant que toute la pointe n'ait disparu dans le bois où, de ce moment, elle demeurera, sans oscillation, fixée pour toujours. » (BLIN, 1954 : 187)*

**Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** nous montrent les événements réels de cette époque-là. L'auteur nous y a menés jusqu'au moment final de la vie des héros dont il a décidé de donner le destin. Dans **Le Rouge et le Noir**, Stendhal oublie presque le cas de Berthet, de juger gravement Julien :

*« C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère; un être capable d'un tel effort sur lui-même peut aller loin, si fata sinant . » (R.N., 2000 : 559)*

Pour **La Chartreuse de Parme**, dans le premier cas, il s'agit d'un héros qui n'est guère d'accord avec lui-même et, dans le second, d'une action dont le lecteur n'a pas le temps de fixer les points d'une certaine hésitation. L'auteur modifie sa façon de voir concernant des personnages secondaires. Il présente d'abord Fabio Conti comme une grotesque ; *« Mon cher maréchal, est-ce donc cet enfant de seize ans que vous prenez pour le général Conti? - Voyez mon père, dit la comtesse en montrant Fabrice. Les gendarmes furent saisis d'un rire fou. » (C.P., 1972 : 93)*, puis comme un méchant :

*« Le général Fabio Conti s'était regardé comme personnellement déshonoré par la fuite de Fabrice: lorsqu'il le vit arriver à la citadelle, il n'eût pas dû le recevoir, car il n'avait aucun ordre pour cela. Mais, se dit-il, c'est le ciel qui me l'envoie pour réparer mon honneur... et je n'ai que peu de jours pour me venger. »(C.P., 1972 :429)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, Stendhal sait qu'il y avait là quelque hésitation, car il donne une grande importance à ne pas écrire à la diable :

*« A la vérité, les actions importantes de sa vie étaient savamment conduites; mais il ne soignait pas les détails, et les habiles au séminaire ne regardent qu'aux détails. » (R.N., 2000 : 261)*

Quand Stendhal décide d'intervenir de l'intérieur du roman, il se sert des amis comme porte-parole. Dans **Le Rouge et le Noir**, les personnages secondaires comme Altamira, dans **La Chartreuse de Parme**, la duchesse et Mosca, sont des interprètes fidèles au romancier.

### 1.5.2. Les Interventions du Dehors

L'usage du dialogue avec le lecteur s'accorde avec la technique d'improvisation. Stendhal ne veut pas nous montrer le fait brut. Il nous fait part sans commentaire du coup de pistolet de Julien, de la coiffure réarrangée de Mathilde au lendemain de la nuit d'amour : *« Cette soirée fut affreuse. » (R.N., 2000 :455)* ou la voix de Clélia qui dit soudain : *« Entre, ici ami de mon cœur. » (C.P., 1972 :484)*

Et, Stendhal nous laisse aussi entendre que le lieutenant Robert est le véritable père de Fabrice : *« Fabrice né après l'entrée des Français, vers 98, ce me semble ; » (C.P., 1972 :103)*

### 1.5.3. Les Modalités

Dans ses romans, les interventions de Stendhal servent à appuyer sur la vérité. Elles fournissent des remarques utiles. Elles expliquent ce que l'auteur se garde de raconter à d'autre. Georges Blin (1954) explique que ces intrusions sont la victoire d'un égotisme qui domine Stendhal. Le narrateur use de la première personne par désir d'attester les faits qu'il nous raconte. Dans **Le Rouge et le Noir**, au début du livre, Stendhal nous laisse dans le doute au sujet de l'identité du

conteur. Nous voyons un je-auteur dont le regard plonge dans la vallée du Doubs et qui vient remplacer le voyageur dont le témoignage quelconque a garanti jusqu'à ce moment la réalité de Verrières :

*« Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs! » (R.N., 2000 : 50)*

Dans le même chapitre, cette première personne crée une impression un peu imprudente à l'endroit de la parenthèse, concernant le maire qui élargit la promenade : « *(quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue)* ; »(R.N., 2000 : 50)

Dans l'avertissement de **La Chartreuse de Parme**, nous lisons une nouvelle rédigée par un orateur, « *dans l'hiver de 1830 et à trois cents lieues de Paris* », mais, ensuite Stendhal emploie la première personne pour déterminer l'identité. « Repassant à Padoue vers la fin de 1830, je courus à la maison du bon chanoine : il n'était plus, je le savais. » Stendhal nous explique qu'il publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830. Il est l'éditeur de l'histoire. Le contexte nous permet de reconnaître parfois la voix de Stendhal comme à la page 26 : « *...qu'il me serait impossible d'en donner une idée,...* » (C.P., 1972 : 26)

Stendhal change de décors en réglant les présentations quand il en a besoin. Dans **La Chartreuse de Parme**, l'auteur nous propose une hypothèse selon laquelle l'abbé Blanès pourrait avoir la visite inattendue de Fabrice :

*« L'abbé faisait-il son métier de savant; ou bien, comme il pensait souvent à Fabrice, quelque signe astrologique lui avait-il par un pur hasard annoncé son retour? » (C.P., 1972 : 166)*

Dans un tel cas, l'auteur amène l'action du dehors au niveau des faits. Il ne cherche pas de voie plus détournée pour administrer un renseignement devenu brusquement nécessaire ou pour réparer quelque négligence de détail :

*« Le lecteur est peut-être surpris de ce ton libre et presque amical; nous avons oublié de dire que depuis six semaines le marquis était retenu chez lui... » (R.N., 2000 : 376-377)*

*« Nous avons oublié de raconter en son lieu que la duchesse avait pris une maison à Belgirate... » (C.P., 1972 : 398)*

L'auteur donne au devant de la scène, en son propre nom, l'information qui se trouve brusquement manquer, puis disparaît, et l'on enchaîne :

*« Ici un détail nécessaire et qui explique en partie le courage qu'eut la duchesse de conseiller à Fabrice une fuite si dangereuse, nous oblige d'interrompre pour un instant l'histoire de cette entreprise hardie... » (C.P., p:354)*

Quand Stendhal doit produire un complément de précisions, il nous parle de ces précisions sur un ton raide et quelquefois protecteur : *« Il faut savoir que depuis quelque mois... » (C.P., p :105), « Il faut apprendre au lecteur que dans le parti libéral... » (C.P., p : 263)*

Stendhal partage son omniscience avec son interlocuteur, bien que la ressource de documentation constitue souvent l'autorisation d'une technique en désordre. Stendhal emploie volontiers la formule qui consiste à donner une importance neuve :

*« Le lecteur se souvient peut-être de l'amour que Fabrice portait à un marronnier... » (p : 176), « Comme nous l'avons dit... » (p : 303), « Cette seconde tour comme le lecteur s'en souvient peut-être... » (p : 304), « Elle avait promis à la Madone, l'on se le rappelle peut-être... » (p : 485)*

Ce tour n'offre rien de plus au récit oral, mais il tend à assurer la continuité du roman, non le niveau des faits, mais par la présence du narrateur.

Stendhal a le courage de se débarrasser d'une promesse d'un développement qui ralentit sa marche. Dans **La Chartreuse de Parme**, quand Mosca a démissionné, la goutte du général Fabio Conti s'est guérie. A l'aide du romancier, nous apprenons cet événement par anticipation :

*«Comme nous le dirons en son lieu, lorsque nous parlerons de la façon dont le pauvre Fabrice passait son temps à la citadelle. »(C.P., 1972 : 297), « Une énorme imprudence dont nous rendrons compte en son lieu. » (C.P., 1972 :358)*

On mesure sur ces exemples les intrusions, autres procédés, avec la technique des restrictions de champ. Stendhal use de cette technique aussi librement pour les personnages. Il nous donne un appendice d'éclairage. Nous le voyons comme le présentateur des événements. L'intervention de l'auteur remonte à l'origine de la narration. Il s'agit du fiscal Rassi :

*« Comme ce personnage va prendre une assez grande influence sur la destinée de Fabrice, on peut en dire un mot... » (C.P., 1972 :255)*

*« Nous avouerons que, suivant l'exemple de beaucoup de graves auteurs, nous avons commencé l'histoire de notre héros une année avant sa naissance... » (C.P., 1972 : 29)*

L'auteur est le seul compétent à présenter les événements dans sa narration. Il attire l'attention sur la main qui prépare les aiguilles au cadran de l'horloge. Dans **La Chartreuse de Parme**, les événements et les transformations qui se succèdent de plus en plus vite sont rares. Nous voyons que le saut est de règle quand il s'agit des périodes de bonheur :

*« Nous glissons sur dix années de progrès et de bonheur, de 1800 à 1810. » (p : 30), « Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. A l'époque où reprend notre récit... » (p : 484)*

L'intrusion d'auteur obéit à des ordres de gentillesse et de prudence. Dans **Le Rouge et le Noir** comme dans **La Chartreuse de Parme**, nous le retrouvons fidèle au principe de ne pas faire de longs commentaires sur le bonheur. Stendhal nous communique qu'il a sauté par-dessus les années de bonheur et il fait disparaître les scènes d'exaltation et d'amour et nous en informe :

*« Mais il est plus sage de supprimer la description d'un tel degré d'égarément et de félicité... »(R.N., 2000 : 482), « Nous ne nous arrêterons pas à peindre les transports de tendresse*

*et de joie qui ce jour-là encore agiterent ces êtres si heureux... » (C.P., 1972 : 92)*

Stendhal trouve dans l'indication appuyée des retranchements qu'il pratique pour respecter le goût et les mœurs, quand il s'agit de suppressions décidées par prévoyance politique. Lorsque Julien entre au séminaire pour donner du degré supérieur à ce qu'il va montrer, le narrateur craint que le dégoût neutralise le plaisir de lire :

*« Le lecteur voudra bien nous permettre de donner très peu de faits clairs et précis sur cette époque de la vie de Julien. Ce n'est pas qu'ils nous manquent, bien au contraire; mais, peut-être ce qu'il vit au séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles. » (R.N., 2000 : 268)*

Dans l'épisode de la Note Secrète, lorsque le héros note les paroles des comploteurs et des conspirateurs, l'auteur nous fait savoir qu'il a épuisé ses ressources :

*« Le procès-verbal de Julien avait vingt-six pages; voici un extrait bien pâle; car il a fallu, comme toujours, supprimer les ridicules dont l'excès eût semblé odieux ou peu vraisemblable. (Voir la Gazette des Tribunaux.) » (R.N., 2000 : 503)*

Toute œuvre narrative établit un lien d'un côté entre l'auteur et le lecteur virtuel, de l'autre, entre un narrateur et un lecteur, qu'il soit désigné ou seulement sous-entendu.

Le romancier reflète les événements pour que le lecteur prenne une idée. On a supprimé toute trace du rituel entourant le conte à caractère mythique ou religieux.

Nous sommes condamnés à une vision fragmentaire des choses, nous ne pouvons voir à la fois les deux côtés d'une orange. Les interventions d'auteur trahissent l'égotisme de Stendhal qui ne peut se résoudre à rester dans les

coulisses et son désir d'éviter les interventions du dedans qui enlèveraient toute liberté aux personnages.

Au lieu de forcer ceux-ci à épouser, il préfère gloser en tant qu'auteur et les laisser évoluer et parler à leur guise.

Les restrictions de champ et les intrusions d'auteur ne visent donc pas des buts contradictoires mais complémentaires.

Le dix-neuvième chapitre, l'Opéra-Bouffe, du **Rouge et le Noir** est l'occasion d'une intrusion d'auteur très longue et très particulière. Ce procédé par lequel l'auteur intervient dans la narration en interrompant le fil du récit pour en commenter les données est plus fréquent que chez Stendhal. Nous voyons les trois sortes d'intrusion d'auteur : l'intervention de sympathie qui sourit du personnage : « *Quoique notre héros ... (p : 546)* », ou « *il ne faut trop mal augurer de Julien... ce n'est pas mal à son âge ... (p : 98)* » ;

L'auteur fait la critique de ses héros ;

« *De tels caractères sont heureusement fort rares (p : 445)* » ; et l'intrusion technique, le plus souvent pour s'excuser d'une ellipse narrative : « *Nous passons sous silence une foule de petites aventures... (p : 367)* »

C'est à cette troisième catégorie que s'apparente celle du dix-neuvième chapitre :

*« Cette page mura de plus d'une façon au malheureux auteur... Ce n'est point la prudence qui manque aux jeunes filles qui ont fait l'ornement des bals de cet hiver.... Ce n'est point l'amour non plus qui se charge de la fortune des jeunes gens doués de quelque talent comme Julien ;... je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. » (R.N., 2000 : 478-479)*

Dans ce chapitre, nous voyons de nouveau l'épigraphe célèbre du treizième chapitre : « *Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route.* » (p : 479)

Stendhal ne se contente pas de répéter ici la célèbre formule, il éprouve le besoin d'en illustrer le propos. Il ne s'agit pas d'y avoir l'aveu de réalisme à l'état brut. Chez Stendhal, l'art du roman ne se réduit pas au simple enregistrement du réel et à sa seule restitution. La manière stendhalienne relève plus de l'esthétique de la suggestion que de la représentation pure et simple. C'est l'art du petit fait vrai qui donne à l'écriture son caractère incisif.

Stendhal veut ancrer **Le Rouge et le Noir**, dans la réalité d'une époque, Chronique de 1830. Mais l'image du miroir promené le long du chemin se comprend moins comme le souci de l'exactitude réaliste que comme un parcours effectué au travers de la société. On met toujours en avant l'image du miroir, peu celle du chemin. C'est à une promenade que nous convie Stendhal.

Stendhal, dans **Le Rouge et le Noir**, ajoute le complément d'information :

*« Le lecteur est peut-être surpris de ce ton libre et presque amical; nous avons oublié de dire que depuis six semaines le marquis était retenu chez lui par une attaque de goutte. »*  
(p : 376-377)

Parfois il porte un jugement personnel sur son héros :

*« A ce coup terrible, éperdu d'amour et de malheur, Julien essaya de se justifier. Rien de plus absurde. Se justifie-t-on de déplaire? Mais la raison n'avait plus aucun empire sur ses actions. »* (p : 490)

A tout moment, au cœur même de chaque phrase, Stendhal introduit des notations personnelles :

*« Les libéraux de l'endroit prétendent, mais ils exagèrent, que la main du jardinier officiel est devenue bien plus sévère*

*depuis que M. le vicaire Maslon a pris l'habitude de s'emparer des produits de la tonte. » (p : 51)*

Nous avons observé combien l'intervention de l'auteur se traduisait à travers le choix des temps. Si l'imparfait et le passé simple sont utilisés comme les temps habituels du récit, le conditionnel marque presque toujours la présence de Stendhal. Il permet de représenter le décalage entre l'omniscience, la lucidité de l'auteur et l'inconscience de ses personnages :

*« Si au lieu de se tenir dans un lieu écarté, il eût erré au jardin et dans l'hôtel, de manière à se tenir à portée des occasions, il eût peut-être, en un seul instant, changé en bonheur le plus vif son affreux malheur. » (p : 469)*

## **1.6. Le Temps et L'Espace**

### **1.6.1. Le Déroulement du Temps**

Au début d'un chapitre, l'auteur est toujours libre de dire qu'il s'est écoulé une semaine ou un mois depuis la fin du chapitre précédent. Il transforme ainsi son récit en une suite de scènes. Il ne lui reste plus, pour aller jusqu'au bout d'une telle formule, qu'à mettre tout le roman en dialogues.

Au cinquième chapitre de **La Chartreuse de Parme**, la première rencontre de Fabrice avec Clélia se déroule entre des gendarmes et les personnages présents sur la scène. Ils nous apparaissent comme des prisonniers. Cette scène nous montre le destin de Fabrice.

Pendant les scènes d'amour de Julien avec Mme de Rênal ou pendant sa relation lutteuse avec Mathilde de La Mole, chaque chapitre correspond à une journée. Selon la subjectivité de Stendhal, la durée des événements importants change. En demandant du congé du lecteur, Stendhal saute quelques années ou il ne donne que le résumé de cet événement comme l'exécution de Julien.

Quand l'auteur conte un événement en détail, il peut résumer le récit. Dans **Le Rouge et le Noir**, quand il s'agit de l'enfance de Julien, quelques lignes nous présentent Julien :

*« Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. Objet des mépris de tous à la maison, il haïssait ses frères et son père; dans les jeux du dimanche, sur la place publique, il était toujours battu. » (R.N., 2000 : 63-64)*

La première dimension temporelle à frapper un lecteur de roman est celle de l'histoire. Bourneuf nous explique cela :

*« Qu'il s'agisse de faire tenir dans 200 pages les trente ans de la vie d'une forme ou les deux minutes d'un changement de fausse circulation, le romancier doit choisir, dans l'énorme foisonnement de la vie sociale ou physique, un nombre restreint d'aspects, d'événements, de détails. » (BOURNEUF, 1972 : 141)*

Nous voyons, dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, un décalage entre le moment où nous prenons connaissance de l'histoire et le moment où l'aventure se passe. Avec les années, le décalage reste le même. Mais l'écart entre le temps de l'écriture et celui de la lecture varie au point de changer le sens d'un livre d'une génération à l'autre :

*« L'univers stendhalien, univers de chronique, ne connaît guerre de complexité temporelle. Les retours en arrière y ont surtout une fonction d'introspection de soi et un caractère explicatif. » (HAMM, 1992 : 85)*

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, le héros échappe à la vulgarité de la manière de vie. Depuis le romantisme, la littérature nous a habitués à de tels moments privilégiés. **La Vie de Henry Brulard** nous présente de semblables expériences :

*« Je voyais ce beau lac s'étendre sous mes yeux, le son de la cloche était d'une ravissante musique qui accompagnait mes*

*idées et leur donnait une physionomie sublime. Là, ce me semble, a été mon approche la plus voisine du bonheur parfait. Pour un tel moment il vaut la peine d'avoir vécu. » (V.H.B., 1961 : 184)*

**Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** sont indissociables de l'époque post-napoléonienne. Dans un roman, une scène se règle sur le lieu, le temps, l'action et le point de vue. L'auteur indique avec plus ou moins de précision le cadre physique de la scène. Stendhal indique à peine la scène où Mosca aperçoit de sa loge la Sanseverina :

*« Il se rappela qu'à huit heures le théâtre de la Scala ouvrait; il y entra et ne vit pas dix personnes dans cette salle immense. » (C.P., 1972 : 111)*

La durée de la scène peut être mesurée chronologiquement ou indiquée plus vaguement par des détails extérieurs : *« Le comte passa toute la soirée dans celle où il avait le bonheur de rencontrer Mme Pietranera... » (C.P., 1972 : 113)*

L'action se déroule. Mosca observe la Sanseverina, se parle intérieurement, va dans la loge de la jeune femme. Il dit son ennui à vivre à Parme et lui offre son amitié. Les descriptions, les portraits, la narration, les monologues et les dialogues dans cette page de **La Chartreuse de Parme** alternent en proportions variables pour donner à la scène un développement linéaire.

Dans **Le Rouge et le Noir**, les premiers succès de Julien, l'entrée chez les Rênal et au séminaire sont dûs à l'abbé Chélan qui peut pressentir le cœur de Julien malgré ses défauts. Après son échec au séminaire, il se jette dans les bras de M. Pirard destitué. Son succès près de Mathilde est une aventure où il joue sa vie et la perd, alors que les compliments de Julien envers Mme de Fervaques ne sont qu'un moyen d'être reçu dans la société noble.

### 1.6.2. Les Mœurs de Ce Temps

*« Un romancier est un miroir qu'on promène le long d'un chemin » (R.N., 2000 : 134)*

Cette formule nous montre que **Le Rouge et le Noir** est d'abord un roman du présent, une chronique de l'époque de la Restauration. Dans cette époque, les gens travaillent à renforcer les liens entre l'Eglise et l'Etat. Les dernières années de la Restauration sont des années de crise. L'hiver de 1829-1830 est particulièrement dur.

La chronologie interne du roman montre que l'action débute fin septembre 1826, alors que Julien a dix-neuf ans. Dans le décor d'une petite ville, Verrières est l'une des plus jolies villes de la Franche-Comté. Cette petite ville offre une ligne d'horizon qui semble faite à souhait pour le plaisir des yeux. (p : 47) Le voyageur parisien va rapidement découvrir « *l'atmosphère empestée* » (p : 47) de petits intérêts et d'intrigues. Les égoïsmes sont indicateurs de la peur. Julien Sorel rencontre cette peur violente au séminaire de Besançon, puis à Paris. Dans la petite ville, Stendhal nous présente deux événements. C'est d'abord la venue de M. Appert qui est réformateur des prisons. Stendhal touche à un des problèmes politiques les plus discutés de 1829, l'organisation de la charité et d'une manière plus indirecte, l'état des prisons. Le second événement est la venue d'un roi à Verrières, suivie de la cérémonie de Bray-le-haut et du discours de l'évêque d'Agde : « *Fidèles à ce Dieu si grand, si terrible, mais si bon.* » (p : 174)

Le soir, les libéraux illuminent l'état des esprits aussi bien que les royalistes :

*« Huit jours après le passage du roi de \*\*\* à Verrières, ce qui surnageait des innombrables mensonges,... ce fut l'indécence extrême d'avoir bombardé dans la garde d'honneur Julien Sorel, fils d'un charpentier. (R.N., 2000 : 176-177)*

Julien entre au séminaire de Besançon et il s'écrie : « *Voilà donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sortir.* » (p : 247)

Il y trouve la saleté et laideur au sens physique et moral. Le séminaire est aussi l'enjeu des luttes intestines entre l'honnête et pauvre janséniste qu'est l'abbé Pirard et l'abbé Frilair devenu l'un des plus riches propriétaires du département :

*« Douze années auparavant, M. l'abbé de Frilair était arrivé à Besançon avec un portemanteau des plus exigus,... Il se trouvait maintenant l'un des plus riches propriétaires du département. » (R.N., 2000 : 287)*

A l'hôtel de La Mole qui est l'un des centres du pouvoir ultra à Paris, Julien découvre d'emblée la loi du silence et l'ennui :

*« La politique dirigeante qui fait l'entretien des maisons bourgeoises n'est abordée dans celles de la classe du marquis, que dans les instants de détresse.... 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 surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout. (R.N., 2000 : 351-352)*

C'est un univers du convenable, où les jeunes gens sont parfaitement bien mais sans force de caractère. C'est un monde où la vertu la plus pure et la plus haute domine : *« C'est la vertu la plus pure et la plus haute, répondit Altamira, ... (R.N., 2000 : 528)*

Deux événements témoignent de l'état des esprits. Le comte Altamira qui est un libéral condamné à mort dans son pays se trouve aussi au bal du duc de Retz. Le regard de Mathilde se moque du libéralisme d'Altamira avec M. Croisenois, mais elle l'écoute avec plaisir : *« Un conspirateur au bal, c'est un joli contraste. » (R.N., 2000 : 395)*

Le vingt deuxième et le vingt troisième chapitres recréent le décor et les préparatifs d'une conspiration ultra visant à faire intervenir les puissances étrangères en France. Stendhal y met en scène l'une des nombreuses affirmations de la presse :

*« Me voici fourré dans une conspiration tout au moins, pensa celui-ci. Heureusement, elle n'est pas de celles qui conduisent en place de Grève. » (R.N., 2000 : 502)*

**Le Rouge et le Noir** nous présente l'apparence d'une société et d'une époque. Stendhal ne veut pas se mêler de politique dans un univers de partis qui ne mène qu'à s'attirer l'hostilité générale. Mais la guerre est la loi du monde :

*« La marche ordinaire du XIXe siècle est que, quand un être puissant et noble rencontre un homme de cœur, il le tue, l'exile, l'emprisonne ou l'humilie tellement, que l'autre a la sottise d'en mourir de douleur. » (R.N., 2000 : 222)*

**Le Rouge et le Noir** est une œuvre de combat. Le miroir que l'on promène est ironique. Dans le fait de dire avec netteté, il y a de la courtoisie dans l'ironie. Stendhal n'emploie pas des moyens artificieux pour montrer les vraies valeurs.

Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal transpose à Parme des intrigues politiques. François IV de Habsbourg-Lorraine devient le duc de Modène en 1814. Son autoritarisme et son désir de devenir un jour souverain de toute l'Italie sont reproduits dans le personnage de Ranuce-Ernest IV.

Le duc rétablit son autorité par l'intervention des troupes autrichiennes. Le meurtre de Ranuce-Ernest par Ferrante Palla donne un reflet romanesque. L'archi duchesse Marie-Louise connut en 1831 les mêmes ennuis de François IV. Stendhal ne veut pas s'éloigner de son but, il veut déterminer l'histoire de la famille Farnèse racée. D'après la Fausta, Fabrice appartient à la famille Farnèse : *« Votre race, disait-elle au comte, est aussi ancienne que celle des Farnèse à laquelle appartient ce jeune homme? (C.P., 1972 : 227)*

Plutôt que de personnages réels, Stendhal s'est inspiré de situations. La fin du Prince évoque celle du duc de Parme, Ferdinand III de Bourbon. Le duc de Parme aussi avait été empoisonné :

*«Comment est mort ce grand prince?... Enfin, les têtes exaltées, les jacobins, qui racontent ce qu'ils désirent, parlent de poison.» (C.P., 1972 : 401)*

Par son nom, Ferrante Palla fait songer à Ferrante Pallavicino qui est un grand brigand italien décapité en 1644, mais il offre aussi des traits communs avec Rasori, un médecin que Stendhal connut.

Ferrante Palla a toutes les qualités pour être le héros d'un roman. Premièrement, il est un héros politique. Sa première apparition est liée à la politique. La seconde apparition de Ferrante Palla est liée au destin de Sanseverina. Du point de vue de Mosca et la Cour, le premier péché est le fait d'avoir acheté un buste de Napoléon et le second est celui d'avoir prêté de l'argent à Ferrante Palla. Ferrante Palla est un révolté convaincu qui ne cache pas son jeu. Devant la Sanseverina, il déclare ouvertement qu'il est contre le Régime. Il avoue avec conviction sa haine pour le prince : *« Je fus condamné à mort, et fort justement: je conspirais. J'exècre le prince, qui est un tyran. » (C.P., 1972 : 360)*

Deuxièmement, c'est un héros romanesque par l'ambiguïté qui le caractérise. Il est présenté, dès le sixième chapitre, par Mosca comme un fou : *« Un fou de notre pays, mais quelque peu homme de génie,... » (C.P., 1972 : 120)*

Le courage de Ferrante Palla électrise celui de Gina. Ferrante met le devoir au-delà de tout, au-delà de sa vie. Devant Gina, il s'interroge à cet égard en disant : *« Qu'est-ce que la vie quand le devoir parle ? » (C.P., 1972 : 364)*

La notion de devoir l'oblige à rester en vie. Il l'avoue en parlant de sa femme :

*« Je n'aime plus la malheureuse femme qui m'a donné ces cinq enfants... Mais si je me tue, les cinq enfants et la mère mourront littéralement de faim. »(C.P., 1972 : 360)*

Il proclame une conception héroïque de l'homme en parlant de lui-même :  
 « *L'être que vous voyez n'est pas une poupée de cour, c'est un homme!* »(C.P.,  
 1972 : 364)

Dans **Le Rouge et le Noir**, nous pouvons montrer le tableau de structure du déroulement du temps ci-dessous :

Du premier chapitre au septième chapitre, l'événement se passe à Verrières. Julien a dix-neuf ans. Pour Julien, faire fortune est d'abord sortir de Verrières. Deux voies s'ouvrent à lui. L'une est l'armée, l'autre le clergé. Mais les temps sont bien changés. Le temps n'est plus la gloire militaire dont Julien rêve, mais celui de la réussite de l'Eglise. Psychologiquement accordé à la gloire militaire, Julien s'efforce de vivre ce désir. Mais le Noir ne recouvre jamais parfaitement le Rouge. Les cinq premiers chapitres nous présentent un monde et des personnages au milieu desquels Mme de Rênal et Julien se sentent isolés. Le narrateur omniscient est capable de connaître les pensées des personnages. La vie s'écoule dans la bibliothèque et chez le libraire.

Mais, dans **La Chartreuse de Parme**, l'événement commence, avant la naissance de Fabrice, à Milan en 1796. Bonaparte et son armée arrivent à Rome. Le lieutenant Robert loge chez la marquise del Dongo. Il devient rapidement le favori de Gina qui est la sœur du marquis et la marquise. Pendant ces deux années d'occupation, le deuxième fils du marquis, Fabrice, naît. De 1800 à 1810, Fabrice passe son enfance dans la propriété de Grianta, près de Côme, puis au collège des jésuites à Milan.

Du huitième chapitre au onzième, Julien se trouve à Vergy. C'est le printemps. Vergy est un espace ouvert où Julien préserve sa véritable identité. Ce milieu de bonheur est au milieu des plus belles montagnes du monde, comme le lac de Côme dans **La Chartreuse de Parme**.

De retour à Vergy, Julien veut reprendre la main de Mme de Rênal. Il n'agit pas avec prudence à côté de son mari. Mais le mot d'adultère soudain s'impose à Mme de Rênal dans tout son horreur.

Au douzième chapitre, Julien quitte Vergy et il traverse les montagnes pour se rendre chez son ami Fouqué, marchand de bois. Pendant les trois jours, le voyage de Julien, sa station dans la grotte et sa visite à Fouqué marquent une pause. Cette étape s'explique par le goût des héros stendhaliens pour la solitude. Etre loin des hommes et du monde donne du plaisir à Julien.

En 1813, on annonce le retour de Napoléon, Fabrice décidant de le rejoindre arrive à Paris. Alors qu'il vole vers Waterloo au secours de Napoléon, il est emprisonné sur la route de Belgique. Fabrice devient victime de son inexpérience, lorsqu'il part pour la guerre. Ses premiers jours à Paris et la perte de son argent évoquent même les mésaventures de Candide.

Dans la rencontre avec Clélia, Fabrice se démasque malgré le danger et dévoile sa véritable identité : *«Daignerez-vous vous rappeler ce nom: Fabrice del Dongo? »* (C.P., 1972 : 97)

Ce personnage qui multiplie les fausses identités, parle vrai devant Clélia et retrouve son véritable nom. Dans **Souvenir d'égotisme**, Stendhal souligne sa passion pour l'opéra :

*« En Italie, j'adorais l'opéra. Les plus doux moments de ma vie sans comparaison se sont passés dans les salles de spectacle. A force d'être heureux à la Scala (salle de Milan), j'étais devenu une espèce de connaisseur. »*(S.E., 1961 : 76)

L'opéra, comme la prison, offre ces recoins cachés. L'amour peut s'abriter derrière ces recoins. C'est le lieu où l'on peut voir sans être vu, le lieu rêvé pour la découverte du sentiment amoureux et l'occasion de rappeler son goût pour la musique, notamment pour Mozart, Rossini ou Cimarosa.

C'est aussi un lieu mondain. Le mépris des codes classiques annonce déjà chez le couple Mosca-Gina une convenue dans la transgression des règles sociales :

*« A la Scala, il est d'usage de ne faire durer qu'une vingtaine de minutes ces petites visites que l'on fait dans les loges, le comte passa toute la soirée dans celle où il avait le bonheur de rencontrer Mme Pietranera. » (C.P., 1972 : 113)*

Fabrice est en marge de l'action. L'attention du lecteur porte sur Parme. A Naples, pendant quatre ans, il fait ses études de théologie. Pendant l'année 1821 et jusqu'au 3 août 1822, Fabrice arrive à Parme, séduit toute la cour. Il tombe amoureux d'une petite actrice, Marietta qui est en ménage avec un certain Giletti. Fabrice courtise Mariette, fait un voyage auprès de l'abbé Blanès. Après avoir tué Giletti dans un combat, Fabrice s'enfuit loin de l'Etat de Parme. Après sa fuite, Fabrice mène une vie banale avec Marietta.

En avril 1823, Fabrice est arrêté par dénonciation. Il est conduit à la citadelle de Parme. Clélia et Fabrice apprennent à se connaître, trouvent des moyens de communications et se déclarent leur amour. La duchesse décide de libérer Fabrice de la tour Farnèse. Clélia et la duchesse s'allient dans ce but. Clélia fait le serment de ne pas revoir Fabrice.

Fabrice et la duchesse se réfugient à Belgirate. A Belgirate, Fabrice sombre dans une profonde mélancolie. En 1823, le prince de Parme est assassiné. Fabrice et Gina retournent à Parme. La duchesse a la capacité de dominer sur le nouveau régime de Parme. Elle parle avec les administrateurs pour que Fabrice soit rejugé. Fabrice en profite pour réintégrer sa cellule, malgré les menaces d'empoisonnement. Il est sauvé de l'empoisonnement par Clélia et la duchesse fait acquitter Fabrice.

De 1824 à 1827, Clélia reste mariée avec le marquis Crescenzi. Fabrice se réfugie dans le silence et la retraite. A l'issue d'une soirée à la cour, il décide de conquérir Clélia. Il entame une carrière de prédicateur. Clélia vient entendre

Fabrice dans l'église de la visitation. Elle lui donne rendez-vous dans l'orangerie du palais Crescenzi. Fabrice et Clélia entament une longue liaison de trois années.

De 1827 à 1830, un fils naît de la liaison entre ces amoureux. Fabrice décide d'enlever son fils et l'installe dans une grande maison. Sandrino meurt, suivi de Clélia, Fabrice et la duchesse Sanseverina :

*« Les prisons de Parme étaient vides, le comte immensément riche, Ernest V adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane. » (C.P., 1972 : 489)*

La retraite de Fabrice traduit son goût pour la solitude. Ses pérégrinations aboutissent à la petite chaise de bois dans la chartreuse. Après avoir trop vécu, il se contraint au silence et aborde avec sérénité cette forme de suicide chrétien. Le texte est teinté par le silence : *« Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. » (C.P., 1972 : 484)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, le narrateur nous offre, au cours de la narration, une formule qui s'apparente à un point de science : *« La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, ... » (C.P., 1972 : 401)*

Cette pensée est à remarquer, car elle figure également dans **Le Rouge et le Noir**. Ce récit de révolution est d'autant plus intéressant que **Le Rouge et le Noir**, qui se voulait la chronique de 1830, réorganise la description de la révolution de Juillet. C'est dans **La Chartreuse de Parme** qu'on trouve une révolution d'opérette suivie d'une forte réaction. Les plus conservateurs des ultras reprennent le pouvoir. Rassi est nommé ministre de la justice, toute trace de la révolution est effacée. Finalement, malgré leur goût pour la liberté, Fabrice, la duchesse comme le comte, soutiennent le régime réactionnaire de la cour de Parme.

Pour Julien, la visite du roi à Verrières est moins un événement politique qu'une révélation esthétique et une occasion de revêtir un uniforme. Stendhal nous rapporte avec humour et tendresse la naïveté avec laquelle son héros se prend au jeu. Fabrice va à Waterloo, tandis que Julien ne peut connaître la réalité de la Grande-Armée. Ici, il ne s'agit que d'une armée d'opérette pour montrer la cruauté de la guerre.

Dans l'univers stendhalien, l'opéra est un espace privilégié. L'opéra revient comme un leitmotiv dans le roman. Julien va écouter Géronimo chanter à l'opéra italien : « *Jamais la musique ne l'avait exalté à ce point. Il était un Dieu.* » (R.N., 2000 :441)

Le bonheur est lié à la musique. Le lieu d'observation offre au héros stendhalien un bonheur intime et solitaire. De même à l'Opéra, la retraite étroite d'une loge s'ouvre sur la perspective d'une scène qu'on domine sans être vu.

Le roman renonce à doter l'univers qu'il engendre d'une durée moins éphémère que la fascination qui le fonde. Dans la fiction les personnages supportent leur milieu et ils l'emportent avec eux quand ils doivent disparaître. C'est cette éclipse que Stendhal conjure quand il écrit à la première ligne du **Rouge et le Noir** : « *La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté.* » (R.N., 2000 : 45)

Ici, le romancier ne postule si hardiment la persistance des lieux que pour repousser le discrédit. La description de Verrières où le récit commence garantit l'objectivité des événements qui s'y sont succédés. L'emploi du présent nous permet d'accepter la réalité facilement. Dans **Le Rouge et le Noir**, les indications données sont au présent :

« *Jusqu'au petit bois qui domine le Cours de la Fidélité, à Verrières... la chambre à coucher de Mme de Rênal qui, du côté du jardin, n'est élevée que de huit ou dix pieds...* » (R.N., 2000 : 304)

Dans **La Chartreuse de Parme**, certains quarts d'heure durent plus que certains années. L'auteur demande la permission au lecteur, soit de tout dire, au huitième chapitre de la première partie, soit de passer sans en dire un seul mot sur un espace de trois années, au dernier chapitre du roman :

*« L'objet de cette course et les sentiments qui agitèrent notre héros pendant les cinquante heures qu'elle dura, sont tellement absurdes que sans doute, dans l'intérêt du récit, il eût mieux valu les supprimer... Fabrice donc, puisqu'il faut tout dire,... »(C.P., 1972 : 161)*

*« Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. »(C.P., 1972 : 484)*

Ces reprises encore sont toujours justifiées par quelques phrases habiles. Au dernier chapitre, la reprise du pouvoir par le comte Mosca est un fait qui a demandé certainement du temps pour s'accomplir, mais qui ne demande aucune attention, aucun temps du lecteur pour être accepté, puisque ce retour vraisemblable ne fait que recommencer un état de choses antérieures. Au septième chapitre de la première partie, Stendhal s'assure de la complicité du lecteur pour sauter quatre années :

*« C'est de petits détails de cour aussi insignifiants que celui que nous venons de raconter qu'il faudrait remplir l'histoire des quatre années qui suivirent. » (C.P., 1972 : 139)*

Le temps de **La Chartreuse de Parme** se déroule sur une longue suite d'années. Stendhal a commencé son histoire avant la naissance de Fabrice et l'accompagne jusqu'à sa mort. Les héros de Stendhal meurent jeunes. Le temps de Waterloo est immensément dilaté par l'importance historique de l'événement. Le temps de l'enfance connaît un grand développement grâce aux séances chez l'abbé Blanès et aux promenades sur le lac. Nous voyons une identification entre le temps du roman et le temps du héros. Stendhal saute allégrement plusieurs années. Il n'en donne qu'un résumé.

## DEUXIEME PARTIE

### L'INFLUENCE DE LA SOCIETE ET LE REFLET DE SON ART SUR SES DEUX ŒUVRES : *LE ROUGE ET LE NOIR* ET *LA CHARTREUSE DE PARME*

#### 2.1. La Vision Littéraire de Stendhal

A certains égards, Stendhal est en marge du romantisme français. Par son style, il est observateur des passions de l'âme. Par rapport aux personnages de ses romans, il est psychologue. La fascination pour le détail psychologique confère aux romans de Stendhal un réalisme très caractéristique. Elle se double d'un intérêt marqué pour l'auto-analyse, car Stendhal fait sien le principe qu'on ne connaît véritablement personne, sinon soi-même. L'écriture stendhalienne, que l'on appelle également parfois le beylisme, mêle ainsi imagination romanesque et vécu personnel jusqu'à ce que les deux se confondent. Stendhal se masque aussi bien derrière ses nombreux pseudonymes que derrière ses personnages romanesques.

Les personnages de ses romans sont marqués par un individualisme prononcé. Ils ont par conséquent toujours quelque chose d'exceptionnel. Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel canalise sa sensibilité débordante pour parvenir à la gloire et au pouvoir. Mais son ambition le pousse jusqu'à la hantise. Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo est à la recherche du bonheur. Grâce à une indifférence aristocratique, il parvient à s'élever au-dessus des contingences sociales.

Le succès littéraire de Stendhal apparaît trop tard pour donner une direction créatrice à sa vie. A quarante-sept ans Stendhal commence son premier roman, *Le Rouge et le Noir* ; à cinquante et un ans *Lucien Leuwen*, à cinquante-

six son troisième, **La Chartreuse de Parme**. Ces trois romans épuisent son inspiration littéraire.

Henri Beyle, né le 23 janvier 1783 à Grenoble, perd sa mère à sept ans. Le jeune garçon se révolte contre la sévérité de sa tante maternelle et le despotisme de son précepteur. Son père, avocat au parlement du Dauphiné, montre peu d'intérêt pour lui. La compagnie de son grand-père adoucit sa solitude. Il lit beaucoup et cette passion ne le quitte jamais.

En 1796, il entre à l'Ecole Centrale de Grenoble. En 1799, il arrive à Paris où son cousin Daru lui procure une place au ministère de la Guerre. Lorsqu'en 1800 il entre en Lombardie avec l'armée de Bonaparte, il découvre à la fois l'amour, la musique et l'Italie.

L'Italie devient la terre nourricière de l'imagination de Stendhal. Il parvient à entrer dans la carrière militaire comme sous-lieutenant de cavalerie du sixième régiment des dragons. Il se rend fréquemment à Milan.

En 1802, il démissionne par ennui de la vie militaire et se lance dans les plaisirs de la vie parisienne. Ses comédies et tragédies sont un insuccès. Il occupe divers postes en Prusse et en Autriche. En 1810, il retourne à Paris. Le conseil d'Etat l'a nommé assistant. En 1811, à Milan, il charme Angela Pietragrua, qu'il avait rencontrée en 1800. En 1814, la chute de Napoléon ouvre pour lui une période professionnelle qui lui permet de se consacrer à l'écriture.

Il quitte Paris et retourne à Milan où il restera pendant sept ans. Angela Pietragrua l'abandonne. Il s'adonne à son activité littéraire pour oublier son échec sentimental. En 1817, il écrit une **Histoire de la peinture en Italie** et publie **Rome, Naples et Florence** qu'il signe pour la première fois de son pseudonyme définitif, STENDHAL.

En 1818, il vit un nouvel amour avec Mathilde Dembowski. En 1822, il écrit **De l'Amour**. Depuis 1822, Beyle fréquente les salons parisiens et se fait

connaître comme essayiste. Il participe au débat romantique avec son ouvrage **Racine et Shakespeare**, en 1823, il lance une satire contre la société bourgeoise intitulée **D'un nouveau complot contre les industriels** en 1825, et publie, en 1829, **Promenades dans Rome**, guide de voyages et de confessions personnelles sur son amour de l'Italie.

Son séjour à Paris est entrecoupé de voyages en Angleterre, où il participe à de nombreux journaux. Il devient l'amant de la comtesse Curial en 1824. Mais la comtesse le quitte en 1826. L'écriture lui offre à nouveau une consolation, et il rédige **Armance** qui est son premier roman.

Une deuxième tentative romanesque paraît avec la publication en 1830 de son premier grand roman, **Le Rouge et le Noir**. Trop pris par ses tâches officielles de consul et ses voyages dans les villes italiennes, il ne trouve pas le temps en 1834-1835 de terminer son deuxième grand roman, **Lucien Leuwen**, après avoir déjà abandonné un ouvrage de moindre largeur, **Une position sociale**, en 1832. Puis, il rédige ses **Souvenirs d'égotisme** et la **Vie de Henry Brulard**. En 1836, il commence à écrire **Mémoires sur Napoléon** et **Le Rose et le Vert** en 1837, qu'il laisse inachevés. Après ses voyages, il publie **Les Chroniques italiennes** (1837), les **Mémoires d'un touriste** (1838). Il rédige en deux mois **La Chartreuse de Parme**. Il retourne à Civitavecchia en 1840 où rédige **Lamiel**, son dernier roman, qu'il n'a pas le temps de finir. En 1841, après une attaque d'apoplexie, il part pour se faire soigner à Paris. Il est frappé par une nouvelle attaque le soir du 22 mars 1842. Il meurt le 23 mars à 2 heures du matin et il est enterré le lendemain au cimetière Montmartre.

Stendhal commence à écrire **Le Rouge et le Noir** en octobre 1829 et il le publie en novembre 1830. « Chronique de 1830 » est le sous-titre de cette œuvre.

**Le Rouge et le Noir** présente un schéma romanesque propre à Stendhal. Le héros se jette dans le monde et travaille à faire la conquête de la situation sociale dont il rêve. Nous voyons une continuité entre les héros stendhaliens. Dans **Lucien Leuwen**, Lucien, comme Julien, change dans le milieu parisien. Dans **La**

**Chartreuse de Parme**, Fabrice possède un caractère rêveur et naïf comme Julien. Mais il présente une grande capacité au bonheur que n'a pas le jeune précepteur ambitieux. Tous les deux entretiennent une relation presque filiale avec des abbés, les abbés Chélan et Pirard pour Julien, l'abbé Blanès pour Fabrice. Leur modèle héroïque est Napoléon. Fabrice participe à la bataille de Waterloo, mais Julien n'a aucune expérience de bataille.

Julien fait son éducation amoureuse avec deux femmes. Fabrice aussi fait son éducation amoureuse avec deux femmes dont l'une, plus âgée que sa jeune adversaire, offre une affection maternelle. Quand Julien et Fabrice sont en prison, les femmes se trouvent toujours de leur côté pour les faire s'enfuir ou les faire libérer. Fabrice connaît le bonheur en prison et il a le regret d'en sortir, mais Julien refuse d'en sortir.

La mère qui est en relation adultère ne néglige jamais ses enfants et ni de les soigner. Comme cela, Clélia souffre de la mort de son enfant Sandrino qu'elle a eu de Fabrice. Elle pense que Dieu la punit pour ne pas avoir respecté son vœu de ne plus voir Fabrice. Le petit-fils de Mme de Rênal échappe à la mort, mais sa maladie fait naître le remords dans l'esprit de sa mère.

Dans **La Chartreuse de Parme**, Fabrice est un bâtard. C'est le fils illégal d'un lieutenant de Napoléon et non celui du marquis del Dongo.

**Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** reflètent l'histoire morale de la jeunesse d'Henri Beyle. Nous pouvons dire que ces romans portent le titre d'un roman de Flaubert, **L'Education Sentimentale**.

Julien, le fils de paysan, Fabrice, le petit marquis et Lucien Leuwen, le fils de banquier, entrent avec le même idéalisme ardent. Tous sont entichés de Napoléon, d'héroïsme, de liberté. Tous trois possèdent un cœur tumultueux, plein de passion pour les femmes. Le réveil est cruel pour tous les trois. Au milieu d'une société glacée et hostile, il faut dissimuler l'ardeur de son cœur, cacher sa véritable nature. Leur élan sincère se brise contre la trivialité d'une époque

préoccupée d'argent. Petit à petit, ils apprennent les ruses de leurs adversaires, l'art des petits complots, la science de l'intrigue. Ils deviennent menteurs, hommes du monde et froids. Ils deviennent raisonneurs et égoïstes comme Stendhal.

Stendhal écrit ses romans pour revivre avec une passion nouvelle sa vie à vingt ans. Il raconte dans ceux-ci la jeunesse de son cœur et décrit l'éternel romantisme du début de la vie. Ses romans résument d'une façon étonnante le contraste fondamental de sa nature. La révolte qui agite la jeunesse y est dépeinte avec la clarté d'esprit de l'homme mûr. La guerre à mort entre le réalisme et l'imagination se détermine dans trois historiques batailles : Morengo, Austerlitz et Waterloo.

Dans le monde littéraire de Stendhal, les vagues du sentiment roulent dans une activité épique entre ces deux limites de la vie humaine, entre la jeunesse et la vieillesse, entre le romantisme et la réalité. Les femmes de Stendhal, comme Mme de Rênal et la duchesse Sanseverina, allument dans leur cœur une flamme pure et noble, mais leurs valeurs morales ne permettent pas de montrer à leurs amants la sincérité première de leur âme.

Les romans de Stendhal réunissent merveilleusement les apparences des personnages. Stendhal reste sous l'influence de sa passion, mais, il la comprend et il est en état de l'exprimer dans une œuvre et de la limiter. Cette observation du dedans, de l'intérieur de sa passion amuse Stendhal dans le roman. Les plus belles pages sont celles où l'on remarque la présence de son âme, celles où il met cette âme cachée dans les paroles et les actes de ses héros.

Dans **La Chartreuse de Parme**, la description de la bataille de Waterloo est un résumé de ses années de jeunesse, passées en Italie. Comme lui, Fabrice va vers Napoléon pour rencontrer sur les champs de bataille l'héroïsme qu'il sent dans son âme. Il fait vivre à ses personnages des aventures personnelles. Ses descriptions ne sont parfaites que lorsqu'elles concernent les sentiments d'une âme qui ressemble à la sienne. « *Quand l'homme est sans émotion, il est sans*

*esprit.* » (V.H.B., 1961: 123) Cette phrase dans la **Vie de Henry Brulard** est le secret de son art.

### 2.1.1. Le Style de Stendhal

Dans ses œuvres, Stendhal agit comme s'il racontait les événements d'une façon objective, il s'efforce d'être sec ou de paraître sec. Pour lui, écrire signifie analyser un sentiment complexe, mesurer son degré de chaleur, observer la passion comme le médecin surveille la maladie. Nous voyons dans la description de la scène d'amour du **Rouge et le Noir** comment Julien a risqué sa vie pour monter à une heure du matin dans la chambre de Mlle de La Mole au moyen d'une échelle placée à côté de la fenêtre ouverte de la mère de la jeune fille. C'est un acte calculé, passionné et imaginé par un cœur romanesque :

*« Il fit une reconnaissance militaire et fort exacte... Il alla prendre l'immense échelle... Il monta doucement le pistolet à la main...-Vous voilà, monsieur, lui dit Mathilde avec beaucoup d'émotion... Julien était fort embarrassé, il ne savait comment se conduire, il n'avait pas d'amour du tout. Dans son embarras, il pensa qu'il fallait oser, il essaya d'embrasser Mathilde. » (R.N., 2000 :456)*

Ecrire est une affaire de style. Dans **La Création chez Stendhal**, Jean Prévost explique que le style de Stendhal est comme un vernis transparent. Il est vrai que le style de Stendhal est la représentation du réel. Stendhal excelle à peindre les moments de grande intensité avec le maximum d'économie. La mort de Julien est ainsi décrite :

*« Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Verger revenaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie. Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation. » (R.N., 2000 : 658-659)*

### 2.1.1.1. Le Roman-Miroir

Stendhal introduit la réalité actuelle dans la fiction. Son romantisme dramatique n'est que le réalisme. Stendhal n'est pas inapte à consigner la circonstance matérielle. Il n'omet pas de spécifier le signalement de ses protagonistes. Il excelle à filmer les attitudes et les mouvements. Pour nous persuader la contingence, il précise suffisamment le cadre, les couleurs, les sensations. Pour éviter l'utopie de l'abstraction, il se garde de l'utopie où tombe le pittoresque documentaire. Pour nous reporter à l'unisson de l'instant, Stendhal présente les indications suffisantes.

Le miroir reflète à nos yeux la route. On ne doit pas accuser l'homme qui porte le miroir d'être immoral. Son miroir montre la fange et nous accusons le miroir. Georges Blin explique que le roman-miroir ne se borne pas à refléter :

*« Si le roman se borne à refléter, il ne s'accorde plus la prise sur les faits qu'octroie l'explication. Bien plus, il se dénie le droit de faire un choix : il réfléchit indistinctement tout ce qui surgit dans son champ, il se refuse l'idéalisme sélectif qu'avait prêché Stendhal comme historien de l'art. S'il est vrai, pour finir, que le miroir ne peut pas, du monde, montrer plus qu'il ne lui en est présent ou présenté, le roman qui se prévaudra d'une telle esthétique devra renoncer à reconstituer le passé. Le miroir, c'est un être que hante son contexte, il est la proie de l'immédiat. » (BLIN, 1954 : 60)*

Quand Stendhal élaborait **Le Rouge et le Noir** ou **La Chartreuse de Parme**, dans les interlignes de ses manuscrits, il ne s'est vraisemblablement pas assujetti à des contrôles platoniques. Ce qui est important pour lui, c'est l'ordre des intentions comme une idolâtrie de la réalité.

Dans **Le Rouge et le Noir**, il n'hésite pas à placer sous les yeux du lecteur plusieurs des lettres que sa narration met en cause. A cause de la maladie du jeune fils Stanislas, Mme de Rênal y voit un châtiment de Dieu pour la punir de l'adultère. Elle éloigne Julien mais le rappelle rapidement. Cette crise transforme

l'amour orgueilleux de Julien en un amour sincère. Elisa dévoile à M. Valenod, qui avait été éconduit par Mme de Rênal, la passion qui unit les deux amants. M. de Rênal reçoit une lettre anonyme à ce sujet :

*« Monsieur le marquis, J'ai eu toute ma vie des principes religieux.... et d'ailleurs votant mal aux élections, etc. DE CHOLIN. » (R.N., 2000 : 176)*

Mathilde et son père communiquent par lettres. La jeune fille annonce son mariage prochain, alors que le marquis a concédé une terre à Julien mais il obtient pour Julien le titre de « chevalier de La Vernaye » et la place de lieutenant de hussards. Julien voit son ambition enfin couronnée de succès. La réponse fut imprévue :

*« Obéissez, ou je me rétracte de tout. Tremblez, jeune imprudente. Je ne sais pas encore ce que c'est que votre Julien, et vous-même vous le savez moins que moi. » (R.N., 2000 : 584)*

Mme de Rênal dont les jours ne sont pas en danger regrette de n'être pas morte. Malheureusement depuis le départ de Julien, elle ne se pardonne pas la lettre que son confesseur l'a contrainte d'envoyer à M. de La Mole. Quant à Julien, il reconnaît tout à fait son crime devant le juge venu l'interroger. Puis il écrit à Mathilde, l'engageant à se taire absolument sur cette catastrophe et lui enjoignant même d'épouser plus tard M. de Croisenois :

*« Je me suis vengé,... On ne me verra ni parler ni écrire; vous aurez eu mes dernières paroles comme mes dernières adorations. J. S. » (R.N., 2000 : 594-595)*

Stendhal conserve les façons de parler des provinces. Nous voyons combien Stendhal était resté sensible aux valeurs psychologiques et affectives que véhiculaient dans son souvenir les mots de la tribu grenobloise. Il commente « comme on dit en Franche-Comté. »

Mme de Rênal envoie à Julien une lettre qui livre son plan pour démentir les dénonciations. Le jeune homme doit lui envoyer une lettre anonyme qu'elle

montrera à son mari : « *Mme de Rênal le laissait dire, et il dit longtemps; il passait sa colère, c'est le mot du pays.* » (R.N., 2000 : 199)

Au séminaire, Julien souffre de la mesquinerie de ses compagnons, qui ne se préoccupent que de cures avantageuses. Julien étudie les plus grossiers des petits paysans qui arrivent au séminaire :

*« ... leur éducation se bornait à un respect immense et sans bornes pour l'argent sec et liquide, comme on dit en Franche-Comté... Ne pas sourire avec respect au seul nom de M. le préfet, passe, aux yeux des paysans de la Franche-Comté,... »* (R.N., 2000 : 265)

L'italique ou la parenthèse tendent à persuader que le romancier ne s'autorise pas à modifier des locutions qui ont été employées. Ainsi l'auteur abandonne la parole à ses personnages en disant : « *C'est une façon de parler du pays... c'est le mot des vallées du Jura...* » Chez Stendhal, des maçons ne parlent point comme une aubergiste, ni une cantinière ou un lieutenant-colonel comme un chanteur napolitain :

*« Julien entendit sa grosse voix qui criait d'un ton menaçant: Je prends à faire! Il passa vivement derrière Mlle Amanda, et fit un pas vers le billard. »* (R.N., 2000 : 244)

« Je prends à faire » est une formule par laquelle un joueur devançait son tour. Au début de la partie, on achetait un numéro pour faire partie d'un peuple et le total des mises formait l'enjeu :

*« Jeune homme, si vous êtes sage, vous aurez un jour la meilleure cure de mon diocèse, et pas à cent lieues de mon palais épiscopal; mais il faut être sage. »* (R.N., 2000 : 295-296)

Dans **La Chartreuse de Parme**, sur la route de Waterloo, Fabrice se lie d'amitié avec une vivandière :

*« Si tu as encore quelques-uns de ces jaunets qu'elle t'a remis, il faut primo que tu achètes un autre cheval ; » (C.P. 1972 : 53)*

Stendhal ne s'arroge pas le droit de corriger l'orthographe *yert* pour *hier* que rencontrent les yeux de Julien : *« J'ai eu l'honneur de parler yert du bon sujet qui fait cette demande. » (R.N., 2000 : 176)*

Le reflet du miroir s'ajoute au mouvement. Le romancier nous donne une image de la réalité, un mouvement, parce que le roman reflète la vie, et non pas seulement son cadre.

Au vingt-huitième chapitre du second livre du **Rouge et le Noir**, Julien vante à Mme de Fervaques le ballet *Manon Lescaut*, qui avait été créé le 3 mai 1830. Les épisodes politiques sont mentionnés en juin 1830 :

*« Un soir, à l'Opéra, dans la loge de Mme de Fervaques, Julien portait aux nues le ballet de Manon Lescaut. Sa seule raison pour parler ainsi, c'est qu'il le trouvait insignifiant. » (R.N., 2000 : 544)*

**La Chartreuse de Parme** aussi est un miroir qu'on promène le long d'un chemin en Italie. Les aspects sont nombreux et chacun y trouve ses préférences. Stendhal présente une galerie de personnages fortement individualisés.

#### 2.1.1.2. Les Epigraphes

Dans **Œuvres Intimes**, Stendhal dit que l'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur. Elle a une autre fonction plus cachée et c'est de suggérer une rêverie sur les noms propres. Le nom est un indice dressé sur le chemin du lecteur privilégié.

Stendhal utilise des épigraphes dans **Armance**, puis dans **Le Rouge et le Noir**. Mais, dans **La Chartreuse de Parme**, il n'utilise qu'une seule épigraphe dans le deuxième chapitre du premier livre. Il parle des sonnets pour Hélène de Ronsard. L'épigraphe du deuxième chapitre de **La Chartreuse de Parme** est la

seule épigraphe du roman, mais il est d'une longueur inhabituelle : dix alexandrins de Ronsard. Ils sont extraits de l'Élégie pour Hélène, écrite par le poète à la veille de sa mort et traitent de l'astrologie. Ils paraissent sans rapport avec le premier chapitre de **La Chartreuse de Parme**. En réalité, ces vers introduisent l'abbé Blanès dans l'astrologie. Stendhal s'est toujours plu à inventer des épigraphes, comme ceux de Danton, de Musset, de Mérimée, de Saint-Beuve et de Shakespeare. Selon lui, l'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion de la lecture.

Certaines épigraphes ont une valeur ironique. Une épigraphe comme celle du neuvième chapitre du livre du **Rouge et le Noir**, reste incompréhensible : « *La Didon de M. Guérin, esquisse charmante ! Strombeck.* »(R.N., 2000: 105)

Strombeck est un nom emprunté à Frédéric-Charles de Strombeck, que Stendhal connut en 1807 à Brunswick où le baron était conseiller de la grande-duchesse. **Didon et Enée** de Guérin connut un succès considérable. Aucun des éléments de cette épigraphe ne ressemble au chapitre qu'elle coiffe. Nous pouvons voir un parallélisme entre Mme de Rênal et Didon, car Julien apparaît comme un signe de l'amour tragique qui se prépare. La clef nous est donnée par le modèle de Didon. Dans **De l'Amour**, il nous parle de Didon : « *Voir regard de Didon, dans la superbe esquisse de M. Guérin au Luxembourg.* »(D.A., 1965 : 272)

L'idéal, la beauté, le bonheur, toutes ces notions peuvent s'appliquer à Mme de Rênal. Le thème du regard sert à constituer un lien entre l'épigraphe et le texte : « *Ses regards le lendemain,... Elle ne pouvait détacher ses regards des siens.* » (R.N., 2000 : 105-106)

Les épigraphes ne sont certes pas toutes aussi mystérieuses. Celle du seizième chapitre du second livre, met en place une atmosphère qui contraste avec l'état d'esprit du héros prêt à aller au combat :

*« Ce jardin était fort grand, dessiné depuis peu d'années avec un goût parfait. Mais les arbres [Variante: avaient figuré dans le fameux Pré-aux-Clercs, si célèbre du temps de Henry III, ils] avaient plus d'un siècle. On y trouvait quelque chose de champêtre. MASSINGER » (R.N., 2000 : 455)*

Dans cette épigraphe, il n'y a aucune attribution à Massinger. Philip Massinger est un important dramaturge anglais du temps de Jacques I<sup>er</sup>.

Selon Stendhal, il faut voir une variation romantique entre le décor et l'état d'âme. Stendhal s'intéresse aux penseurs, comme Hobbes, Machiavel, aux écrivains comme Byron, Shakespeare et à son contemporain Barnave. Dans **Le Rouge et le Noir**, les épigraphes cessent à partir du quarante-deuxième chapitre du second livre, parce que Stendhal manque de matière ou de temps. Il reste sous l'influence des événements et il n'a aucun besoin de noms ou d'épigraphes.

### 2.1.1.3. Les Monologues Intérieurs

Stendhal ne compose point de récits à la première personne, mais il coupe ses narrations de monologues intérieurs. Les monologues intérieurs sont les parties propres à la première personne dans les ouvrages narratifs de Stendhal.

Le récit du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme** est conduit par le narrateur. L'analyse des sentiments est conduite par les personnages. Dans **Le Rouge et le Noir**, les monologues intérieurs de Julien représentent le récit. Pendant son rendez-vous avec Mme de Rênal ou avec Mathilde, les monologues intérieurs de Julien indiquent son devoir et son comportement.

Dans **La Chartreuse de Parme** aussi, Fabrice s'adresse silencieusement à lui-même pour appliquer ses pensées. On glisse du monologue au dialogue. Les dialogues, comme les monologues, assurent la continuité d'un processus déjà commencée.

Le cœur des personnages est le domaine principal du romancier. Le récit des événements est d'ordinaire conduit par le narrateur, excepté le monologue des

héros. L'analyse des sentiments est d'abord conduite par les personnages. Dans **Le Rouge et le Noir**, nombreux monologues de Julien alternent avec le récit, le plus significatif faisant un peu parenthèse dans le cours de l'histoire. Julien hésite à se rendre au rendez-vous que lui avait fixé Mathilde :

*« Enfin moi, s'écria-t-il tout à coup, la passion étant trop forte pour être contenue, moi, pauvre paysan, j'ai donc une déclaration d'amour d'une grande dame! Quant à moi, ce n'est pas mal,... J'ai su conserver la dignité de mon caractère. Je n'ai point dit que j'aimais. » (R.N., 2000 : 436-437)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, Fabrice s'adresse silencieusement à lui-même. « Se disait-il », « s'écrie » signalent les pensées de Fabrice. Puis on glisse du monologue au dialogue. Les dialogues comme les monologues, font parfois le travail du narrateur. Souvent, Stendhal se contente de marquer la tonalité d'un dialogue par ses premières répliques, abandonnant la suite à l'imagination du lecteur, par l'une de ses formules favorites : « *Il y eut un dialogue infini.* »

*« Puisque le cœur des personnages est le domaine principal du romancier qui pourrait mieux en parler qu'eux-mêmes ? Le récit des événements est d'ordinaire conduit par le narrateur, avec des exceptions, comme celle du monologue de Fabrice qui nous instruit de détails de son évasion. » (REY, 1992 : 64)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, il y a des dialogues entre les personnages secondaires, tandis que l'état d'âme du héros est résumé par les monologues intérieurs. Le monologue intérieur nous montre l'attitude et l'expression des personnages. Mais le dialogue est loin de l'essentiel. Les conduits de Julien qui refuse d'épouser Elisa ne sont que résumés. Les répliques de l'abbé Chélan nous sont données directement. Les personnages, outre Julien, sont Mme de Rênal, son mari et M. Pirard, puis dans le second livre, Mathilde et M. de La Mole. Le reste ne constitue qu'une sorte de décor humain. Verrières, le séminaire, l'hôtel de La Mole constituent les trois milieux presque indifférents.

Le personnage de roman, au même titre que le personnage de théâtre, peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif créé par le romancier. Il peut être

tour à tour ou à la fois élément décoratif, agent de l'action, porte-parole de son créateur, être humain fictif avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde.

Le personnage de roman peut nous être présenté de quatre façons :

1-Par lui-même ;

2-Par un autre personnage ;

3-Par un narrateur ;

4-Par lui-même, les autres personnages et le narrateur.

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, le personnage de roman nous est présenté par lui-même, par les autres personnages et par le narrateur.

Le monologue intérieur tentera d'aller plus loin encore dans l'expression des profondeurs de l'être et de la façon dont le réel apparaît à une conscience. C'est l'écrivain français Edouard Dujardin qui, le premier, utilisa de façon systématique le monologue intérieur dans **Les Lauriers sont coupés**.

En 1931, Dujardin publie son essai intitulé **Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce**. Il y explique son opinion sur le monologue intérieur :

*« Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxique, de façon à donner l'impression tout venant. » (DUJARDIN, 1968 : 59)*

Aux limites et aux difficultés de l'autoportrait, le témoignage d'autrui sur un personnage semble à priori apporter un complément et une solution. Tourné vers l'extérieur, le témoin n'est plus cet être obnubilé par sa propre intériorité. Par ailleurs, son expérience de l'introspection devrait l'aider à pénétrer l'autre comme un sujet.

Mais c'est surtout le dialogue qui permettra de donner d'un personnage non seulement une connaissance directe, car la parole comme le geste est une réponse à l'image projetée vers autrui. Si l'on néglige le mauvais dialogue de roman à thèse destiné uniquement à mieux faire passer les triades d'un auteur bavard et maladroit, on se rend compte que le dialogue romanesque efficace, outre qu'il diminue ou révèle la sympathie ou le conflit plus ou moins latent entre les personnages, permet à ceux-ci d'exprimer, bon gré malgré, ce qu'aucune autre technique romanesque ne permettrait de révéler ou de faire deviner.

Les parties des ouvrages narratifs de Stendhal qui s'inscrivent dans le souvenir de la première personne, ce sont les monologues intérieurs. L'auteur est considéré comme l'introducteur du procédé. Pourtant le droit de rapporter en style direct les applications des personnages principaux a de tout temps été reconnu au roman. Le mérite de Stendhal n'est point d'avoir découvert ce monde d'énonciation, mais de l'avoir employé pour le compte de personnages qui sont des spécialistes de l'introspection. Il faut bien mesurer la vraisemblance de la faculté de recherche soupçonneuse. L'auteur applique sa propre psychanalyse dans l'ensemble de formules exprimant l'action. Quand les personnages principaux observent avec attention les plus petites situations pour trouver une réponse aux questions qu'on se pose, ils obéissent aux comptes réels de leurs sentiments. Nous pouvons rencontrer cette situation dans les monologues intérieurs des héros.

Au cours de ses relations amoureuses avec Mme de Rênal, Julien ne fait encore que des projets simples. Ces projets sont plus beaux que ceux du séminariste Berthet qui est le premier modèle pour Julien, pris, comme on le sait, dans la Gazette des tribunaux. La simplicité de Mme de Rênal peut être vue

complètement par sa confidente Mme de Derville ou par son amant. La scène de colère de M. de Rênal, presque un étranger encore pour nous, est la grande hardiesse de la première partie. Cette hardiesse sera dépassée de loin par les monologues intérieurs des héros, par les rêves qui se déroulent en eux. Ces monologues intérieurs présentent les mouvements du cœur. La conquête d'un nouveau domaine et d'une nouvelle nuance de vérité est une technique nouvelle de Stendhal contre les routines classiques.

L'auteur et le lecteur ont besoin de repos. Il faut des pages légères pour mieux faire ressortir l'intensité des autres scènes. Dans *Le Rouge et le Noir*, l'abbé Pirard, M. de la Mole, le prince Karasoff ne sont que des parenthèses ou des résumés brefs. Nous les voyons seulement, mais nous ne nous sentons pas avec eux. Nous voyons les événements par les yeux de Julien et l'auteur nous accorde l'étrange puissance de nous placer au-dessus de Julien, de regarder comme transparent les autres personnages. Le scénario du roman ne contient jamais de termes obscurs. Nous sommes invités à comprendre continuellement. Le lecteur est présent partout et voit tout, comme un Dieu :

*« Et quand je réussirais avoir toute une vie à passer en si mauvaise compagnie! Des gloutons qui ne songent qu'à l'omelette au lard qu'ils dévoreront au dîner, ou des abbés Castanède, pour qui aucun crime n'est trop noir! Ils parviendront au pouvoir; mais à quel prix, grand Dieu! La volonté de l'homme est puissante, je le lis partout; mais suffit-elle pour surmonter un tel dégoût? La tâche des grands hommes a été facile; quelque terrible que fût le danger, ils le trouvaient beau; et qui peut comprendre, excepté moi, la laideur de ce qui m'environne?... Ma présomption s'est si souvent applaudie de ce que j'étais différent des autres jeunes paysans! Eh bien, j'ai assez vécu pour voir que différence engendre haine. » (R.N., 2000 : 269)*

Le mouvement de l'intelligence, servi par une technique nouvelle, est profondément contraire à la tradition, à la mode romantique. Selon Jean Prévost, dans la tradition romantique, l'auteur n'invite pas le lecteur à voir le monde par les yeux des héros. Prévost nous explique que les héros de Mérimée étaient plus malheureux encore que Julien. Mais l'auteur les tient à distance, il n'invite pas le

lecteur à voir le monde par les yeux. Cette nouveauté du discours intérieur, au centre du récit est propre à Stendhal.

En général, dans les romans traditionnels, l'auteur se préoccupe de présenter les caractères de ses personnages. Mais, dans les œuvres de Stendhal, l'auteur se donne comme acteur. Quand la conversation joue le rôle principal, l'action n'avance guère. Ainsi les deux chapitres de la seconde partie du **Rouge et le Noir** comportent les indications d'attitude et de ton les plus heureuses du livre.

Au quinzième chapitre de la deuxième partie du **Rouge et le Noir**, Julien qui trouve fou de monter chez Mathilde se dit: « *Je serai beau sur mon échelle.* » (p : 449) Ou il se désespère : « *Pourquoi suis-je moi.* »

### 2.1.2. Son Art

L'action des romans de Stendhal se passe dans le temps psychologique. **Le Rouge et le Noir** ouvre la période du roman expérimental. Stendhal recherche les embryons de la passion comme s'il les étudiait à l'aide du microscope. Cette méthode d'analyse casse la continuité d'une description. Stendhal veut réaliser tous ses désirs. Il vit enfermé dans la logique. Stendhal reste sous l'influence de la recherche de lumière, le désir de voir. La construction de ses ouvrages n'est qu'un moyen indirect pour mieux saisir les âmes. La configuration de ses personnages n'est que l'esquisse de son propre portrait. Stendhal donne de l'importance aux passions afin de les retrouver plus fortes et mieux instruites. Il ne cherche à connaître l'homme que pour mieux se connaître lui-même. Stendhal n'a jamais pratiqué l'art pour l'art. Nous pouvons le voir comme le maître du narcissisme intellectuel. Pour lui, l'âme n'est pas un but, mais un moyen pour arriver au bonheur de se connaître soi-même.

Stendhal exerce la science du cœur comme un art, pour son plaisir et non comme un métier. Dans la **Vie de Henry Brulard**, il dit un jour comme ça : « *Pour connaître l'homme, il suffit de s'étudier soi-même : pour connaître les*

*hommes, il faut les pratiquer.* » La psychologie de Stendhal dérive de lui-même. Elle se retourne toujours vers lui.

Chez Stendhal ; écrire, vivre et penser ne font qu'un. Selon Stendhal, la biographie d'un auteur est la source de la créativité de son roman. La pensée, les caractères et l'harmonie de sentiments font un style inimitable :

*« Le prosateur ne se donne qu'un outil, qui est lui-même ; il puise dans son cœur sans cesse fouillé, pétri par lui et repétri. Art d'écrire, art de vivre, art de penser, se fondent en une seule création. » (PREVOST, 1951 : 523)*

Stendhal perd prématurément sa mère qu'il aimait avec passion. Il est obligé de cacher ses sentiments pour qu'on ne les remarque pas. Il apprend à observer les gens et à démasquer les intentions de ces gens. Il devient fort en psychologie et continue à exercer une influence passionnée sur la vie. En s'étudiant, Stendhal enseigne aux générations nouvelles sa science d'observateur du cœur humain. Il enseigne à l'individu la joie ardente de se questionner et de s'observer.

Stendhal a franchi tout le dix-neuvième siècle. Il tire son mouvement progressif et sa vivacité du dix-huitième siècle de Diderot et de Voltaire. D'abord, il semblait en retard sur ses contemporains, mais il les laisse derrière lui en allant plus vite, à l'exception de Balzac. Seul ces deux hommes, Balzac et Stendhal, emportent leur époque au-delà d'eux-mêmes. Balzac étudie les formations sociales et leurs changements, le mécanisme de la politique dans la société. Stendhal nuance l'individu grâce à son coup d'œil de psychologue. L'évolution de la société donne raison à Balzac ; la psychologie moderne à Stendhal, car leurs mesures sont convenables à la société et à l'individu d'aujourd'hui.

L'inspiration de Stendhal influence l'homme moderne. C'est pourquoi Stendhal décrit l'homme moderne en écrivant « *To the happy few* » à la fin de *La Chartreuse de Parme*. Les personnages de Stendhal sont les hommes sensibles

qui ont envie de connaître les mystères de leur âme. L'analyse psychique des personnages de Stendhal nous permet d'expliquer les mystères de leur caractère et de distinguer les relations compliquées.

Les **Promenades dans Rome** qui est son meilleur livre sur l'Italie est un fruit de Paris. **Le Rouge et le Noir** est plein de Grenoble et de Paris. **Lucien Leuwen** qui évoque la vie à Paris a été écrit à Civita-Vecchia.

**La Chartreuse de Parme** offre le retour des souvenirs dans la vie. Le charme d'une intrigue si forte, d'une atmosphère si émouvante, des personnages si sympathiques provoque tous les souvenirs de Stendhal.

En 1830, Stendhal était encore amoureux et ambitieux. En 1838, le rêve du passé remplace l'amour. L'ambition qui est toujours intermittente laisse la place à la tranquillité d'un homme sûr de lui.

Selon Jean-Pierre Richard, certains auteurs, comme Balzac ou Flaubert, s'efforcent d'amasser les brouillons pour mettre au net les descriptions. Tandis que toutes les descriptions de Stendhal et surtout de **La Chartreuse de Parme** sont faites d'une seule esquisse. Ces descriptions spontanées ne sont pas inventées, les souvenirs ont suffi. Plusieurs descriptions nous manquent. Nous ne savons pas très bien comment était le palais de la Sanseverina.

Pour ne pas risquer de rompre le fil de son récit, Stendhal supprime d'une manière décidée tous les événements ennuyeux. Dans **le Rouge et le Noir** et dans **la Chartreuse de Parme**, il ne résume que les événements futiles minutieusement. Ainsi au dix-septième chapitre de la seconde partie, le comte Mosca accepte le projet de mariage qui sera une diversion à son ennui. Pour que cette diversion prenne sa valeur, au lieu de résumer cette conversation, l'auteur se conforme à une idée plus agréable. Il envoie le comte faire sa déclaration à la princesse. Puis celle-ci disparaît du récit :

*« Je ne resterais qu'autant que vous me feriez obtenir la main de la princesse Isota, etc., etc.; la conversation fut infinie dans ce sens. » (C.P., 1972 : 301)*

**Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** sont à la fois classiques et modernes. Les deux œuvres sont modernes par l'utilisation du point de vue et du monologue du personnage qui concentrent le récit. Chez Stendhal, on voit des personnages en présence de force dont ils ignorent l'importance et les intentions. Nous pouvons prendre comme exemple l'attitude de Norbert de La Mole à l'égard de Julien à partir du moment où il trouve mauvaise la conduite de Mathilde :

*« Il remarqua que le comte Norbert ne daignait pas même le regarder en le rencontrant dans la maison. Il doit se faire une étrange violence, pensa-t-il, lui naturellement si poli. » (R.N., 2000 : 489)*

Au dix-neuvième chapitre de la seconde partie, au moment où Fabrice et Clélia commencent à s'aimer, Stendhal a besoin d'un projet de mariage pour Clélia, comme d'une difficulté qui sépare les deux jeunes gens. Il trouve l'idée d'introduire le marquis Crescenzi dans le récit.

Parfois, Stendhal trouve le moyen de lier une circonstance à une autre pour augmenter la vraisemblance. Dans ce même chapitre, il trouve dans la mauvaise humeur du général Conti un nouveau motif pour que Clélia vienne souvent dans sa haute volière en face de Fabrice : *« C'était d'abord pour se soustraire à ces accès d'humeur de tous les instants que Clélia s'était réfugiée dans la volière. » (C.P., 1972 : 321)*

Au chapitre précédent, c'est-à-dire au dix-huitième chapitre de la seconde partie, l'amour de Clélia pour ses oiseaux nous est montré. L'auteur nous apprend qu'elle arrivait chaque jour à onze heures trois quarts :

*« Fabrice observa fort bien qu'elle n'affectait plus de baisser les yeux ou de regarder les oiseaux quand il essayait de lui donner signe de présence à l'aide de son chétif morceau de fil de fer; il avait le plaisir de voir qu'elle ne manquait jamais à*

*paraître dans la volière au moment précis où onze heures trois quarts sonnaient. »(C.P., 1972 : 317)*

Parfois nous voyons un défaut de concordance. Le vingt-troisième chapitre de la seconde partie nous explique qu'après l'évasion de Fabrice les geôliers qui le gardaient ont été renvoyés :

*«...le pauvre Grillo son ancien geôlier, qui avait été mis en prison, puis relâché. Cet homme lui avait demandé un sequin par charité, et Ludovic lui en avait donné quatre au nom de la duchesse. Les anciens geôliers récemment mis en liberté, au nombre de douze, se préparaient à donner une fête à coups de couteau aux nouveaux geôliers leurs successeurs, si jamais ils parvenaient à les rencontrer hors de la citadelle. » (C.P., 1972 : 396)*

Mais, au vingt-cinquième chapitre, quand Fabrice s'est constitué à nouveau prisonnier, Clélia songe à la rancune des geôliers qui se trouvaient mortellement fâchés :

*« Elle crut à une vision que le ciel permettait pour la punir; puis l'atroce réalité apparut à sa raison. Ils l'ont repris, se dit-elle, et il est perdu! Elle se rappelait les propos tenus dans la forteresse après la fuite; les derniers des geôliers s'estimaient mortellement offensés. » (C.P., 1972 : 430)*

Au début de **La Chartreuse de Parme**, l'auteur commence à raconter l'action en son propre nom. Puis le lieutenant Robert entre en action. Il conte un instant l'histoire à la première personne :

*« Quoi, monsieur le lieutenant, me disait celle-ci, trois onces de pain!*

*— Oui, mademoiselle; mais en revanche la distribution manquait trois fois la semaine et comme les paysans chez lesquels nous logions étaient encore plus misérables que nous, nous leur donnions un peu de notre pain. »( C.P., 1972 : 25)*

Après un bref retour au style de l'historien, c'est la comtesse Pietranera qui devient la protagoniste jusqu'à ce que Fabrice parte pour Waterloo. Au retour

de cette opération militaire, Fabrice ne reste pas, comme Julien du **Rouge et le Noir**, au centre du récit. Nous voyons l'action se dérouler souvent par les yeux et les pensées de la comtesse Pietranera, par ceux du comte, par ceux de l'abbé Blanès et par ceux de Ludovic. Le comte ne trouvait que le bonheur à côté de la duchesse. L'amour de Fabrice pour une autre que la duchesse lui plaisait fort :

*« Aussi ai-je ici plus de cent hommes à moi, et c'est pour cela que je vous ai fait demander les clefs du grand château d'eau. Il se porte pour amoureux fou de la Fausta, et jusqu'ici ne peut l'enlever au comte M \*\*\* qui donne à cette folle une existence de reine. La physionomie de la duchesse trahit la plus vive douleur: Fabrice n'était donc qu'un libertin tout à fait incapable d'un sentiment tendre et sérieux. » (C.P., 1972 : 226)*

Dans la seconde partie du livre, Fabrice retient davantage l'attention sur lui. Pourtant, un autre personnage encore, Clélia, est de temps en temps au centre du récit. Mais la comtesse Pietranera est devenue la comtesse Mosca. Les rêves de Clélia sont résumés, seules ses actions sont contées :

*« Elle s'attachait à un homme qui était éperdument aimé de la plus belle femme de la cour, d'une femme qui, à tant de titres, était supérieure à elle Clélia! Et cet homme même, eût-il été libre, n'était pas capable d'un attachement sérieux, tandis qu'elle, comme elle le sentait trop bien, n'aurait jamais qu'un seul attachement dans la vie. » (C.P., 1972 : 323)*

La partie la plus tranquille du récit, c'est la conquête de Clélia par Fabrice :

*« Elle le serrait dans ses bras, comme par un mouvement convulsif. Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée. » (C.P., 1972 : 433)*

### 2.1.3. La Société

#### Chronique de 1830 :

*« Ma mère, madame Henriette Gagnon, était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère... Je voulais couvrir ma mère de baisers... Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent... j'abhorrais mon père quand il venait interrompre mes baisers. » (LAUDET, 1989 : 3)*

Stendhal donne, pour sous-titres, au **Rouge et le Noir** « Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle » et « Chronique de 1830. » Dans le roman lui-même, de nombreux personnages portent un jugement sur le siècle sous la forme d'exclamations souvent amères.

Stendhal s'intéresse moins aux détails historiques de son époque qu'au fonctionnement de la société en général. La province, le séminaire et Paris sont des lieux traversés par Julien Sorel. Chacun de ces endroits possède des caractéristiques propres qui le distinguent des autres. Les intérêts commerciaux sont autant le souci de Paris que celle de la province.

Stendhal offre une vue générale des milieux du pouvoir. Les couches sociales se différencient par le moyen de l'argent. A l'époque de Stendhal, les riches et les pauvres cohabitent dans le même environnement. Les échoppes se trouvent au rez-de-chaussée, puis les riches bourgeois au premier étage. Les jeunes gens ne peuvent employer l'énergie dont ils se sentent emplis. L'énergie est provoquée et paralysée par la pauvreté. Julien n'oublie jamais qu'une différence de condition infranchissable le sépare de Mme de Rênal :

*« Elle est bonne et douce, son goût pour moi est vif, mais elle a été élevée dans le camp ennemi. Ils doivent surtout avoir peur de cette classe d'hommes de cœur qui, après une bonne éducation, n'a pas assez d'argent pour entrer dans une carrière. » (R.N., 2000 : 155)*

La justice est entre les mains du plus puissant. Les plus grands criminels restent impunis. Les rapports humains sont fondés sur l'argent. Julien apparaît

comme un objet d'échanges commerciaux. Le père Sorel cherche à vendre son fils au meilleur prix, M. de Rênal à faire une bonne acquisition :

*« Le Valenod est tout fier des deux beaux normands qu'il vient d'acheter pour sa calèche. Mais il n'a pas de précepteur... C'est cent écus qu'il m'en pourra coûter, mais ceci doit être classé comme une dépense nécessaire pour soutenir notre rang. »(R.N., 2000 : 57-58)*

Le marquis de La Mole voit en Julien un nouvel objet coûteux :

*« On s'attache bien à un bel épagueul, se disait le marquis, pourquoi ai-je tant de honte de m'attacher à ce petit abbé?... Cette fantaisie, si elle dure, me coûtera un diamant de cinq cents louis dans mon testament. » (R.N., 2000 :379)*

Les hommes n'ont plus de valeur, ils ont un prix. Julien en a conscience. Il pense que les enfants du maire le caressent comme ils caresseraient le chien de chasse. Chacun espère retirer un profit personnel de ses rapports avec autrui. M. de Rênal n'envisage que la dot de sa femme dans son mariage. Stendhal critique l'institution du mariage et la tyrannie des maris. Dans l'épigraphe de cette partie, Stendhal parle de la tyrannie de son père. Son enfance est dominée par la tyrannie de son père et de son précepteur. A l'âge de sept ans, il perd sa mère qu'il adore. Cet événement influe profondément sur la vie de Stendhal. Il reporte tout son affection sur son grand-père maternel. Sur la terrasse, Henri Gagnon lui montre les étoiles et lui explique comment les plantes se fiancent avec les abeilles pour faire du miel.

### **La Monarchie de Juillet**

En 1839, la France vit, depuis neuf ans, sous le régime de la monarchie de juillet. Louis-Philippe a pris le trône après la révolution de 1830 qui a renversé Charles X. La bourgeoisie est la force ascendante du régime. La monarchie de juillet est le règne de l'argent. La croissance désordonnée des fortunes, ainsi que la révolution industrielle, provoquent une crise des idéologies.

Stendhal, plutôt libéral, devient fonctionnaire à partir de 1830. Il lui est difficile de faire entendre sa voix. Pourtant **Lucien Leuwen** porte la marque de la critique du nouveau régime. L'Empire confère les valeurs spirituelles du sentiment paternel aux héros romanesques, comme à Julien du **Rouge et le Noir** ou à Fabrice de **La Chartreuse de Parme**.

## 2.2. La Description des Lieux Réels et Imaginaires

Dans **Le Rouge et le Noir**, nous connaissons les lieux où les grandes scènes vont se dérouler. Presque toujours, une petite scène se place au même endroit dans des circonstances semblables. La fin du huitième chapitre prépare la scène où Julien prend la main de Mme de Rênal. L'action est annoncée en même temps que l'auteur nous présente le lieu :

*« On prit l'habitude de passer les soirées sous un immense tilleul à quelques pas de la maison. L'obscurité y était profonde. Un soir, Julien parlait avec action, il jouissait avec délices du plaisir de bien parler et à des femmes jeunes;... »  
(R.N., 2000 : 105)*

Stendhal décrit de vastes paysages. Avant les aventures mouvementées, nous connaissons les lieux où elles vont se dérouler. La fin du huitième chapitre du **Rouge et le Noir** prépare la scène où Julien prend la main de Mme de Rênal. De même les préparations de la cérémonie avec l'abbé Chas-Bernard préparent la rencontre avec Mme de Rênal. Mais les scènes de la bibliothèque de l'hôtel de La Mole n'ont aucun lien direct avec la tempête entre Julien et Mathilde. L'église de Verrières nous est montrée au début du livre. Cette scène est la préparation lointaine à la scène du meurtre.

Les scènes de la bibliothèque de l'hôtel de La Mole n'ont aucun lien direct avec les orages des passions entre Julien et Mathilde. Le jardin de l'hôtel est annoncé par des conversations du membre de l'Académie et de Julien :

*« Faisons un tour de jardin, dit l'académicien, entrevoyant avec ravissement l'occasion de faire une longue narration élégante. » (R.N., 2000 : 411)*

L'intrigue de **La Chartreuse de Parme** commence à Milan. Fabrice participe à la bataille de Waterloo. Un hussard de l'armée française blesse Fabrice au bras d'un coup de sabre lors de la bataille de Waterloo. « Ai-je réellement assisté à une bataille ? » Ce leitmotiv revient constamment à l'esprit de Fabrice à propos de Waterloo. L'abbé Blanès prédit à Fabrice qu'il mourra assis sur un siège de bois, loin de tout luxe. Sandrino, Clélia, Fabrice, la comtesse Mosca décèdent dans un tel ordre. L'église, la prison, le lac sont des lieux de silence et de retraite. La tour, le clocher, la chartreuse sont des lieux d'élévation.

A la fin du **Rouge et le Noir**, Julien arrive au point culminant de ses ambitions en disant « Mon roman est fini. » A partir de ce moment, nous le voyons comme un commandant militaire. Le moment d'absence morale de Julien facilite le crime. Stendhal ne nous raconte pas en détail le crime parce que ce meurtre qui se trouve dans La Gazette de Tribunaux était vrai.

L'église de Verrières nous est montrée au début du livre sous un aspect tragique. Nous considérons cette scène comme la préparation lointaine à la scène du meurtre. L'auteur ne nous a pas décrit les lieux, mais nous n'avons pas l'impression d'un décor artificiel. Bien plus, les explications d'une manière colorée ne troublent pas notre attention. Et l'auteur a l'esprit entièrement libre pour les grandes actions :

*« Le jeune homme,... entrait dans la magnifique église de Verrières... A l'occasion d'une fête, toutes les croisées de l'édifice avaient été couvertes d'étoffe cramoisie.... Seul, dans l'église, il s'établit dans le banc qui avait la plus belle apparence. Il portait les armes de M. de Rênal. Sur le prie-Dieu, Julien remarqua un morceau de papier imprimé, étalé là comme pour être lu. » (R.N., 2000 :72)*

Le début du **Rouge et le Noir** nous offre une bonne introduction au style de Stendhal. Cette description est la plus longue du roman parce qu'elle court sur

deux paragraphes. Elle présente la façon particulière dont l'auteur agence les mots, les phrases et les paragraphes. Ce morceau de bravoure stylistique introduit aussi le fonctionnement narratif du récit à venir :

*« La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. 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 du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura. Les cimes brisées du Verra se couvrent de neige dès les premiers froids d'octobre. Un torrent, qui se précipite de la montagne, traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs, et donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois;... »(R.N., 2000 : 45-46)*

Dans ces deux paragraphes se lit la méfiance qu'éprouve Stendhal pour la description. Les deux descriptions se répètent tant dans leur sujet que dans leur construction : Verrières, les toits, les cimes, le fleuve. En redoublant la description, Stendhal la mine de l'intérieur. Les indices de cette petite ville sont tournés en dérision par des détails presque imperceptibles qui marquent la perte de la nature idéale.

A la fin de chaque paragraphe se trouve l'élément essentiel qui est la pointe de la description. Les Espagnols renvoient à une époque héroïque, l'époque des fortifications. Pour Stendhal, l'espagnolisme est un élan de l'âme propre à Don Quichotte, un goût pour les grands sentiments, une générosité qui tire l'homme des petites gens. Selon lui, l'espagnolisme présente les mêmes possibles romanesques que le caractère italien. Mais à la fin du second paragraphe, les ruines sont remplacées par le « mouvement des scies » qui n'appartient pas au monde romanesque. Les scies marquent la dégradation historique de Verrières qui devient un lieu de production, d'économie, d'argent. Le lieutenant Robert constitue le destin du sous-officier Henri Beyle :

*« Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. » (C.P., 1972 : 21)*

Dans le premier chapitre, le général Bonaparte n'apparaît que comme un ombre tutélaire et s'efface rapidement derrière son représentant dans le roman, le jeune lieutenant Robert. Cette ombre tutélaire, qui va régner sur la première partie de la vie de Fabrice, exerce son influence sur d'autres héros de Stendhal. Julien Sorel aussi reste sous l'influence de Napoléon et il cache le Mémorial de Sainte-Hélène sous son matelas. Mais Fabrice aura la chance d'aller à la bataille de Waterloo. Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal souligne la joie qui se répand à Milan :

*« Cette époque de bonheur imprévu et d'ivresse... La joie folle, la gaieté, la volupté, l'oubli de tous les sentiments tristes, ou seulement raisonnables... » (C.P., 1972 : 26)*

Stendhal nous décrit le premier bonheur paradoxal de *La Chartreuse*, le bonheur de l'occupation. Le récit commence donc sur un engagement du bonheur. Gérard Genette, dans **Figures II**, analyse ainsi ces premières pages :

*« Il est presque impossible dans ces occurrences de distinguer entre l'intervention ironique de l'auteur et l'intervention supposée d'un narrateur distinct de lui dont Stendhal jouerait à contrefaire le style et l'opinion... L'image du narrateur est donc chez Stendhal essentiellement problématique et lorsque le récit stendhalien laisse, si peu que ce soit, la parole au discours, il est souvent bien difficile et parfois impossible de répondre à cette question d'apparence toute simple : qui parle ? (GENETTE, 1969: 22)*

Lors de la parution du roman, Balzac conseille à Stendhal de supprimer ces premières pages et de commencer le récit au moment de la bataille de Waterloo. Stendhal essaye d'abord :

*« J'ai reçu la Revue hier soir, et ce matin, je viens de réduire à 4 ou 5 pages les 54 premières pages du 1<sup>er</sup> volume de La Chartreuse » (BLIN, 1954 : 135)*

Mais il s'aperçoit finalement que ce qui compte est le plaisir de l'écriture et de la lecture plus que la composition :

*« J'avais le plaisir le plus vif à écrire ces 54 pages ; je parlais des choses que j'adore, et je n'avais songé à l'art de faire un roman. J'avais fait dans ma jeunesse quelques plans de romans ; en écrivant des plans, je me glace. » Et heureusement, Stendhal prend la décision de laisser inactes ces premières pages. » (BLIN, 1954 : 136)*

**Le Rouge et le Noir** commence après la chute de Napoléon. Une nouvelle fois, le rapport avec l'histoire s'écrit sur le mode négatif de la ruine, de l'après-coup. On retrouve le lien paradoxal entre la gloire révolue et la richesse : *« Depuis la chute de Napoléon..., les façades de presque toutes les maisons de Verrières. » (R.N., 2000 : 46)*

L'opposition entre un monde naturel et un monde industriel, entre un passé romanesque et un présent dévalué, invite le lecteur à ne pas se laisser prendre à la fluidité d'une description apparemment anodine.

L'auteur s'amuse à plagier le style des guides touristiques, qui mêlent l'exactitude d'une description topographique à la subjectivité des goûts du voyageur :

*« Verrières est abritée du côté du nord... (R.N., 2000 : 45),  
« La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. » (R.N., 2000 : 45)*

Le deuxième chapitre complète cette présentation de Verrières et l'introduction au style du roman. La description s'appuie sur des détails qui rendent un effet de réel. A la précision des chiffres qui fixe le détail pour le lecteur, comme « vingt pieds », « trente ou quarante toises », répond le « petit fait

vrai » des plantes à la tête rasée, indice de leur soumission au despotisme du maire, le détail fait appel à l'imagination et à la sensibilité du lecteur.

Le début et la fin du paragraphe se répondent et enserrent dans leur armature un élément essentiel. La première phrase du premier paragraphe du deuxième chapitre du **Rouge et le Noir** commence par « Heureusement pour la réputation... » La dernière phrase du même paragraphe se termine par « l'heureuse nécessité... »

Le beau est un souci de voyageur étranger, car pour les habitants, la beauté sert à rapporter de l'argent. Le voyageur-lecteur rencontre M. le maire avant de savoir qui il est : « *Un grand homme à l'air affairé et important.* » (R.N., 2000 : 46)

Après la description de ce personnage, le narrateur le précise : « *Tel est le maire de Verrières, M. de Rênal.* » (R.N., 2000 : 47)

Au deuxième chapitre, l'auteur reprend la parole pour offrir au lecteur ses explications :

*« Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province. »* (R.N., 2000: 52)

C'est un premier exemple des intrusions du narrateur-auteur qui interrompt le récit pour imputer au lecteur et régir le rythme de la narration. La suite de cette intervention annonce une autre fonction de la voix narrative :

*« Ce beau monsieur de Paris, si odieux au maire de Verrières, n'était autre que M. Appert, qui, deux jours auparavant,... »* (R.N., 2000 : 52)

Stendhal utilise un style sec pour réagir contre l'emphase de ses contemporains. Dans **Le Rouge et le Noir** son premier mouvement stylistique le

porte vers une extrême concision, à l'opposé du style coulant qu'il utilisera dans **La Chartreuse de Parme**.

Les personnages vrais échappent à la description. Seuls les personnages vraisemblables sont décrits. Selon Stendhal, le roman est la comédie du XIX<sup>e</sup> siècle. On trouve de nombreux indices de cette comédie dans l'écriture des dialogues et l'usage abondant du monologue intérieur.

### **2.2.1. Une Ville de Province Typique : Verrières :**

Après la chute de Napoléon, l'aristocratie et le clergé sont les deux forces. Verrières est un bon exemple du climat moral de la province où l'argent constitue l'unique préoccupation des habitants :

*« Voilà le grand mot qui décide de tout à Verrières: RAPPORTEUR DU REVENU. A lui seul il représente la pensée habituelle de plus des trois quarts des habitants. » (R.N., 2000 :52)*

Les ultras représentent la tendance royaliste la plus extrémiste. Ils refusent l'idée d'une constitution écrite et veulent un retour pur à l'ancien régime. Ils s'appuient sur les aristocrates. Sous cette dénomination, on trouve aussi bien des royalistes parlementaires que des républicains modérés. Ils sont pour une monarchie constitutionnelle et acceptent de nombreux acquis de la Révolution et de l'Empire. Pour Stendhal, ces oppositions sont superficielles. Dans le premier chapitre du second livre, il résume ainsi cette opposition :

*« Toujours l'ambition de devenir député, la gloire et les centaines de mille francs gagnés par Mirabeau empêcheront de dormir les gens riches de la province: ils appelleront cela être libéral et aimer le peuple. Toujours l'envie de devenir pair ou gentilhomme de la Chambre galopera les ultras. Sur le vaisseau de l'Etat, tout le monde voudra s'occuper de la manœuvre, car elle est bien payée. » (R.N., 2000 : 324)*

A la fin du livre, M. de Rênal, remplacé par Valenod à la tête de la mairie, devient le candidat des libéraux, ce qui illustre la dérision des luttes politiques. Le

danger principal se trouve derrière l'autorité. M. de Rênal symbolise l'instauration d'une véritable dictature cléricale de la Congrégation.

Dans *Le Rouge et le Noir*, cette institution crée une atmosphère irrespirable pour tous ceux qui ont quelque valeur : « *Malheur à qui se distingue !* » (R.N., 2000 : 222) Ils sont révoqués ou décident de fuir « *cet enfer d'hypocrisie et de tracasseries.* » (R.N., 2000 : 326)

La congrégation gouverne surtout les femmes par l'éducation et la confession. Mme de Rênal retombe sous la coupe des jésuites sous l'influence de son confesseur :

«...élevée chez des religieuses adoratrices passionnées du Sacré-cœur de Jésus, et animées d'une haine violente pour les Français ennemis des jésuites. » (R.N., 2000 : 86)

A la fin du livre, enfin libérée de son influence, elle confie à Julien :

« *Quelle horreur m'a fait commettre la religion! lui disait-elle; et encore j'ai adouci les passages les plus affreux de cette lettre.* » (R.N., 2000 : 640)

Quant aux hommes, ils sont obligés de financer la Congrégation. M. de Rênal, qui se montre peu généreux, en subira les conséquences : « *Le Clergé ne badine pas sur cet article.* » (R.N., 2000 : 221)

Stendhal évoque aussi les réunions mystérieuses de la Congrégation dans une ancienne grange. Là, tous les derniers vendredis du mois se trouvent les hommes de Verrières qui en font partie et, quel que soit le rang social, tout le monde se tutoie. Mme de Rênal confie cyniquement à Julien : « *Nous payons vingt francs par domestique afin qu'un jour ils ne nous égorgent pas.* » (R.N., 2000 : 158)

Le jansénisme est une doctrine religieuse du XVI<sup>e</sup> siècle. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette tendance survit comme courant d'opinion opposée à l'autorité absolue du pape et de la monarchie. Elle finit par rejoindre le courant humaniste et libéral.

### **2.2.2. La Vie de Séminaire : Besançon**

Après la peinture de la dictature de l'Eglise, on découvre avec Julien les centres où elle instruit ses prêtres. Le séminaire de Besançon est l'école de l'hypocrisie, de la méchanceté, de l'arrivisme et de la division. Selon Stendhal, le séminaire est une école du parti qui fournit au pouvoir des agents d'une docilité absolue. On apprend aux élèves une hypocrisie constante :

*« Me voici enfin dans le monde, tel que je le trouverai jusqu'à la fin de mon rôle, entouré de vrais ennemis. Quelle immense difficulté, ajoutait-il, que cette hypocrisie de chaque minute! c'est à faire pâlir les travaux d'Hercule. » (R.N., 2000 : 262)*

A Besançon, le vieillard évêque qui est le directeur du séminaire et qui regarde Besançon comme un exil et l'abbé Pirard appartiennent à la Congrégation. L'abbé Frilair profite de son poste pour faire fortune. L'abbé Castanède, sous-directeur du séminaire, finit par supplanter l'abbé Pirard.

### **2.2.3. Le Centre de L'Hypocrisie et de L'Intrigue : Paris**

A Paris, Julien est introduit dans les salons de la grande aristocratie. Mais, cette ville est le lieu des intrigues et des faveurs. La maréchale de Fervaques fait miroiter une nomination d'évêque à l'abbé Frilair. Julien obtient des postes lucratifs pour son père. Il n'est pas étonnant de voir affluer à Paris les intrigants et les ambitieux comme Valenod. Les jeunes aristocrates ne sont plus que des dandys, des fantoches sans énergie.

Les soirées de ces salons représentent la cérémonie, la comédie que la vieille aristocratie s'offre à elle-même pour croire à sa grandeur. Le comte Altamira dévoile à Julien son opinion :

*« On hait la pensée dans vos salons. Il faut qu'elle ne s'élève pas au-dessus de la pointe d'un couplet de vaudeville: alors on la récompense... Tout ce qui vaut quelque chose, chez vous, par l'esprit, la congrégation le jette à la police correctionnelle; et la bonne compagnie applaudit. C'est que votre société vieillie prise avant tout les convenances. » (R.N., 2000 : 405)*

Sous le terme de Congrégation, Stendhal désigne en fait les Jésuites. On confondit sous ce nom une confrérie jésuite sans activité politique et une société secrète réactionnaire.

#### **2.2.4. L'Italie**

Pour Stendhal, l'Italie a un statut particulier. Elle est la terre d'inspiration, de la passion et du bonheur. Elle est un lieu où toutes les contradictions du cœur se résolvent en amour. Dans **La Chartreuse de Parme**, l'Italie est la terre de l'amour, alors que la France est une terre masculine, la terre de Napoléon.

Mais dans la perspective narrative, l'Italie est pour Fabrice un labyrinthe dont il faut déjouer les pièges. Dans **La Chartreuse de Parme**, l'église, la prison et le lac sont des lieux de silence et de retraite. La tour, le clocher et la chartreuse sont des lieux d'élévation.

Dans le roman, la prison de la tour Farnèse s'inspire très exactement du château Saint-Ange, appelé aussi mausolée d'Hadrien qu'on peut aujourd'hui encore visiter à Rome. Quand Stendhal visita le château, le geôlier lui raconta que Barbone y était encore enfermé.

#### **2.3. Le Réalisme Subjectif**

Stendhal transforme le réalisme en une forme toute personnelle. Chez lui, la réalité apparaît sous le regard d'un observateur. En accord avec le sensualisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, Stendhal pense qu'il n'y a pas de réel hors de perception.

Chaque réel est enfermé dans sa subjectivité et ne peut percevoir le monde que dans les limites de son regard.

Au trentième chapitre du premier livre du **Rouge et le Noir**, Julien voit à la fenêtre de Mme de Rênal un fantôme blanc dans lequel il ne reconnaît que tardivement son amante :

*« Le fantôme blanc avait disparu... Le fantôme blanc s'éloignait; il lui prit les bras; c'était une femme. Toutes ses idées de courage s'évanouirent. Si c'est elle, que va-t-elle dire? Que devint-il, quand il comprit à un petit cri que c'était Mme de Rênal? » (R.N., 2000 : 306)*

Au neuvième chapitre du premier livre, nous voyons la scène à travers les yeux de Julien. Nous pouvons étudier cette scène où Julien se fait un devoir de prendre la main de Mme de Rênal.

La scène ne nous apparaît pas hors de la subjectivité de Julien, mis à part quelques interventions du narrateur et un court passage qui rapporte le point de vue de Mme de Rênal. Nous entendons le monologue intérieur du jeune homme :

*« Julien, indigné de sa lâcheté, se dit: Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée; je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle. » (R.N., 2000 : 107)*

Nous percevons à travers son émotion « chaque coup de cloche fatal. » Le jeu des pronoms participe au caractère subjectif de la narration. A la fin du paragraphe Mme de Rênal a été réduite à sa main et n'est plus désignée que par le pronom indéfini « On » : « ... *il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.* » (R.N., 2000 : 107)

Mme de Rênal devient une autre femme que Julien veut conquérir pour affirmer son moi. Dans ce cas, nous pouvons dire que le réalisme de Stendhal n'est pas une imitation de la réalité. Au contraire, le réalisme stendhalien est une transcription de l'expérience de la réalité faite par un sujet.

Mais, nous devons ne pas confondre le point de vue et la voix. Si nous percevons la scène par la vision de Julien, ce n'est pas la voix de Julien qui raconte l'épisode. Dans cette scène, le narrateur intervient pour ajouter des éléments que Julien ne perçoit pas : « ... *bientôt la voix de Madame de Rênal devint tremblante aussi, mais Julien ne s'en aperçut point.* » (R.N., 2000 : 107)

Lorsque nous entendons les pensées que Julien se formule à lui-même, le narrateur se tait, et c'est alors le style indirect libre qui prend le relais. Mais le narrateur souligne les limites du point de vue de Julien. Ce jeu perpétuel avec les points de vue et les voix exige beaucoup d'attention de la part du lecteur. Il n'est pas toujours facile de savoir qui parle.

Dans **La Chartreuse de Parme**, le réalisme subjectif de Stendhal défait la perception de Fabrice de l'ordre qui fonde l'épopée : « *Ceci est-il une véritable bataille ?* (p : 61), « *Cette bataille était-elle Waterloo ?* (89) »

Ces questions poussent Fabrice à saisir l'héroïsme. Tout le long de son chemin, nous suivons Fabrice et nous constatons que son aptitude reste miraculeusement intacte. La dérision manifestée à son égard par le narrateur n'a pas de fraîcheur. Il exprime dans ses élans naïfs et spontanés, sa promptitude à saisir les occasions de se dépasser, une vacance de « moi » toujours possibles. Sa quête personnelle doit être inscrite dans le désordre du monde.

Dans **Le Rouge et le Noir**, Verrières est un lieu imaginaire que Stendhal a choisi comme le type des villes de province. Dans ce livre il n'y a pas de rapport entre le nombre de pages et la durée couverte. Le récit fait alterner des épisodes de longue durée et des moments très brefs. Le déroulement du temps de la première partie du **Rouge et le Noir**, du premier chapitre jusqu'au cinquième, correspond à trois jours ; le sixième chapitre quelques heures ; le septième chapitre cinq mois ; du huitième chapitre au onzième chapitre, environ trois mois ; le neuvième chapitre, moins d'une journée ; le douzième chapitre, trois jours ; du treizième chapitre au dix-septième chapitre, cinq jours ; du dix-huitième chapitre au vingt-troisième chapitre, quelque mois ; du vingt-quatrième chapitre au vingt-

neuvième chapitre, quatorze mois ; le trentième chapitre, une journée et deux nuits.

Les chapitres qui couvrent une longue période permettent l'évolution et la maturation de Julien. Durant presque tout le roman, nous découvrons le monde avec lui, en même temps que lui et nous percevons ce qu'il en retient.

Le monde n'existe pas quand Julien ne le regarde pas. Les personnages s'évanouissent lorsque Julien les élimine de son champ mental. Quand Julien ne comprend pas une situation ou qu'il ne saisit qu'une partie de la réalité, nous n'en savons pas plus que lui. Nous voyons que les modes d'appréhension du monde du **Rouge et le Noir** sont ceux de Julien.

#### 2.4. Les Eléments Symboliques

Le symbolisme stendhalien doit être pensé à la fois dans la nature des signes qu'il emploie et dans les thématiques qu'il met en place. Dans l'univers stendhalien, selon l'observateur et son point de vue, un objet peut être symbole :

*« L'héroïsme stendhalien est surcodé. Il est imitation de gestes hauts et nobles. C'est la qualité des modèles qui donne à la démarche mimétique une allure de comportement désintéressé et de désir pur. C'est la qualité des êtres qui les fait entrer dans l'ordre du symbolisme. » (HAMM, 1992 : 92)*

Le domaine symbolique le plus riche est celui des noms de personnages. Stendhal a multiplié les pseudonymes. Dans ses romans, les noms sont, à des degrés divers, motivés. Certains renvoient au vécu de l'auteur. Dans **Le Rouge et le Noir**, le nom de Mathilde fait songer à celui de l'insensible Mélite.

Le premier consul était alors Napoléon Bonaparte pour lequel Stendhal avait une immense admiration. De ce point de vue, Julien Sorel et Fabrice del Dongo partagent les sentiments de Stendhal. Pour eux, Napoléon est le symbole de la réussite et de l'héroïsme. Avec la publication du **Mémorial de Sainte-**

**Hélène** qui présente les principes révolutionnaires, l'image de Napoléon symbolise la liberté, la réussite et le bonheur.

Dans **Le Rouge et le Noir**, ce livre est un livre de chevet. Au quatrième chapitre du premier livre, le père Sorel fait le commerce du fils comme celui du bois et appelle son fils avec un ton impérieux : « Descends, animal, que je te parle. » Le caractère du père Sorel ressemble fort à celui du Maire qui veut prendre chez lui Julien pour rivaliser avec Valenod. Julien doit être de garde à la scie. Selon le père Sorel, Julien perd son temps chez le curé, à la bonne heure. Il va chercher Julien à la scierie où le jeune homme est pris dans sa lecture. Il l'appelle deux ou trois fois. Mais, à cause du bruit de la scie, Julien n'entend pas la terrible voix de son père. Un coup violent sur la tête lui fait perdre l'équilibre. Julien tombe au milieu des leviers de la machine. Il souffre d'avoir perdu son **Mémorial de Sainte-Hélène**. Sa blessure véritable n'est pas physique mais morale. Il se révolte contre le père, c'est-à-dire contre la société :

*« En passant, il regarda tristement le ruisseau où était tombé son livre; c'était celui de tous qu'il affectionnait le plus, le Mémorial de Sainte-Hélène . » (R.N., 2000. 63)*

Alors que pour Julien, dans **Le Rouge et le Noir**, l'aigle symbolise la réussite psychologique, pour Fabrice, l'aigle impérial évoque l'urgence de l'action à réaliser. Plutôt que l'arrivisme, la bataille de Waterloo est le désir de partager la gloire et la puissance napoléoniennes.

Fabrice n'est pas une personnification comme Julien Sorel. C'est un enfant imaginaire. Il a une belle figure, son visage exprime la gaieté et la jouissance. Ce qui se passe dans l'âme de Fabrice est vu avec plus de tendresse et un humour plus doux que Stendhal n'en avait pour Julien Sorel. Cet humour à chaque instant permet à Fabrice de faire les fautes. M. del Dongo n'est pas seulement antipathique comme le père d'Henry Brulard. Fabrice del Dongo reçoit une grande part de sa destinée de l'auteur. L'auteur lui donne l'énergie, non les caprices. Jusqu'à ce que Fabrice soit malheureux et entreprenne seul ce qui doit faire son succès véritable, il est un enfant capricieux. A ce moment où il va

conquérir Clélia, il change. Sans doute, l'âge et le chagrin rendent ce changement parfaitement vraisemblable.

Après Mlle de La Mole, Clélia prend la place de Métilde Dembowska. Mais à ce moment, elle devient presque irréelle et nous ne pressentons plus rien de ses sentiments. Nous la voyons pour ainsi dire à travers l'incompréhension de Fabrice. Ce mystère continue jusqu'à la phrase qui rend heureux Fabrice : « Entre ici, ami de mon cœur. »

Quand Stendhal écrit, il connaît vaguement l'avenir de ses personnages. Il s'avance vers la fin de l'œuvre. Il achemine ainsi le lecteur à la conclusion qui est un mystère jusqu'à la dernière page de l'œuvre. Dans **La Création chez Stendhal**, Jean Prévost parle des prédictions de **La Chartreuse de Parme** :

*« J'ai vu des lecteurs, bons stendhaliens, se choquer des prédictions de **La Chartreuse**, tant de celles que notre héros se fait à lui-même que de celles de l'abbé Blanès. De fait, elles sont inutiles à l'action, et semblent jurer avec le rationalisme de l'auteur... Mais ces prédictions mystérieusement réalisées donnent à l'instant où advient un événement plat ou pénible, comme l'emprisonnement de Fabrice, une poésie singulière. Surtout elles rapprochent encore d'avantage le lecteur du point de vue de l'auteur improvisant. » (PREVOST, 1951 : 465)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, la vision de l'aigle symbolise la renaissance ou la naissance à soi-même :

*« J'ai vu un aigle, l'oiseau de Napoléon; il volait majestueusement se dirigeant vers la Suisse, et par conséquent vers Paris. Et moi aussi, me suis-je dit à l'instant, je traverserai la Suisse avec la rapidité de l'aigle,... » (C.P., 1972 : 45)*

De la même façon, pour Fabrice, le verdoisement du marronnier apparaît comme un symbole du printemps de son âme. Le marronnier annonce que Fabrice est prêt pour son départ :

*«...si mon arbre a des feuilles, ce sera un signe pour moi. Moi aussi je dois sortir de l'état de torpeur où je languis dans ce triste et froid château. » (C.P., 1972 : 46)*

Les hommes protecteurs, comme l'abbé Chélan, le marquis de La Mole pour Julien, et comme l'abbé Blanès, le comte Mosca, Ferrante Palla pour Fabrice, sont le symbole de la paternité. Et les femmes protectrices aussi symbolisent la maternité.

A Waterloo, Fabrice est protégé, puis initié aux dures réalités de la guerre par une brave cantinière. Les hasards du combat le font chevaucher aux côtés de quatre généraux ; l'un d'eux est le maréchal Ney. La troupe salue soudain le passage de l'Empereur. Pour avoir trop bu d'eau-de-vie, Fabrice ne l'a pas reconnu. A la fin du troisième chapitre, la cantinière présente un verre d'eau-de-vie à Fabrice et le fait monter dans la petite charrette où Julien s'endort profondément : *« Marche encore, mon petit, tu es donc blessé ? » (C.P., 1972 : 66)*

Fabrice est blessé. Il est recueilli à l'auberge de l'Etrille de Zonders par une aubergiste et sa fille Aniken : *« Aniken lui apprend en pleurant qu'on avait loué un cheval pour lui;... » (C.P., 1972 : 88)*

L'aubergiste et sa fille nourrissent Fabrice après le meurtre de Giletti. Quand Gina est absente de la scène, toutes ces femmes sont comme les femmes qui exercent en second les fonctions de la tendresse maternelle de Gina.

Le vieux Sorel et ses fils, le marquis del Dongo et son fils Ascagne sont des symboles des représentants d'une génération dégénérée, comme le vrai père d'Henri Beyle.

Dès le chapitre III, le vieux chirurgien-major considère Julien comme son fils. Julien aussi adore la paternité spirituelle du vieux chirurgien.

Les premières pages de **La Chartreuse de Parme** créent un paysage symbolique. La virilité est associée au clocher. La grande faveur que l'abbé Blanès accorde à Fabrice est de monter au clocher. Cette escalade est associée à une prophétie sentencieuse : « *Tu seras un homme.* » (C.P., 1972 : 35)

L'autre grande tour à la conquête de la virilité sera la tour Farnèse où Fabrice aimera Clélia. Le lac est l'élément complémentaire de ce paysage symbolique. Il est inéluctablement associé à Gina : « *Sur ce lac sublime où je suis née, m'attend enfin une vie heureuse et paisible.* » (C.P., 1972 : 41)

Pour éloigner Ascagne, Gina jette de l'eau sur ses cheveux poudrés, et le marquis dépense des fortunes pour gagner du terrain sur le lac :

*« Le frère aîné de Fabrice, le marchesine Ascagne, voulut se mettre des promenades de ces dames;... On pensait qu'il était l'espion du marquis son père,... » (C.P., 1972 : 42)*

Le morceau de papier imprimé sur l'exécution d'un certain Louis Jenrel à Besançon est un présage qui préfigure le dénouement. Stendhal aime donner des présages à ses héros pour constituer leur histoire en destin tragique. Pendant son enfance, Julien reste sous l'influence de la légende napoléonienne. Mais il décide d'embrasser la carrière ecclésiastique pour faire fortune. Et il apprend la théologie auprès de l'abbé Chélan. Dans l'église de Verrières, Julien trouve un fragment de journal relatant l'exécution d'un dénommé Jenrel. Il est frappé par la ressemblance de son nom avec celui du condamné. Il prend peur lorsqu'il croit voir une tache de sang sur le bénitier : «... : *le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître du sang.* » (R.N., 2000 : 73)

La prison est le symbole de la cristallisation en esprit et aussi en amour. Elle est le séjour solitaire de Julien et de Fabrice. De façon générale, dans les relations humaines de l'univers stendhalien, tout est une affaire de signe. Les regards, les sourires, les gestes, les vêtements sont des signes du corps. Les signes sont en tout cas l'expression même de la passion. Du haut de la tour Farnèse, Fabrice aperçoit Clélia qui soigne les oiseaux de sa volière. Son premier réflexe

est de signaler sa présence en frappant aux barreaux de sa fenêtre. Puis il salue Clélia en lui faisant signe de la main. Plus tard, Fabrice fixera Clélia d'un regard volontaire et au fil de leurs entrevues, ira jusqu'à faire avec le doigt le geste de scier l'abat-jour, qu'on aura entre temps installé sur sa fenêtre. Enfin, les deux amants correspondront avec des alphabets secrets avant de se parler de vive voix dans la chapelle de la forteresse :

*« Il fut bien plus heureux le lendemain : pendant qu'elle regardait tristement l'immense abat-jour, il parvint à faire passer un petit morceau de fil de fer par l'ouverture que la croix de fer avait pratiquée, et il lui fit des signes qu'elle comprit évidemment, du moins dans ce sens qu'ils voulaient dire: je suis là et je vous vois. » (C.P., 1972 : 317)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, Mathilde de La Mole travaille à apparaître comme Marguerite de Navarre. Elle est à la recherche d'une tête qu'un nouveau Boniface de La Mole lui offrirait sur un plateau. Le motif de la tête est le signe d'un geste d'affection répété. Julien se rend calmement à son exécution. Fouqué voit Mathilde qui porte la tête de son amant sur ses genoux. Mathilde est prisonnière d'une logique dont elle ne sort pas :

*« Le souvenir de Boniface de La Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain... elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front... elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé. » (R.N., 2000 :660)*

Dans un moment de désespoir, Mme de Rênal en se levant et en prenant la tête de Julien entre ses mains semble commencer un geste que Mathilde complétera. De même, dans la scène de la cathédrale de Besançon, Julien voit la tête de Mme de Rênal et il aide Mme Derville à placer cette tête charmante sur l'appui d'une chaise :

*« .. Julien vit les épaules de la dame qui tombait en arrière.... Que devint-il en reconnaissant la chevelure de Mme de Rênal!... Il aida Mme Derville à placer cette tête charmante sur l'appui d'une chaise de paille;... » (R.N.,2000 :279-280)*

### 2.4.1. L'Importance Symbolique du Cheval :

Nous savons que le cheval est un signe qui a plusieurs fonctions, plusieurs activités différentes. Le cheval correspond aux idées de robustesse, grand taille. On dit « c'est un grand cheval » en parlant d'une femme virile et robuste. Il symbolise aussi la vivacité du désir.

La visite du roi à Verrières fait connaître des qualités de chevalier chez Julien. Mme de Rênal obtient pour Julien une place dans cette fameuse garde, puis l'un des plus beaux chevaux de M. Valenod. Pour Julien, la visite du roi à Verrières est une expérience mystérieuse. Il se sentit un héros :

*« Ses épauettes étaient plus brillantes, parce qu'elles étaient neuves. Son cheval se cabrait à chaque instant, il était au comble de la joie... de ce moment il se sentit un héros. Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie. » (R.N., 2000 :164-165)*

En passant près du vieux rempart, le bruit de la petite pièce de canon fait sauter son cheval hors du rang, mais par un grand hasard, Julien ne tombe pas. Le fait de tenir le cheval afin de ne pas tomber est lié à la thématique de l'ascension sociale. Bien monter sur un cheval est le signe de l'honneur aristocratique qui peut causer le succès amoureux. L'importance du cheval dans le monde stendhalien s'explique par le rêve chevaleresque qu'entretiennent tous ses personnages. Mais le cheval et le chevalier, dans l'organisation politique et sociale, ne font qu'un. Le brillant chevalier est à la recherche de son cheval. Ce donquichottisme des héros stendhaliens est un moment obligatoire de leur itinéraire romanesque. Lucien Leuwen, dès le début du roman, tombe de cheval. Fabrice fait une chute de cheval à Waterloo et perd son cheval. La chute est une punition momentanée du désir de s'élever.

Fabrice offre son cheval à la cantinière pour laquelle il se sent une amitié. Mais il n'hésite pas à prendre un cheval à un soldat après que le général Robert, son propre père, l'ait dépouillé du sien : « un cheval de général, s'écriait le soldat qui l'avait vendu,... » (C.P., 1972 : 57)

Dans l'auberge de « Cheval-Blanc », Fabrice se sent chez soi. Pour Fabrice, sa blessure n'a aucune importance. Il pense à son cheval :

*« - Mais pendant que je serai ici bien choyé au premier étage, dit Fabrice au maréchal des logis, mon cheval, qui est à l'écurie, s'ennuiera tout seul et s'en ira avec un autre maître. » (C.P., 1972 : 85)*

#### 2.4.2. L'Importance Symbolique des Arbres:

Les arbres symbolisent le despotisme de l'administration municipale. Ils symbolisent la victoire dans **La Chartreuse de Parme**. Le comte Pietranera meurt dans un duel. Gina revient vivre à Grianta. Une période de bonheur fou commence pour la marquise, Fabrice, ses deux sœurs et Gina. La comtesse retrouve les souvenirs de sa première jeunesse :

*« Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. » (C.P., 1972 : 41)*

**Le Rouge et le Noir** aussi commence par une description d'une allée d'arbres taillés pour faire de l'ombre. A Verrières, les oranges ne poussent pas en pleine terre. Julien se plaît au milieu des bois. Il prend la main de Mme de Rênal sous un tilleul. Plus tard, au séminaire, il est en proie à un malaise devant l'abbé Pirard. Il observe la campagne :

*« Il regarda les arbres; cette vue lui fit du bien, comme s'il eût aperçu d'anciens amis. » (R.N., 2000 : 252), «... ce que je reprocherais au Cours de la Fidélité, c'est la manière barbare dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes. » (R.N., 2000 : 51)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, les orangers constituent un motif structural et ils symbolisent le bonheur. Le marronnier est présent à plusieurs endroits du texte. Le fait qu'il ait des feuilles annonce ici que Fabrice est prêt pour son premier départ :

*« Si mon arbre a des feuilles, ce sera un signe pour moi. Moi aussi je dois sortir de l'état de torpeur où je languis dans ce triste et froid château. Ne trouves-tu pas que ces vieux murs noircis, symboles maintenant et autrefois moyens du despotisme, sont une véritable image du triste hiver? ils sont pour moi ce que l'hiver est pour mon arbre. » (C.P., 1972 : 46)*

### 2.4.3. Le Mythe Napoléonien

Le mythe napoléonien prend son essor pendant la monarchie de juillet. Les publications de Mémoires se multiplient. Dans **La Confession d'un enfant du siècle**, Alfred de Musset rend compte de l'ambiguïté et de la force du mythe napoléonien. Pour les romantiques de 1830-1840 Napoléon a été un véritable dieu et modèle. Quant à Stendhal, il a toujours été impressionné par l'énergie de ce héros. La figure mythique s'impose dans ses deux grands romans : **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**. Dans cette dernière œuvre, l'image de Napoléon se trouve liée aux thèmes de la liberté, du bonheur et de la jeunesse.

L'Empire confère encore une légitimité en France et un père spirituel aux héros romanesques, comme à Fabrice de **La Chartreuse de Parme** ou à Julien du **Rouge et le Noir**. La vie de bohème est une nécessité dans un monde où le romancier ne vit pas toujours bien de sa plume. Certes le marché du roman est en pleine prospérité, mais la clientèle modeste achète peu de livres, elle les loue dans des cabinets de lecture. Les romans ne sont vendus qu'à un public limité.

Le mythe de Napoléon est actif dans la plupart des romans stendhaliens. Napoléon est un vecteur d'énergie et il offre aux personnages masculins un modèle historique qui cristallise les valeurs de jeunesse, de liberté. Dans **La Chartreuse de Parme**, Gina dira plus tard, pour excuser la passion de Fabrice :

*« Vous savez que j'avais, dans mon bel appartement du palais Dugnani, les estampes des batailles gagnées par Napoléon: c'est en lisant les légendes de ces gravures que mon neveu apprit à lire. » (C.P., 1972 :102)*

**La Chartreuse de Parme** est un grand roman d'amour. Le roman réunit les passions de la marquise del Dongo et du lieutenant Robert, les amours de Gina, l'amour du comte Mosca pour Gina et surtout la passion entre Fabrice et Clélia. La relation amoureuse est triangulaire comme Fabrice/Mosca/Gina, Fabrice/Clélia/Gina, Fabrice/Fausta/son amant, Gina/Ernest V/Mosca.

Le schéma narratif du **Rouge et le noir** ressemble au schéma narratif de **La Chartreuse de Parme**. Nous voyons le même schéma d'un héros dirigé vers deux femmes dans deux parties de roman. Dans la première partie des deux œuvres, il y a une femme plus âgée que le héros et qui l'entoure de soins maternels, dans la deuxième partie, une deuxième femme plus jeune et de qui le héros va avoir un enfant.

Dans **Le Rouge et le Noir**, le **Mémorial de Sainte-Hélène** est un livre de chevet. Au quatrième chapitre de la première partie du livre, Julien souffre d'avoir perdu son **Mémorial de Sainte-Hélène**, le livre qu'il préfère.

A cette époque, pour Stendhal, Napoléon est un homme extraordinaire. Stendhal apprécie d'autant plus Napoléon qu'il hait la société hypocrite dans laquelle il vit. Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal nous montre son admiration pour Napoléon. Il nous présente l'ascension sociale, le désir de gloire et le bonheur de la jeunesse. Dans cette œuvre, l'image de Napoléon est tout d'abord associée à la liberté, au progrès et à la joie commune. Par son action libératrice, Bonaparte montre le chemin du bonheur dans l'amour de la patrie. Au moment où Stendhal écrivait **La Chartreuse de Parme**, le mouvement des nationalités et l'idée libérale se confondaient. Cette image de l'Italie crée l'enthousiasme de Fabrice.

En 1800, quand Bonaparte entre en Lombardie, tout le peuple est amoureux follement de lui et l'ivresse est au maximum. La mère de Fabrice et ses deux sœurs sont transportées d'enthousiasme pour celui leur apparaît comme un but héroïque. Si Bonaparte apporte le bonheur à tout un peuple, il demeure toujours cher. La troupe de Marietta et de Giletti, qualifiée de révolutionnaire, est

expulsée des Etats de Parme. De même, le pauvre Ferrante Palla est condamné à mort parce qu'il aime Napoléon.

Dans **La Chartreuse de Parme**, surtout pour Fabrice, l'image de Napoléon se trouve associée à l'exaltation du moi, au bonheur de la jeunesse. Lors de la bataille de Waterloo, Fabrice voit une noble amitié entre ses compagnons. Il les considère comme des frères. De même, le comte Mosca n'hésite pas à mettre la main à l'épée, car ses meilleurs amis sont d'anciens soldats fidèles de Napoléon. Nous pouvons dire que, par Fabrice, Napoléon remplace le père absent. En effet, Fabrice, élevé par le général Pietranera qui est le premier mari de Gina, désire s'associer à Waterloo. Quand on annonce le retour de Napoléon, il décide de le rejoindre.

Fabrice a la chance d'être né assez tôt pour participer à la grande aventure napoléonienne. Il vit son stade épique à la lumière de Napoléon, car Napoléon est la cause indirecte de la naissance de Fabrice, et de la création de **La Chartreuse de Parme**.

Stendhal reste lucide sur la nature du régime qu'il sert avec conscience. Ses œuvres intimes suivent les traces de Napoléon. Il souffre de l'abaissement devant l'Empereur. Tous ses héros en portent la trace. Les héros les plus marqués qui suivent les traces de Napoléon sont certainement Julien Sorel, qui cache le portrait de Napoléon sous son matelas:

*« Le portrait de Napoléon, se disait-il en hochant la tête, trouvé caché chez un homme qui fait profession d'une telle haine pour l'usurpateur! Trouvé par M. de Rênal, tellement ultra et tellement irrité! et pour comble d'imprudence, sur le carton blanc derrière le portrait, des lignes écrites de ma main! et qui ne peuvent laisser aucun doute sur l'excès de mon admiration! et chacun de ces transports d'amour est daté! il y en a d'avant-hier. » (R.N., 2000. 114)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, l'épisode de la bataille de Waterloo clôt la première partie du roman. Il montre l'inaptitude de Fabrice à décoder les signes

sur le champ de bataille. Stendhal n'organise rien. Les soldats vont, viennent, boivent, s'enfuient :

*« Les soldats se regardèrent étonnés surtout de l'idée de payer, et lui accordèrent avec bonté une place au feu;... les soldats allèrent lui raconter l'arrivée de cet étranger parlant mal français. L'adjudant interrogea Fabrice, qui lui parla de son enthousiasme pour l'Empereur avec un accent fort suspect;... » (C.P., 1972 : 48)*

Pour les romantiques de 1830-1840, l'Empereur est le dieu d'une génération qui s'ennuie. Dans un monde dominé par l'argent et fermé à la jeunesse, la génération romantique trouve en Napoléon un héros de l'énergie individuelle.

Stendhal apprécie d'autant plus Napoléon qu'il hait la société prosaïque et hypocrite dans laquelle il vit. Mais il préfère le général sauveur de la Révolution et libérateur de l'Europe à l'Empereur qui a volé la liberté à son pays. L'admiration de Stendhal pour Napoléon représente l'ascension sociale rapide, le désir de gloire et d'affirmation personnelle, la nostalgie du bonheur de la jeunesse.

Dans **La Chartreuse de Parme**, l'image de Napoléon Bonaparte est associée à la liberté, au progrès et à la joie populaire. Le livre s'ouvre sur l'image idéalisée de Napoléon et de sa jeune armée dont la jeunesse même est un symbole de liberté. Bonaparte montre le chemin du bonheur dans l'amour de la patrie. En effet, au moment où Stendhal écrit **La Chartreuse de Parme**, le mouvement des nationalités et l'idée libérale se confondent désormais.

La mère de Fabrice et ses deux sœurs sont transportées d'enthousiasme pour ce qui leur apparaît comme une perspective héroïque. Si Bonaparte apporte le bonheur à tout un peuple, il demeure toujours cher au peuple. Pour avoir célébré la fête de Napoléon, la troupe de Marietta et de Giletti est expulsée des Etats de Parme. De même, Ferrante Palla est condamné à mort parce qu'il aime Napoléon.

Dans **La Chartreuse de Parme**, l'image de Napoléon se trouve aussi associée, surtout pour Fabrice, au sens de la paternité et à l'exaltation du moi. Tout d'abord, la figure de l'Empereur s'identifie à l'amitié. Lors de la bataille de Waterloo, Fabrice voit cette noble amitié entre ses compagnons. Il les considère comme des frères. De même, le comte Mosca n'hésite pas à prendre l'épée à la main avec quelques officiers, car ses meilleurs amis sont d'anciens soldats fidèles de Napoléon. Cette fraternité virile entraîne la fidélité absolue que Fabrice jure de garder envers le roi d'Italie.

Nous pouvons penser que, pour Fabrice en tout cas, l'image de Napoléon remplace celle du père absent. Après avoir vainement cherché à rencontrer Napoléon, la grande inquiétude de Fabrice est de savoir s'il est vainement battu à Waterloo. Chez Fabrice, le contact de la réalité avec la guerre se solde par une impossibilité de s'identifier à cette figure héroïque. Napoléon est le dieu d'une sorte de culte de l'énergie. Il se place sous le signe de la démesure.

Dans **Le Rouge et le Noir**, pour Julien Sorel, l'aigle symbolise la réussite psychologique totale, alors que pour Fabrice, l'aigle impérial évoque l'urgence de l'action à accomplir. A Waterloo, Fabrice ne cherche qu'à se battre, à se dévouer à l'Empereur pour défendre la liberté et la patrie. Par rapport à Julien, Fabrice ajoute la dimension généreuse du don de soi. Plutôt que l'arrivisme, le mythe apparaît comme un sacrifice. Cependant, la bataille de Waterloo est évoquée par Fabrice qui manifeste son désir de partager la gloire et la puissance napoléoniennes. Après avoir été trahi par ses camarades, Fabrice perd un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque.

Dans **La Chartreuse de Parme**, le mythe de Napoléon est véhiculé par d'autres personnages. En général, tous les gens qui ont été favorables à l'Empereur se révèlent de premier mérite. Pour Mosca, Napoléon représente l'amour de la gloire et l'enthousiasme de la jeunesse. Au vingtième chapitre du second livre, Mosca s'associe aux projets de la duchesse : « *...les trois hommes dans lesquels j'ai le plus de confiance.* » (C.P., 1972 :348)

Ces trois hommes sont Ludovic, le comte Mosca et Ferrante Palla que Fabrice n'a jamais vu. Quant à la Sanseverina, elle pleure de joie, lorsque Fabrice lui annonce sa décision de rallier l'armée de l'Empereur et regrette les beaux jours de la cour du prince Eugène, le bonheur apporté par les soldats français. Dans **De l'Amour**, Stendhal explique que l'italien vit de passion et le français de vanité.

Giletti fait preuve d'énergie et fait courir des dangers réels à Fabrice parce qu'il a été dragon dans la Grande Armée. Et le prince de Parme se croit un petit Napoléon.

**La Chartreuse de Parme** diffère du **Rouge et le Noir** où le **Mémorial de Sainte-Hélène** est un bréviaire d'énergie. **La Chartreuse de Parme** offre une image de Napoléon plutôt liée à la quête du père, à la liberté et au bonheur de la jeunesse.



## TROISIEME PARTIE

### LA REPRESENTATION DES PERSONNAGES

Le personnage n'est qu'une apparence typique et superficielle de l'action et de la situation. Le héros littéraire est un caractère le plus difficile à découvrir. Dans cette troisième partie, consacrée au caractère du héros, nous allons étudier les personnages en trois chapitres.

Dans la première partie du **Rouge et le Noir**, au neuvième chapitre, Stendhal fait une analyse psychologique. Dans la scène où il prend la main de Mme de Rênal, Julien nous montre le caractère stendhalien.

La production romanesque de Stendhal est l'œuvre de la maturité. Elle débute en 1827 avec **Armance** puis, en 1830, paraît **Le Rouge et le Noir** suivi, en 1839, de **La Chartreuse de Parme**. Après les divers genres autobiographiques qu'il a pratiqués, Stendhal trouve dans le roman la forme même de la théâtralité de son *Moi* : le romanesque. Il y écrit son amour des femmes, son culte de la jeunesse, sa passion de l'Italie, sa haine de l'hypocrisie sociale. Mais cette part autobiographique augmente la description du monde réel.

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal reflète toute une époque dans les destinées individuelles des personnages. Il nous présente sa biographie comme une philosophie de la vie. Dans ces œuvres, nous avons constaté que Stendhal avait utilisé une méthode mixte. Parfois il utilise la méthode directe selon laquelle les événements se déroulent sous nos yeux avec des personnages principaux ou secondaires, parfois il utilise la méthode narrative selon laquelle le récit est complété par l'intermédiaire de l'auteur ou du narrateur. Mais, en réalité, nous considérons Stendhal comme un écrivain improvisateur. Il crée à mesure qu'il écrit. Il s'identifie en même temps à ses personnages. Selon lui, l'auteur perd beaucoup de temps à cause des soucis de plan et de style.

Stendhal, dans une lettre à Balzac datée de 16 octobre 1840, s'avoue totalement réfractaire à l'écriture méthodique :

*« J'avais fait dans ma jeunesse quelques plans de romans, et écrivant des plans je me glace.*

*Je compose vingt ou trente pages, puis j'ai besoin de me distraire, un peu d'amour, quand je puis, ou un peu d'orgie ; le lendemain matin j'ai tout oublié, et lisant les trois quatre dernières pages du chapitre de la veille, le chapitre du jour me vient. J'ai dicté le livre que vous protégez (La Chartreuse de Parme) en soixante ou soixante-dix jours. J'étais pressé par les idées. »*

Dans la troisième partie de notre étude, nous nous consacrons à l'étude des procédés de grossissement héroïque du personnage, à l'étude de l'aventure littéraire du personnage privilégié, et à l'étude des caractères des personnages secondaires en faisant une comparaison entre **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**.

Dans **Le Rouge et le Noir**, le véritable amour se passe entre Mme de Rênal et Julien, alors que, dans **La Chartreuse de Parme**, c'est avec Clélia que Fabrice rencontre l'amour. L'étape de la cristallisation que nous avons lue dans **De l'Amour**, est parfaitement propre à l'amour dans la prison de Besançon et de Parme :

*« Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez : Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. »(D.A., 1965 : 34-35)*

Pour les romantiques de 1830-1840, Napoléon a été un véritable dieu et modèle. La forme mythique de Napoléon s'impose dans **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**. Dans cette dernière œuvre, l'image de Napoléon qui est le symbole du père, se trouve surtout liée aux thèmes de la liberté, du bonheur et de la jeunesse. Le mythe napoléonien naît en 1796. Grâce aux brillantes victoires, la légende de Napoléon se développe au cours de l'époque impériale. A la chute de l'Empereur, la légende prend un nouvel essor à sa mort, surtout avec la publication du **Mémorial de Sainte-Hélène** qui assimile la figure de Napoléon aux principes révolutionnaires et au libéralisme.

### 3.1. Le Fait du Destin

La composition littéraire dépend d'une atmosphère. C'est l'atmosphère qui constitue la trame littéraire. Quand il ne s'agit que d'une trame matérielle, il suffit d'arrêter longuement l'œil de la caméra sur le héros pour créer une atmosphère déterminante.

Deux affaires criminelles sont à l'origine du **Rouge et le Noir**. Le procès d'Antoine Berthet procure à Stendhal le tableau de son récit. L'Affaire Lafargue lui procure l'ensemble de traits de caractère. **Le Rouge et le Noir** est une œuvre de combat, elle n'est pas une œuvre d'annonce et de propagande. Le miroir qui se promène est critique et ironique. Le titre du roman signifie l'armée et le clergé, les libéraux et l'organisation ecclésiastique. Nous ne pouvons pas supposer ce que Julien va préférer. Mais, dans **La Chartreuse de Parme**, le lieu de la chartreuse de Parme a désigné d'abord la fin d'une intrigue comme l'indice d'un destin.

Le roman est le domaine de l'accord et de l'enthousiasme. Dans **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**, l'enthousiasme pour la patrie et Bonaparte qui est élu distinctivement comme substitut du père, est un événement politique. Mais nous avons parlé de la période de Bonaparte et de la société dans la deuxième partie de notre étude.

Dans **Le Rouge et le Noir**, la paternité du père Sorel intéressé constitue l'ambition de Julien. Dès le troisième chapitre du **Rouge et le Noir**, nous voyons une opposition entre la paternité du père Sorel et la paternité spirituelle du vieux chirurgien. Le vieux chirurgien-major considère Julien comme son fils. Julien aussi adore ce chirurgien qui ose parler au maire au sujet des platanes :

*« Ce chirurgien payait quelques fois au père Sorel la journée de son fils, et lui enseignait le latin et l'histoire... En mourant, il lui avait légué sa croix de la légion d'honneur, les arrérages de sa demi-solde, et trente ou quarante volumes, ... » (R.N., 2000 : 64)*

Nous avons constaté deux inspirations qui constituent **Le Rouge et le Noir**. Pour bâtir cette œuvre, Stendhal s'inspire de deux affaires célèbres rapportées par la Gazette des tribunaux. La structure de son récit dépend de l'affaire Berthet, le caractère romanesque de l'affaire Lafargue.

### 3.1.1. L'Affaire Berthet

Antoine Berthet est un séminariste de vingt-cinq ans. Après une aventure avec Mme M... [Michoud] de trente-six ans, il est renvoyé par son patron. Il poursuit ses études au séminaire, puis le quitte pour entrer comme précepteur chez M. de Cordon. Il est de nouveau renvoyé à cause d'une intrigue. Mme Michoud écrit une lettre à M. de Cordon pour expliquer le caractère de Berthet. En achetant des pistolets, Berthet se rend à l'église. Après le crime, Mme Michoud vit, mais Berthet est condamné à mort.

### 3.1.2. L'Affaire Lafargue

M. Lafargue est un ébéniste qui habite dans la région des Hautes-Pyrénées. Il tue puis coupe le cou de son amante, Thérèse Castarède. Son procès ressemble à celui de Julien Sorel. Lafargue raconte lui-même qu'il avait loué un couple de pistolets chez un armurier et l'avait prié de les charger. Pour Stendhal, Lafargue

représente comme Julien une classe de jeunes gens pauvres dont l'énergie extraordinaire s'oppose à la passivité des puissants.

La source des deux faits divers représente les deux moments importants du **Rouge et le Noir**. La première fois, Julien entre dans l'église de Verrières. Dans un journal, Julien lit la condamnation à mort de Louis Jenrel et la ressemblance de leurs noms, comme un présage. Et il dit « son nom finit comme le mien. » (R.N., 2000 : 72) La deuxième fois est une transposition dans le rêve de ce moment. « ... : le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres, la faisait paraître du sang. » (R.N., 2000 : 73) Ce rêve nous prédit la terrible scène de prédestination.

La trame de **La Chartreuse de Parme** est l'exact inverse de l'invention du récit dans **Le Rouge et le Noir**. Stendhal part de l'anecdote de la Renaissance pour redescendre à l'intrigue d'une petite cour de la Restauration, tandis que dans **Le Rouge et le Noir**, il décrit la laborieuse ascension du fils du charpentier Sorel. Alexandre Farnèse n'est pas le fils du légitime mari de la signorina Gaetano, mais de Jean Bozzuto qui est un gentilhomme napolitain.

### 3.1.3. L'Affaire de La Famille Farnèse

La source de **La Chartreuse de Parme** est l'histoire de Vandozza Farnèse et de son neveu Alexandre. Alexandre se bat pour une femme en voiture et il connaît la prison. Puis il réussit à s'enfuir. L'histoire de Vandozza entre tout d'un coup dans la vie de Stendhal. Stendhal considère Vandozza comme son ancienne maîtresse Angela Pietragrua. Il place cette histoire sous la Restauration. Le caractère et le comportement de Vandozza et de son neveu nous présentent les mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle, ses hypocrisies et ses lois. Le duel de deux âmes fortes contre un monde hostile est la substance de **La Chartreuse de Parme**.

**Le Rouge et le Noir** est plein de Grenoble et de Paris. **La Chartreuse de Parme** est pleine des souvenirs de l'Italie. Fabrice n'a nul besoin, comme Julien, de se faire un nom. Mais il utilise des noms d'emprunt, comme celui du marchand de baromètres. Vasi, celui du hussard mort, celui de Joseph Bossi, de

Giletti. Mais il a besoin d'une paternité de la génération dégénérée des del Dongo. Le marquis del Dongo et son fils Ascagne sont les représentants de cette génération dégénérée. Ce n'est pas par hasard que la trame se base sur l'entrée des troupes françaises à Milan en 1796. La première partie de **La Chartreuse de Parme** nous raconte cet événement :

*« Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée à Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. » (C.P., 1972: 21)*

L'histoire de Fabrice a commencé une année avant sa naissance :

*« Il venait justement de se donner la peine de naître lorsque les français furent chassés et se trouvait par le hasard de sa naissance, le second fils de ce marquis del Dongo. » (C. P., 1972: 29)*

Une petite phrase de la fin du deuxième chapitre de **La Chartreuse de Parme** nous montre que le père du héros est le lieutenant Robert. Fabrice connaît la paternité à côté du général Pietranera, le mari de Gina la future duchesse Sanseverina, aussi fou de cet enfant que sa femme. Gina, sœur du marquis Del Dongo, est considérée comme une vraie mère. En réalité, Fabrice est le fils du jeune sous-lieutenant de cavalerie Henri Beyle et de la belle prostituée Angela Pietragrua. (Durand, 1961 : 42)

La trame du destin du héros, annoncée par le procédé du présage, est le premier pas de la fatalité. Le romancier prépare les événements par des leçons de l'histoire. Le destin de Julien Sorel est intéressant pour notre sujet. Pénétrant dans l'église de Verrières, Julien voit Mme de Rênal prier :

*« Un morceau de papier imprimé, étalé là comme pour être lu. Il y porta les yeux et vit : Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon le... » (R. N., 2000: 72)*

Et Julien ému remarque: "Son nom finit comme le mien." Stendhal s'inspire de La Gazette des Tribunaux de 1827 pour cette action dramatique. Georges Blin a noté que l'atmosphère ne joue chez Stendhal que pour porter le présage :

*« On croirait même que l'extérieur ne paraît mériter l'attention que lorsqu'il constitue un présage ou le point d'application d'un symbole. » (BLIN, 1954: 47)*

Les deux ecclésiastiques, l'abbé Chélan et l'abbé Pirard, et le marquis de La Mole sont maîtres du sort de Julien. L'abbé Pirard raconte l'histoire de la famille La Mole à Julien. L'abbé Pirard lui dit :

*« ... J'ai pris des informations pour vous ; j'oubliais la famille de M. De La Mole. Il a deux enfants, ... Le marquis espère, je ne sais pourquoi, que vous deviendrez l'ami du jeune comte Norbert. J'ai dit que vous étiez un grand latiniste ... » (R. N., 2000: 331)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, l'abbé Blanès est maître astrologue de Fabrice. Le vieillard dit à Fabrice qu'il a essayé de voir Waterloo, qu'il n'a trouvé qu'une prison. Selon l'abbé Blanès, Fabrice doit se préparer à une autre prison. Et l'abbé précise la fatalité de la prison :

*« Tu mourras comme moi, mon fils, assis sur un siège de bois, loin de tout luxe ; et comme moi n'ayant à te faire aucun reproche grave. » (C. P., 1972: 168)*

Au neuvième chapitre, dans l'église de Grianta, Fabrice écoute les prédictions de l'abbé Blanès qui va bientôt mourir et peut voir, sans être vu, la fête du village. En risquant sa vie, il va soigner le marronnier qui a été planté le jour de sa naissance. (p.176) La prédiction de la prison se répète encore deux fois au dixième chapitre. Fabrice croit avoir échappé à la prison lors de l'épisode du vol du cheval.

Nous constatons que tous ces événements clefs, comme la bataille de Waterloo, la prison heureuse, l'amour de Clélia, etc., de **La Chartreuse de**

**Parme** sont annoncés dès les premiers chapitres. Dans le deuxième chapitre, un soir, un aigle traverse le ciel. Fabrice considère la vision de l'aigle comme le succès de Napoléon. Il y voit un présage qui l'invite à rejoindre l'Empereur. Costumé en marchand de baromètres, il arrive en France, se prend pour un espion et passe quelque temps en prison.

Selon Gilbert Durand, l'un des aspects du mal du siècle est la solitude ou l'isolement social. Cette solitude peut s'expliquer par la Révolution. L'individu est en colère. Les héros stendhaliens apparaissent solitaires.

Stendhal perd sa mère à sept ans. Il vit dans la solitude. La compagnie de son grand-père adoucit cette solitude. Dans un procédé littéraire, la répétition est inévitable pour créer un milieu charmant. Cette répétition s'applique aux personnages secondaires. Dans **Le Rouge et le Noir**, le caractère de l'abbé Pirard ressemble au caractère de l'abbé Chélan. L'immoralité de M. de Rênal ressemble à l'immoralité de Valenod. Dans **La Chartreuse de Parme**, la mère de Fabrice est le reflet de Gina, Ascagne le reflet du marquis del Dongo, Don Césaire un prêtre naïf comme l'archevêque Landriani. Chez Stendhal, le procédé du redoublement joue un rôle de représentation.

Dans **Le Rouge et le Noir**, Julien veut être Pirard comme le directeur contre l'abbé Castanède, l'ennemi de Pirard. L'abbé Pirard apparaît comme un attentif annonciateur de l'ambition de Julien.

### 3.2. Les Personnages Principaux

Julien, calculateur et hypocrite s'il le faut, s'occupe de la chasse au bonheur et désire parvenir sur la voie du rouge ou du noir. Fabrice, au contraire, nous présente la quête du bonheur dans la guerre ou dans la prison. Mais Julien et Fabrice se ressemblent dans leurs préoccupations et leur destin. Tous les deux héros se trouvent entre la femme mûre et la jeune fille, entre l'Eglise et l'armée, entre le calcul et la pureté.

Julien Sorel et Fabrice del Dongo sont des héros romantiques. Julien est un romantique ambitieux qui veut s'élever socialement. On assiste à une ascension graduelle qui va de la petite ville Verrières imaginaire à Besançon et puis à Paris. Il s'agit du regard d'un petit paysan qui connaît une grande ville. C'est un roman d'apprentissage. **La Chartreuse de Parme** est avant tout un testament du bonheur. Nul roman dans la littérature française n'exprime une telle volonté de vivre et d'être heureux malgré tout. **La Chartreuse de Parme** est donc un roman de mystères. Ces romans ont surtout été compris et étudiés au XX<sup>e</sup> siècle.

**Le Rouge et le Noir** offre le tableau d'une société s'efforçant de vivre sous la Restauration. Ce qui augmente le potentiel dramatique du roman, c'est que Julien n'est pas un révolté vulgaire. C'est une victime d'un ordre social injuste. L'œuvre est construite autour du personnage principal, Julien Sorel. Tandis que, dans **La Chartreuse de Parme**, quatre personnages se partagent les principaux rôles, deux figures masculines : Fabrice del Dongo et le comte Mosca et deux figures féminines : la duchesse Sanseverina et Clélia Conti. Chacun de ces personnages a son caractère propre, mais ils sont en même temps étroitement dépendants les uns des autres.

L'auteur par ses propres yeux nous présente la petite ville de Verrières, l'industrie du bois et le maire M. de Rênal, au premier chapitre du **Rouge et le Noir**. Au cours de ses relations avec Mme de Rênal, Julien ne fait que des réflexions simples, surtout des projets avec lui-même. La scène de colère de M. de Rênal est la grande hardiesse de la première partie du livre.

Dans **La Chartreuse de Parme**, le premier chapitre et le chapitre suivant sont comme une sorte de répétition générale du roman. Comme Julien Sorel, Fabrice plaît d'emblée aux femmes et il est adoré d'elles. En revanche, il ne trouve qu'hostilité et jalousie chez les hommes.

**Le Rouge et le Noir**, par les monologues intérieurs des héros et par les rêves qui se déroulent en eux en même temps qu'ils parlent présente une technique nouvelle contre les routines classiques.

Dans la seconde partie du **Rouge et le Noir**, l'auteur nous montre le dedans des pensées de Julien et le dedans des pensées de Mathilde. La transition est faite entre les monologues et le reste du récit par de brefs discours indirects. Ce discours indirect nous permet de passer de la pensée de Julien à celle de l'auteur. Ces transitions sont si rapides que le lecteur ne s'aperçoit pas du changement.

L'épigraphe qui se trouve en tête du deuxième chapitre de **La Chartreuse de Parme** joue le rôle d'un présage, car elle annonce le caractère fidèle de Fabrice. Ce jeune homme recherche le bonheur, mais en réalité, Fabrice est Stendhal qui redonne une valeur nouvelle à sa jeunesse perdue. Il reste sous l'influence de la gloire napoléonienne et assiste à la bataille de Waterloo. Cette œuvre est une miniature des monarchies européennes. C'est un roman d'amour infini. Il s'agit du bonheur de l'autre, celui de Fabrice pour la duchesse et celui de Clélia pour Fabrice.

### **3.2.1. Julien Sorel**

Pour comprendre le personnage de Julien et pour le commenter, il faut avancer avec prudence. L'intelligence, la sensibilité et l'amour sont les traits essentiels de son caractère. Il possède une âme de fou et une ambition ardente qui éclairent son cœur et son esprit.

#### **Les Trois Etapes dans La Vie de Julien :**

Schématiquement, nous pouvons distinguer trois étapes dans la vie de Julien : son enfance et son amitié avec le chirurgien-major ; son entrée dans la haute société et sa réussite sociale et enfin la prison.

##### **3.2.1.1. L'Enfance et La Jeunesse**

La première étape de prise de conscience de Julien est celle de son enfance et puis de sa jeunesse lorsque le chirurgien-major éveille en lui l'amour de la

liberté. Les batailles héroïques font de lui un rêveur et accentuent en même temps son imagination et son ambition. Il imaginait qu'il pourrait sortir de sa condition médiocre en s'élevant dans la société par son courage.

### 3.2.1.2. L'Arrivisme

La deuxième étape est celle de la mort de son ami. Julien change de tactique car la Restauration met fin à l'ascension sociale par le mérite militaire. Julien, qui fuit l'hypocrisie, devient un hypocrite. Son intelligence lui vient en aide et à chaque moment difficile, il trouve un moyen de s'en sortir. Afin de lutter contre son père, il trouve des mensonges. Le père Sorel lui dit souvent : « Réponds-moi sans mentir. » Pourtant le père Sorel n'est pas le seul à connaître les ruses de son fils. L'abbé Chélan lui explique dans quelles conditions il pouvait faire fortune :

*« Prenez garde, mon enfant, à ce qui se passe dans votre cœur... Si vous songez à faire la cour aux hommes qui ont la puissance, votre perte éternelle est assurée. Vous pourrez faire fortune, mais il faudra nuire aux misérables, flatter le sous-préfet, le maire, l'homme considéré, et servir ses passions : Cette conduite, qui dans le monde s'appelle savoir vivre, peut, pour un laïc, n'être pas absolument incompatible avec le salut ; mais, dans notre état, il faut opter ;... » (R. N., 2000: 96-97)*

La leçon de l'abbé Chélan est très claire. Les paroles de l'abbé sont si vraies et si justes que Julien a honte de sa conduite et pleure. Il va cacher ses larmes dans les grands bois de Verrières. Isolé de toutes les bassesses mondaines, Julien va purger son esprit et se purifier de cet attachement pour la fortune. Pendant sa méditation, il comprend qu'il n'est qu'un sot. L'abbé Chélan soupçonne ce qui se passe dans l'esprit de Julien. Mais la réflexion de Julien sur son projet n'aboutit à rien. Son ambition est plus forte que lui.

A partir de ce moment, Julien étudie sa connaissance du monde, mais son caractère devient de plus en plus complexe. Dans les moments difficiles, il se

disait : « *Ces enfants me caressent comme ils caressaient le jeune chien de chasse que l'on a acheté hier.* » (R. N., 2000: 115)

A Paris, Julien sent le même mépris de la part de Mme de La Mole et des autres jeunes nobles. Progressivement, il acquiert son objectivité. Au début il pensait aux pauvres et versait des larmes pour les prisonniers. La sensibilité intérieure est remplacée par la sensibilité extérieure.

Julien fait une ascension sociale rapide. Grâce à M. de La Mole, il parvient à monter en grade. En apprenant la vérité par la lettre de Mathilde, M. de La Mole fait venir Julien et l'insulte de tous les gros mots qui lui viennent à la bouche. La réponse de Julien est ceci : « Je ne suis pas un ange... Je vous ai bien servi, vous m'avez payé avec générosité. » (R. N., 2000: 571) Quelques instants après, en disant qu'il n'était pas méchant envers le marquis, il tombe à ses genoux. « Mais il eut une honte extrême de ce mouvement et se releva bien vite. » (R. N., 2000: 572) Pour sauver l'honneur de sa fille, M. de La Mole lui donne le titre de M. Julien Sorel de La Vernaye. Il parvient à réaliser son rêve : « mon roman est fini. » Le lien interne entre les trois personnages, Julien, Mathilde et M. de La Mole, qui forment le triangle, n'est pas aussi solide que Julien le croit. La lettre de Mme de Rênal provoque une destruction et met en pièce le triangle en portant un coup mortel à l'honneur de Julien.

La tragédie de Julien commence lorsqu'il essaie de venger Mme de Rênal. Avec ses deux pistolets chargés, il entre dans l'église. « 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. » (p. 591) La fortune et le prestige poussent Julien à l'ambition. A cause de cette ambition, il perd son équilibre mental. Après qu'il ait accompli sa volonté, il reste immobile, il ne voit plus rien. Par conséquent, cette période ambitieuse de sa vie est un changement négatif et Julien dégénère de plus en plus moralement. Il ne développe que ce trait de son caractère et laisse les autres traits s'obscurcir.

### 3.2.1.3. L'Emprisonnement de Julien et Son Isolement du Monde Extérieur

La troisième étape est celle de l'emprisonnement de Julien et de son isolement du monde extérieur. Le séjour solitaire lui permet d'apprendre combien ses actes et ses pensées s'étaient éloignés de la réalité. Il comprend combien il avait négligé les faits réels de la vie et avait donné de l'importance aux détails surtout avec Fouqué :

*« Quel effort sublime chez un propriétaire de province ! pensa Julien. Que d'économies, que de petites demi-lésineries qui me faisaient tant rougir lorsque je les lui voyais faire il sacrifie pour moi !... Toutes les fautes de français, tous les gestes communs de Fouqué disparurent, il se jeta dans ses bras... Cette vue de sublime rendit à Julien toute la force que l'apparition de M. Chélan lui avait fait perdre. (R.N., 2000 : 603)*

Julien se rend compte de la honte que son père éprouve à cause du crime :

*« Le vieux charpentier en cheveux blancs parut dans son cachot. Julien se sentit faible, il s'attendait aux reproches les plus désagréables... Les reproches sévères du vieillard commencèrent dès qu'ils furent sans témoin. Julien ne put retenir ses larmes. Quelle indigne faiblesse ! se dit-il avec rage... Et feindre de manière à tromper ce vieillard si clairvoyant se trouvait en ce moment tout à fait au-dessus de ses forces. » (R.N., 2000 : 646-647)*

Nous voyons que Julien est marqué par l'individualisme et suit son chemin solitaire : « Chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. » ( p. 438) La société bourgeoise était une société faite par les forts et pour les forts sans pitié. Les lois et les règles sociales déterminaient les limites de chacun et les individus devaient les respecter et les appliquer.

Le personnage de Julien est donc difficile à comprendre car sa personnalité est composée d'éléments contradictoires. D'une part, sa sensibilité, son air intelligent et son attachement à la liberté sont positifs, mais d'autre part, son

complexe pour la fortune et la gloire militaire s'opposent à ses traits pleins d'humanité.

Julien qui fait tourner en rond ses idées politiques ne quitte pas la société de M. de Rênal et de Valenod. La révolution éclate mais Julien ne trouve pas sa place à côté des ouvriers, des étudiants et des intellectuels. Il participe à la réunion des royalistes et les aide dans leur projet secret de la note secrète.

Julien se construit au fil du roman. C'est autour de lui que se forme le triangle des personnages principaux : Julien, Mme de Rênal, Mathilde. Julien apparaît dès le début comme un personnage révolté. M. de Rênal le présente à sa femme comme le fils du scieur de planches, bon latiniste au caractère ferme. Notre première rencontre avec Julien, au quatrième chapitre, est très marquante. Placé sur une poutre élevée de la scierie de son père, Julien est plongé dans sa lecture. Cette première vision du héros nous invite à le placer dès lors dans la catégorie des âmes élevées, des gens bien élevés :

*« Il cherchera vainement Julien à la place qu'il aurait dû occuper, à côté de la scie. Il l'aperçut à cinq ou six pieds plus haut, à cheval sur l'une des pièces de la toiture. Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. » ((R.N., 2000 : 62)*

### **3.2.2. L'Ambition, Un Style de Vie Chez Julien Sorel**

Dès l'instant où nous faisons sa connaissance, Julien porte en lui une somme de volonté, de résolution qui étonne. Il les met au service de son ambition. Elles le pousseront à tenter l'impossible pour réussir, mais aussi à essayer tous les chemins, au lieu de s'en tenir à un seul et d'y rester fidèlement. Son désir d'ascension, de gloire et de pouvoir l'écrase. On est esclave de tout ce qu'on désire « chez cet être singulier, c'était presque tous les jours tempête » écrit Stendhal dans **Le Rouge et le Noir**.

Pour cultiver son ambition il doit arracher les mauvaises herbes. Son caractère passionné et dominé par une certaine folie, l'empêche de les discerner logiquement. Il a opté pour l'ambition une fois pour toutes, et il faudra que la tempête à la fin ait tout saccagé et détruit, pour qu'il revienne à de meilleurs sentiments et retrouve le calme. L'ambition se dégage de sa personne et l'envahit, le possède tout entier au point de faire corps avec sa personnalité. Elle l'inspire à son insu et devient, chez lui, un style de vie. Elle se reflète dans ses actes, ses goûts, son aveuglement aux réalités de la vie, dans l'amour même ou dans l'absence d'amour.

Chez Julien, l'ambition est en continuelle transformation. Tout en conservant le même objet, elle se montre sous des aspects très différents. Parfois il cherche à combattre, parfois à exercer un certain pouvoir. Cette tendance à la domination n'est au fond qu'une soif de liberté. Parvenir au sommet c'est, pour lui, s'assurer la sécurité et l'accès à tous les buts désirables. Ce qu'il poursuit, c'est une libération à travers le libre exercice de ses talents et de ses facultés. En raison de son état de plébéien et de sa pauvreté, la classe bourgeoise est pour lui un obstacle. Elle l'empêche de se réaliser pleinement.

Stendhal considère la domesticité d'une maison comme une classe à part. Julien a raison de se méfier, puisque M. de Rênal dira à sa femme plus tard, que toute personne qui reçoit chez lui un salaire est à considérer comme domestique. Plus tard, secrétaire de M. de La Mole, Julien se verra appelé « le domestique de la maison. » L'orgueil de Julien lui interdirait cette position.

### **3.2.3. L'Ambition du Père Sorel**

L'ambition est aussi un espoir. La domesticité est une peur pour Julien. Mais le père Sorel veut se débarrasser de Julien qui lui coûte la nourriture et le vêtement. Il se rend compte que Julien ne demande qu'à partir. Dans cette simple négociation, chacun montre son ambition. Celle de Julien qui ne veut pas quitter facilement sa maison était plus raisonnable. L'ambition du père Sorel est double :

pour son fils, il souhaite un avenir qui lui fasse honneur et qui sera pour lui source d'intérêt. Il essaye d'empocher le salaire.

L'avare père Sorel aurait accepté n'importe quelles conditions pour Julien, si M. de Rênal avait manifesté son intention de s'occuper de Julien. Cet entêtement à s'assurer les services de Julien est une attitude équivoque du père Sorel. Il est loin de se douter du motif réel. Il augmente l'inquiétude et l'impatience du Maire qui ne veut pas risquer d'abandonner Julien à M. Valenod.

Le père Sorel ne cherche ni à dominer ni à se venger, mais bien à profiter de la position favorable de Julien. Il cherche à tirer le maximum profit de cette affaire. Cependant il prend plaisir également à se venger du Maire en se plaçant dans la position supérieure. Il pose ses conditions et oblige M. de Rênal à s'y plier. Il éprouve un étrange plaisir à avoir dominé cet homme orgueilleux qui lui est supérieur.

#### **3.2.4. La Confiance Brisée**

Julien n'est qu'un objet dans ce marché. Le père Sorel est content de se débarrasser au plus vite de ce fils entêté. Quand M. de Rênal se fâche, sentant qu'il n'en tirera rien de plus, Sorel accepte ce marchandage.

*« A la fin, voyant qu'il n'y avait décidément plus rien à gagner, il se retira. Sa dernière révérence finit par ces mots : je vais envoyer mon fils au château. » (R.N., 2000 : 69)*

Julien doit faire seul du chemin. Au château, il voit des enfants entourés de tendresse qui sont confiants et affectueux envers leurs parents. Il doit être un homme touché. Il passe son temps à faire des comparaisons, à se plaindre de sa situation. Lorsque Mme de Rênal manifeste une certaine compréhension à son égard, Julien perfectionne son rôle. Pourtant, petit à petit, il échappe en quelque sorte à l'ambition pour goûter la chaleur nouvelle de ce sentiment qui l'atteint. Une certaine intimité s'établit entre eux. Julien profite de la vie bourgeoise :

*« Julien trouvait Mme de Rênal fort belle, mais il la haïssait à cause de sa beauté ; c'était le premier écueil qui avait failli arrêter sa fortune. Il lui parlait le moins possible, afin de faire oublier le transport qui, le premier jour, l'avait porté à lui baiser la main. » (R.N., 2000 : 84-85)*

La passion et l'enthousiasme sont le sel de la vie. Trop de sel rend un repas immangeable. Julien est un ambitieux froid et méprisant qui sent dans sa rêverie un contentement de nourrir son désir intérieur. Mais les meilleurs moments de cette chasse aux passions sont ceux où le hasard apporte une satisfaction inattendue de la passion ou de l'ambition :

*« Ce qui eût été cruel pour Mme de Rênal si elle l'eût su, à peine lui donne-t-il une pensée. Il avait fait son devoir, et un devoir héroïque. Rempli de bonheur par ce sentiment il s'enferma à clef dans sa chambre, et se livra avec un plaisir tout nouveau à la lecture des exploits de son héros... » (R.N., 2000 : 109)*

*« Son âme fut comme enlevée par ce bonheur charmant qui depuis quinze jours l'étonnait plus encore qu'il ne la séduisait. Tout était imprévu pour elle... » (R.N., 2000 : 122)*

L'ambition de Julien est accentuée par la vanité. Pour un jeune homme de son âge, pauvre et orgueilleux, le désir de réussir, s'enrichir est assez naturel. L'amour de Mme de Rênal, son habit bleu, son garde d'honneur lors de la visite du roi à Verrières, le rend fou de joie. M. de Rênal ne veut pas que les enfants ou les domestiques voient Julien en veste. M. de Rênal donne une grande importance aux apparences extérieures, aux détails d'étiquette. La vanité de Julien est bien différente. Vers la fin de 1802, le jeune Beyle avait noté que : *« Les plus grandes passions naissent des sentiments réunis de nos forces et de notre misère. » (PREVOST, 1951 : 95)*

Ce n'est pas le pouvoir de l'argent qui tente Julien tellement mais c'est leur caste, leur noblesse qui ouvre toutes les portes. Julien est loin d'être optimiste. Il se révolte contre sa pauvreté. Il a besoin de s'élever sur l'échelle sociale.

### 3.2.5. Julien, Son Propre Ennemi

Dans le comportement de Julien, l'ambition qui le gangrène mais fin à sa vie. Julien est ainsi devenu la victime de la société où « *on fait les plus grandes cruautés mais sans cruauté* » (R. N., 2000 : 402)

Julien possède le courage, la volonté, mais non seulement il n'accepte pas les conditions de la vie, mais encore il ne voit pas ces conditions, son ambition les lui fait oublier. Il vit dans un monde fictif. Il vit sous les regards de cette société qui lui interdit de se sentir libre.

L'homme se découvre dans ses actes et dans son comportement social. Le monde qu'il se crée change selon les conclusions qu'il projette. Nous sommes jugés sur nos actes et notre passé ou notre origine. Si nous ne nous défendons pas, nous devenons ce que les autres veulent faire de nous. Il ne faut jamais perdre de vue que les autres cherchent à nous façonner à leur manière.

Julien est bien façonné par la société qui l'entoure. La société est un danger pour Julien, mais elle lui refuse le droit d'évoluer. L'ambition est un symbole concret de ce besoin de changer, d'évoluer, d'aller plus haut. La vertu et la société limitent la passion, parfois même l'éteignent. La principale source de l'ambition de Julien est sa pauvreté de naissance.

Fouqué, l'ami d'enfance de Julien, est un petit bourgeois révolutionnaire. Il est républicain, voulant garder son indépendance, qui vit retirer dans les montagnes. La médiocrité bourgeoise lui évite l'hypocrisie. Il met Julien en garde contre les tentations de l'ambition. Les séminaristes de Besançon et les arrivistes parisiens jouent le rôle de « chacun pour soi et tous les moyens sont bons. » Les séminaristes de Besançon sont prêts à tout accepter, même de devenir des monstres.

Physiquement, Julien est un héros romantique. Mme de Rênal fut frappée de l'extrême beauté de Julien. Amanda Binet, la serveuse du café de Besançon,

remarque aussi la charmante figure de ce jeune bourgeois. Tout au long du roman, Julien se forme grâce aux leçons du vieux chirurgien-major, du curé Chélan, de Mme de Rênal, de M. de La Mole. Il ne sait plus lui-même ce qu'il est.

Pour caractériser le personnage de Julien, « fils de paysan », « fils de charpentier », « fils d'ouvrier », « domestique », « ouvrier », « paysan » sont utilisés indifféremment. En réalité, Julien est un jeune homme dont son éducation a fait, comme le lui dit l'abbé Pirard, un petit bourgeois. Ce sont les leçons du vieux chirurgien-major et du curé Chélan qui le rendent différent de ses frères. Julien s'imagine appartenir à une classe qui n'est pas la sienne.

### 3.2.2. Fabrice del Dongo

**La Chartreuse de Parme** est un roman qui nous présente l'évolution de Fabrice del Dongo. La naissance de Fabrice appartient à un passé mythique. En 1796, Milan où pénètre l'armée napoléonienne se réveille soudain aux sons des soldats jeunes et enthousiastes et commandés par un général qui n'a pas vingt-sept ans. Cet enthousiasme est incarné par le lieutenant Robert qui est l'amant de la marquise del Dongo. Le narrateur nous souffle qu'il est le vrai père de Fabrice. Fabrice a des dispositions pour le bonheur et la liberté. Il partage son temps entre les courses avec de petits paysans et les leçons d'astrologie du vieil abbé Blanès. Un soir, un aigle traverse le ciel et Fabrice y voit un présage qui l'invite à rejoindre l'Empereur. Parmi ces présages, un sort particulier est réservé à la végétation du marronnier et surtout à l'apparition de l'aigle. L'oiseau de Napoléon encourage Fabrice à aller offrir ses services à l'Empereur :

*« Et moi, fils encore inconnu de cette mère malheureuse, je partirai, j'irai mourir ou vaincre avec cet homme marqué par le destin. » (C. P., 1972: 46)*

#### 3.2.2.1. Une Ame Elue

La jeunesse de Fabrice, couvée par sa tante, est marquée par la pensée enthousiaste comme par la rêverie héroïque. Dans les premières pages du roman,

l'admiration pour Napoléon est un signe de reconnaissance des grandes âmes. L'énergie et l'enthousiasme ne font pas non plus défaut à Fabrice qui veut avant tout se battre et n'hésite pas pour cela à entrer dans le champ de bataille. Son premier contact avec la guerre se situe sur-le-champ de la bataille de Waterloo qui ne comble pas ses désirs. Il nous faut de plus près en observer les raisons.

La nuit tient une place importante dans la géographie stendhalienne du bonheur. Elle accorde au héros de devenir vraiment lui-même. Dans la nuit de Vergy, Julien oublie de jouer à Julien. Encore, au bord du lac, la nuit cache Fabrice aux yeux des gendarmes qui le poursuivent. La nuit protège aussi Mme de Chasteller, pendant sa promenade avec Lucien dans les bois du Chasseur Vert :

*« Une de ces soirées enchanteresses que l'on peut compter au nombre des plus grands ennemis de l'impassibilité du cœur... La nuit qui tombait tout à fait lui permit de ne plus craindre les regards. » (L.L., 1952 : 901)*

Apprendre à regarder sans voir, comme Fabrice, tel est sans doute le dernier mot de la sagesse pour le héros sensible. La mélancolie est une nuit de l'âme. Comme l'ombre, elle est une sorte de crépuscule du cœur où tous les orages s'apaisent. Elle brasse lentement la substance des états psychologiques :

*« Il faut s'abriter au plus profond de l'ombre, fuir même la lueur des étoiles, ou l'indiscrétion d'un ciel trop profond et trop clair. Il n'est pour le héros stendhalien de nuit véritable que blottie au sein d'une forêt, cachée sous de grands branchages déployés qui en voilent, en couvent l'intimité. » (RICHARD, 1954 : 59-60)*

Il y a une différence entre l'âme du héros et le monde réel. Fabrice constate l'insuccès de ses rêves et reste incapable de retrouver ses modèles héroïques. Dans **Le Rouge et le Noir**, Mathilde de La Mole aussi travaille à retrouver ses modèles héroïques. Elle veut mener une vie comme ses ancêtres. Nous pouvons observer nettement cette conduite de Mathilde au cours de l'enterrement de Julien Sorel.

Dans **La Chartreuse de Parme**, le narrateur décrit la bataille et nous fait voir le maréchal Ney comme un puissant général qui proteste contre Napoléon. Fabrice rencontre sans l'identifier son propre père, le lieutenant Robert qui a une figure maigre. Notre héros qui navigue entre la rêverie et l'action est soucieux de retrouver le mythe. Il est tantôt rêveur, tantôt curieux de détails inutiles dont il ne parvient pas à saisir l'origine. Le narrateur nous montre sa concentration interne qui augmente notre compréhension.

Le réalisme subjectif de Stendhal défait Fabrice et le condamne à un état abandonné et isolé dans un monde désorganisé. « Ceci est-il une véritable bataille ?... Cette bataille était-elle Waterloo ? » Ces questions poussent Fabrice à lire quelque article qui lui permet de comprendre l'héroïsme. Selon la réalité subjective de Stendhal, nous comprenons qu'un héros ne peut rester solitaire. Après Waterloo, Fabrice ne songe pas à la nature et à la tendance qui l'ont conduit sur-le-champ de bataille. Nous le suivons tout au long du roman et nous constatons que le mépris et les événements insignifiants ne coupent pas sa vivacité de sentiments.

Selon Stendhal, le retour triomphal de Napoléon à Milan en 1800 est un élément moteur de la destinée de Fabrice parce que deux ans après Fabrice naît. La présentation de Fabrice commence après le retour de Bonaparte. Dans **Stendhal et les problèmes du roman**, Georges Blin nous explique que l'intrusion de Bonaparte en Italie est le reflet de l'intrusion du lieutenant Robert dans le château de Grianta. Dans l'âme de Fabrice, il y a une communion entre la mère biologique, l'Italie et la paternité. Cette naissance illégale est validée par la relation de Gina :

*« ... à son retour de France, Fabrice parut aux yeux de la comtesse Pietranera comme un bel étranger qu'elle eût beaucoup connu jadis. S'il eût parlé d'amour, elle l'eût aimé ; ... Mais Fabrice l'embrassait avec une telle effusion d'innocente reconnaissance et de bonne amitié, qu'elle se fût fait horreur à elle-même si elle eût cherché un autre sentiment dans cette amitié presque filiale. » (C.P., 1972: 105)*

### 3.2.2.2. L'Héroïsme

L'enfance de Fabrice brille par l'absence de formation sérieuse et d'éducateur. Quand Fabrice a douze ans, il ne sait que monter à cheval : « *Fabrice ne savait rien au monde que faire l'exercice et monter à cheval.* » (C.P., 1972: 32)

L'abbé Blanès exerce une grande influence sur Fabrice. L'abbé Blanès qui se trouve au sommet de son clocher et qui lit les présages dans les astres, encourage chez Fabrice la croyance à la prédestination. Fabrice commence à s'intéresser aux sens des signes. Il ne s'intéresse pas seulement au ciel, mais à la nature, au marronnier et à la volée de l'aigle :

*« Le bateau a pris terre, l'agent a parlé bas à mon père, qui a changé de couleur et nous a pris à part pour nous annoncer la terrible nouvelle. Je me tournai vers le lac sans autre but que de cacher les larmes de joie dont mes yeux étaient inondés. Tout à coup à une hauteur immense et à ma droite j'ai vu un aigle, l'oiseau de Napoléon ; il volait majestueusement se dirigeant vers la Suisse, ... j'ai pris ma résolution et j'ai vu les moyens d'exécuter ce voyage. »* (C.P., 1972: 45)

Le 7 mars 1815, Napoléon entre de nouveau en France. Fabrice confie à la comtesse Pietranera sa décision de rejoindre les troupes françaises. La vision de l'aigle symbolique est considérée comme le signe d'une renaissance ou d'une naissance de soi-même. De la même façon, le verdoisement du marronnier apparaît comme un signe du printemps de son âme. La nature reflète l'état d'âme du héros. L'épanchement romantique commence par la présence féminine. La vivacité qui le pousse au combat est le produit d'une sensibilité extrême.

La bataille de Waterloo est un des plus grands événements du XIX e siècle. Dans cette bataille, Fabrice prend une place privilégiée. La vue de son premier cadavre le détruit, le bruit des canons l'affaiblit :

*« Nous avouons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois, la peur ne venait chez lui qu'en seconde*

*ligne ; ... enfin il remarqua qu'en effet presque tous les cadavres étaient vêtus de rouge. ... Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mît les pieds sur aucun habit rouge. » (C.P., 1972: 59)*

Fabrice cherche la gloire militaire à Waterloo. Il n'est que le fils du marquis del Dongo et le petit frère d'Ascagne. Il se trouve sur-le-champ de bataille presque par hasard et agit comme un inconscient. Selon Marc Augé, l'héroïsme suppose des facultés intellectuelles. Les passions apparaissent comme les déclencheurs des actions héroïques. L'action héroïque est considérée comme une action qui échappe à la sagesse et à la raison. Toutes les actions de Fabrice animé par le désir de gloire qui le conduit sur un champ de bataille alors même qu'il ne sait se servir d'une arme sont relatées. Dans les comportements de Fabrice, la passion et la raison se complètent harmonieusement. Toutes deux sont nécessaires pour que Fabrice soit un héros.

### **3.2.2.3. La Bâtardise de Fabrice**

Le thème de la mort de l'enfant se rattache à celui de la femme coupable, ou bien à celui de la mère coupable. Ce thème augmente le souci de la bâtardise. Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice est le fils illégitime d'un lieutenant de Napoléon et non celui du marquis del Dongo :

*« Fabrice est avant tout un double de Stendhal, en plus jeune, en plus beau. Il constitue l'un des possibles rétrospectifs de Stendhal. Pourvu de tous les dons dès la naissance, Fabrice ne se donne que la peine de naître. Il n'a même pas, comme Stendhal, à porter le fardeau d'une paternité rejetée, puisque le texte souligne la bâtardise de Fabrice, fils probable du lieutenant Robert. » (THERENTY, 1996 : 50)*

Au 15 mai 1796, l'arrivée du général Bonaparte et de son armée apporte la liberté et le bonheur aux Italiens et particulièrement aux Milanais. Le lieutenant Robert est logé au château de Grianta chez le marquis del Dongo. En 1798, les Autrichiens reprennent le pouvoir et le marquis del Dongo eut une grande place. En même année, Fabrice del Dongo est né. Le lieutenant Robert a quitté Grianta.

Les sensibles liens qu'il a tissés avec la marquise donnent l'idée qu'il est le vrai père de Fabrice :

*« Un lieutenant, nommé Robert, eut un billet de logement pour le palais de la marquise del Dongo... La marquise del Dongo était alors dans tout l'éclat de sa beauté... » (C. P., 1972 : 23-24)*

La marquise se disait au sujet de l'éducation de Fabrice :

*« S'il me semble peu instruit à moi qui ne sais rien, Robert, qui est si savant, trouverait son éducation absolument manquée ;... » (C.P., 1972 : 33)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, il y a une opposition entre Mme de Rênal et Mathilde. Les deux amoureuses sont de natures différentes. Mme de Rênal est avant toute naturelle. Au premier abord, Julien a peur d'elle. Mais la sensualité dont elle fait preuve, avec ses nouvelles robes décolletées, est instinctive et inconsciente. Élevée au couvent, elle n'a jamais connu l'amour. Selon Mme de Rênal, M de Rênal n'est qu'un homme des représentants du genre masculin. Son amour pour Julien se compose de la passion et des sentiments maternels. Elle apprend à tromper son mari par amour pour Julien. Elle va même jusqu'à la prison pour parler avec son amant prisonnier :

*« ... Dès que je te vois, tous les devoirs disparaissent, je ne suis plus qu'amour pour toi, ou plutôt, le mot amour est trop faible. Je sens pour toi ce que je devrais sentir uniquement pour Dieu : un mélange de respect, d'amour, d'obéissance... » (R. N., 2000: 640)*

Mathilde ne présente pas à Fabrice la même confiance, ni la même sensualité. Avant d'être une femme, son but est le développement de l'esprit. Elle se préoccupe des apparences. Elle cherche l'amour chevaleresque, modèle historique et romanesque, alors que Mme de Rênal ne lit rien. Nous pouvons dire que si l'église est le lieu de Mme de Rênal, la bibliothèque est celui de Mathilde, qui va y voler des livres interdits :

*« Julien faisait des copies de lettres dans la bibliothèque, lorsque mademoiselle Mathilde y entra par une petite porte de dégagement, fort bien cachée avec des dos de livres... Mademoiselle de La Mole avait le secret de voler des livres dans la bibliothèque de son père, sans qu'il y parût. La présence de Julien rendait inutile sa course de ce matin, ce qui la contraria d'autant plus, qu'elle venait chercher le second volume de la *Princesse de Babylone* de Voltaire, ... » (R. N., 2000 : 346)*

Après la mort de Julien, la différence qui sépare les deux femmes se marque très clairement au dernier chapitre. Mme de Rênal se révèle être un personnage naturel par sa mort douce et rapide. Elle rejoint son amant dans la mort, comme toutes les grandes amoureuses stendhaliennes dans *Lamuel*, *Armance*, *Lucien Leuwen*, *La Chartreuse de Parme* : *« Trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants. » (R. N., 2000 : 661)*

Mathilde, au contraire, offre au monde des funérailles romanesques :

*« Un grand nombre de prêtres escortaient la bière et, à l'insu de tous, seule dans sa voiture dropée, elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé... Mathilde parut au milieu d'eux en longs vêtements de deuil, et, à la fin du service, leur fit jeter plusieurs milliers de pièces de cinq francs. » (R. N., 2000 : 660)*

Mme de Rênal et Mathilde ont reçu la même éducation au couvent du Sacré-Cœur, et découvrent chacune leur premier amour en Julien. Chacune conserve son sang-froid dans le danger. Elles ont le même réflexe pour sauver Julien en se jetant aux pieds de Charles X. : *« J'irai au roi, ... la vie d'un homme et d'un homme tel que Julien doit l'emporter sur toutes les considérations... » (R. N., 2000 : 658)*

### 3.2.3. La Description Qualificative des Personnages

#### 3.2.3.1. La Solitude

Julien ne demeure pas dans les lieux où il se trouve. Dans la scierie, il s'assoit sur une poutre du toit et s'échappe de la réalité par la lecture. La montagne qu'il traverse pour aller chez Fouqué, sa cellule au séminaire et sa prison ne sont pas pour lui des endroits définitifs. Il est considéré comme un étranger.

Sa singularité a été formée par la douleur. Battu par ses frères, il a l'habitude du malheur. Rejeté par tous depuis son enfance, il s'est réfugié dans un monde imaginaire. Il devient un homme heureux en découvrant la bibliothèque au lieu de s'occuper des enfants de M. de Rênal.

Julien se sent solitaire, tantôt supérieur aux êtres bas qui l'entourent, tantôt inférieur à ceux qu'il admire et dont il voudrait être aimé. Après des crises d'orgueil, il se méprise lui-même :

*« ... Je suis au total un être bien plat, bien vulgaire, bien ennuyeux pour les autres, bien insupportable à moi-même. » (R.N., 1972 : 480), « Grand Dieu ! Pourquoi suis-je moi ? (R.N., 1972 : 549)*

Julien exprime sa vision de la société au treizième chapitre du deuxième livre à propos des avances de Mathilde :

*« Et moi, jeté au dernier rang par une providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain... Chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie. » (R.N., 1972 : 438)*

A la fin du chapitre, son sentiment de puissance arrive au point culminant en entendant chanter son ami Geronimo à l'Opéra italien : « Jamais la musique ne l'avait exalté à ce point. Il était un dieu. »

Julien est battu par ses frères, mais Fabrice a été espionné par son frère aîné Ascagne del Dongo. Le despotisme de son frère aîné contamine l'atmosphère silencieuse de Fabrice :

*« On pensait qu'il était l'espion du marquis son père et il fallait ménager ce despote sévère et toujours furieux depuis sa démission forcée. Ascagne jura de se venger de Fabrice. »  
(C. P., 1972: 42)*

Selon Gilbert Durand, le héros romantique est solitaire, il s'en désole d'abord, puis en tire orgueil. Fabrice ne connaît pas la fraternité parce que son frère aîné Ascagne le considère comme un frère ennemi.

Ascagne joue le rôle du trompeur qui désigne son frère à la police. Sur la route de Milan, Fabrice est arrêté en compagnie de sa mère et de sa tante mais par erreur. Les gendarmes découvrent aussitôt le général Fabio Conti et sa fille dont Fabrice admire la beauté.

Gina ne déclare pas les sentiments qu'elle éprouve déjà pour Fabrice. Ranuce-Ernest IV, prince de Parme, rêve de faire un jour de Gina sa maîtresse. Mosca aussi, le Premier ministre de Parme, est amoureux fou de Gina. Il imagine de lui faire épouser le vieux du Sanseverina-Taxis pour qu'elle devienne sa maîtresse sans choquer le monde.

De retour de Naples, Fabrice est un autre homme aux yeux de sa tante devenue duchesse Sanseverina. Son intimité avec elle provoque la jalousie du prince qui envoie à Mosca une lettre anonyme dénonçant leur prétendue liaison. Mosca devient fou de jalousie. Il se tranquillise en voyant Fabrice fréquenter une jeune actrice Marietta. Mais Marietta est terrorisée par son amant comédien Giletti. Fabrice croit que cette fille était son premier amour-propre. Il retourne à Grianta et va rendre visite à l'abbé Blanès. Dans le clocher de l'église de Grianta. Fabrice écoute les prédictions de l'abbé Blanès. En risquant sa liberté, car il est toujours recherché par la police, Fabrice va soigner le marronnier qui a été planté le jour de sa naissance :

*« Deux heures plus tard son regard fut consterné ; des méchants ou un orage avaient rompu l'une des principales branches du jeune arbre, qui pendait desséchée ; Fabrice la coupa avec respect, ... il passa une bonne heure à bêcher la terre autour de l'arbre chéri. » (C. P., 1972 : 176)*

Fabrice est attaqué au détour d'un chemin par Giletti. Il le tue, passe la frontière et rencontre Ludovic, valet de la Sanseverina, qui lui procure de nouveaux habits. Le meurtre de Giletti sert d'argument à la Cour pour l'accuser. Fabrice rencontre Marietta à Bologne. Et pendant quelques jours, il mène la vie de café. Cet amour lui fait connaître des moments de bonheur, mais il sent une deuxième blessure de vanité plus sérieuse que la précédente :

*« La Marietta qui ne voit pas dans mon cœur et qui prend une caresse pour un transport de l'âme, me croit fou d'amour, et s'estime la plus heureuse des femmes. Dans le fait je n'ai connu un peu cette préoccupation tendre qu'on appelle, je crois, l'amour, que pour cette jeune Aniken de l'auberge de Zonders, près de la frontière de Belgique. » (C. P., 1972 : 222)*

Au milieu d'une vie tranquille, Fabrice est emporté par sa vanité qui le conduit loin. Il rencontre la chanteuse Fausta qui est la maîtresse du comte M. L'épisode de la Fausta n'est pas un simple redoublement de l'épisode de la Marietta. Cet épisode nous permet de voir l'incapacité de Fabrice à aimer et tout comme dans l'épisode précédent, Fabrice est puni d'avoir affiché un désir qu'il n'avait pas vraiment. Dans **Le Rouge et le Noir**, l'épisode Fervaques était considéré comme un obstacle qui sépare Julien et Mathilde, tandis que dans **La Chartreuse de Parme**, l'épisode de la Fausta apparaît comme une expérience d'amour :

*« Non, je n'aime point, la Bettina me semble cent fois préférable à la Fausta, et c'est par elle que je voudrais être reçu en ce moment. » (C. P., 1972 : 233)*

Dès l'annonce du mariage de Clélia, Fabrice se condamne au silence. Désormais, Fabrice se retire du monde. Toutes les cérémonies et les fêtes deviennent des tâches ennuyeuses. Tous les honneurs deviennent des obligations :

*« Lorsque la cérémonie du mariage eut lieu, il y avait huit jours entiers que Fabrice s'était voué au silence le plus complet, après avoir ordonné à son domestique et aux gens de l'archevêché avec lesquels il avait des rapports de ne jamais lui adresser la parole. » (C. P., 1972 : 452-453)*

Lors de leur rencontre, Clélia et Fabrice se transmettent, par signes, des messages indirects :

*« Les yeux remplis de larmes rencontrèrent en plein ceux de Fabrice, qui n'étaient guère en meilleur état. La marquise baissa la tête ; Fabrice continua à la regarder quelques secondes ; ... Fabrice pleura à chaudes larmes pendant plus d'une demi-heure. » (C. P., 1972 : 456-457)*

L'atmosphère musicale crée un air tendre et triste. Les deux amants vivent au même rythme et subissent les mêmes émotions comme la présence imposée à la fête de la princesse, le désir de partir le plus vite possible, les regards réciproques. La stratégie politique et la stratégie amoureuse se mêlent lorsque Fabrice décide de se consacrer au discours long et ennuyeux. Les sermons de Fabrice ne sont qu'une mise en spectacle de son amour :

*« Aux yeux de toutes les femmes et de bon nombre des hommes, il avait l'air lui-même du malheureux dont il fallait prendre pitié, tant sa pâleur était extrême. » (C. P., 1972 : 471)*

Après quatorze mois de séparation, Fabrice est reçu par Clélia qui l'accueille avec ces mots : « Entre ici, ami de mon cœur. » Pour respecter le vœu qu'elle a fait de ne jamais revoir Fabrice, Clélia le reçoit pendant trois années la nuit. Ils ont un enfant qui s'appelle Sandrino. Fabrice, devenu archevêque de Parme, décide d'enlever son fils, après en avoir arraché l'accord à Clélia. Mais Sandrino meurt au bout de quelques mois. Clélia ne survit pas à son fils. Fabrice se retire dans la chartreuse de Parme où il décède après une année de retraite. La comtesse Mosca ne lui survit pas longtemps :

*« L'enfant retenu au lit plus qu'il ne fallait pour sa santé, devint réellement malade ... Sandrino, établi en secret dans*

*une grande et belle maison où la marquise venait le voir presque tous les jours, mourut au bout de quelques mois. » (C. P., 1972 : 487-488)*

Comme Mme de Rênal dans **Le Rouge et le Noir**, Clélia aussi a imaginé qu'elle était frappée par une punition, pour avoir été infidèle à son vœu à la Madone. Elle ne survit que de quelques mois à son fils mais elle eut la douceur de mourir dans les bras de Fabrice.

La mort des personnages nous est donnée sous le signe de l'euphémisme. C'est un usage propre à Stendhal qui avait déjà fait guillotiner Julien Sorel silencieusement : « *Jamais sa tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber.* » (R.N., 2000 : 658)

Mourir d'aimer est un courant chez les héros de Stendhal comme Julien Sorel, Mme de Rênal, Clélia, Fabrice, la Sanseverina. A la fin du récit, nous retrouvons aussi la dédicace de « *To the happy few* » dans **Le Rouge et le Noir** comme dans **La Chartreuse de Parme**.

### 3.2.3.2. Le Combat de La Volonté

Julien est un ambitieux pour lequel la conquête est un devoir. Il paraît périodiquement passionné et calculateur. Dans le grand café de Besançon, il est considéré comme un Don Juan. A Besançon, Julien passe devant un grand café. Séduit par la beauté de la serveuse, Amanda, il lui a dit son nom et son état au moment où l'un des amants de la belle Amanda entrait au café. Dans l'esprit de Julien, il ne peut s'agir que de duel. Les personnages de rencontre tels qu'Amanda Binet s'ajoutent aux personnages principaux et secondaires du roman stendhalien. Dans le champ de bataille de Waterloo, Fabrice aussi se montre agressif au sujet de la garde de la cantinière.

Au séminaire, les compagnons de Julien sont des paysans qui quittent les vêtements quotidiens pour mettre l'habit noir, comme il l'a fait au sixième chapitre en arrivant chez les Rênal. Chez les La Mole, en devenant secrétaire du

marquis, il méprise les ressemblances de l'ambition et de l'hypocrisie, mais il continue à jouer le rôle pour réaliser ses plans. Pour charmer Mme de Rênal, il emploie des moyens calculés qui ne conviennent pas :

*« Julien, s'obstinant à jouer le rôle d'un Don Juan, lui qui de la vie n'avait eu de maîtresse, il fut sot à mourir toute la journée. » (R. N., 2000: 143)*

Au chapitre suivant, il réussit à la charmer grâce à ses larmes spontanées et à faire connaissance avec elle :

*« En effet, il devait à l'amour qu'il avait inspiré, et à l'impression imprévue qu'avaient produite sur lui des charmes séduisants, une victoire à laquelle ne l'eût pas conduit toute son adresse si maladroite. » (R. N., 200: 147)*

Il a un tempérament fixe à réfléchir sur lui-même. Dans sa prison, il s'interroge sur son courage : *« Il passa plus d'une heure à chercher à se bien connaître sous ce rapport. » (R. N., 200: 595)*

Julien oscille sans cesse entre la sensibilité spontanée et le calcul sec. Au quarante deuxième chapitre du deuxième livre, il donne au lecteur le secret de son caractère insensible :

*« On ne connaît point les sources du Nil, ... Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu'un PEUT-ÊTRE. » (R. N., 200: 634-635)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, Ferrante Palla, poète et amoureux fou de la duchesse Sanseverina, assure les préparatifs de l'évasion de Fabrice et de la vengeance de Sanseverina, en tuant le prince. La duchesse, en faisant ouvrir un réservoir d'eau, donne à Ferrante Palla le signal de l'exécution du prince. Fabrice se trouve avec sa tante à Belgirate, sur le lac Majeur et ils apprennent la mort du prince. Fabrice sombre dans une profonde mélancolie et il rêve comme à l'ordinaire. La Sanseverina fait tout pour Fabrice mais en songeant à Clélia, il est indifférent devant Sanseverina :

*« Cette rêverie continuelle, ce silence de Fabrice, sont pour mon cœur un spectacle intolérable. Qui me l'eût dit que je m'ennuierais en me promenant sur le lac charmant, en tête-à-tête avec lui, et au moment où j'ai fait pour le venger plus que je ne puis lui dire ! » (C. P., 1972: 399)*

Gina et Clélia deviennent rivales dans leur esprit à communiquer, puis rivales dans leurs efforts pour faire évader Fabrice. Clélia accepte d'épouser le marquis Crescenzi, et la Sanseverina le comte Mosca. Ferrante Palla assassine le prince de Parme conformément à l'ordre donné par la duchesse. Le comte Mosca apaise la révolte du peuple et Ranuce-Ernest V succède à son père Ranuce-Ernest IV. Il garde le comte Mosca comme Premier ministre et prend le fiscal Rassi comme ministre de la Justice. La duchesse rentre à Parme, mais Fabrice reste caché dans la campagne. La duchesse prend en main les salons de la princesse et organise les loisirs du jeune prince.

Rassi mène l'enquête sur la révolte qui a suivi l'assassinat de Ranuce-Ernest IV et ne tarde pas à comprendre la responsabilité de la duchesse. Il rédige un épais acte d'accusation qu'il remet au prince. Pendant une conversation agitée entre le prince et sa mère, la duchesse reçoit le dossier d'accusation qui n'a pas été lu. Et le lendemain, elle fait signer au prince une ordonnance qui invalide la première condamnation de Fabrice et indique que Fabrice soit jugé contradictoirement, ce qui veut dire lui présent, par les douze juges.

Fabrice va à la citadelle pour revoir Clélia. Mais Clélia entend parler d'empoisonnement en peu de temps. En parvenant à la cellule de Fabrice, elle l'empêche d'absorber les aliments qu'on lui a servis et elle se donne à lui. Mais ce bonheur est interrompu par l'arrivée du général Fontana, envoyé par le prince.

Fabrice est acquitté par les juges et nommé coadjuteur avec succession de l'archevêque Landriani. Mais il ne peut voir Clélia qui a trouvé refuge chez une parente, et sombre dans une profonde tristesse. Tout était anéanti chez Fabrice :

*« Il n'avait été sensible ni à son acquittement, ni à son installation dans de belles fonctions, les premières qu'il eût*

*eues à remplir dans sa vie, ni à sa belle position dans le monde, ni enfin à la cour assidue que lui faisaient tous les ecclésiastiques et tous les dévots du diocèse. » (C. P., 1972: 445)*

Jean Prévost, dans **La Création chez Stendhal**, souligne que la rapidité de composition permet de passer quelques légers problèmes de concordance. Au vingt deuxième chapitre, après l'évasion de Fabrice, ses geôliers sont renvoyés :

*« Son père avait été malade de l'évasion de Fabrice, et, de plus, il avait été sur le point de perdre sa place, lorsque le prince, dans sa colère, destitua tous les geôliers de la tour Farnèse, et les fit passer comme prisonniers dans la prison de la ville. » (C. P., 1972: 391)*

Mais, au vingt cinquième chapitre, Clélia craint la vengeance des geôliers qui réagissent en ressentant leur honneur blessé : *« Les derniers des geôliers s'estimaient mortellement offensés. » (C. P., 1972: 430)*

Le récit fait place à l'effacement des éléments essentiels. La possession de Clélia par Fabrice est soigneusement effacée :

*« Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée. » (C. P., 1972: 433)*

A la suite de la tentative d'empoisonnement contre Fabrice, le prince avait exilé Fabio Conti. Toutes ces décisions sont dues à la duchesse Sanseverina. Fabrice observe d'une fenêtre de son appartement Clélia qui épouse le riche marquis Crescenzi. Pour se faire pardonner ses fautes, Clélia a fait vœu à la Madone de ne plus voir Fabrice. A l'occasion d'une fête organisée par la princesse, les deux amants se revoient. Quand Clélia constate qu'il ne l'a pas oubliée, elle ne peut s'empêcher d'être transportée de joie. La Sanseverina acquitte sa dette envers le prince et quitte Parme.

### 3.2.3.3. Le Bonheur en Prison

Dans **La Chartreuse de Parme**, la peur de la prison de la première partie du livre fait place au bonheur de la prison de la deuxième partie du livre. Julien Sorel apparaît plus épique que Fabrice del Dongo sur le plan romanesque. L'exaltation de Julien nous paraît plus significative :

*« Toutes les racines psychanalytiques, les motivations de l'enfance, la cristallisation du thème autour du château Saint-Ange et sa rapide et décisive apparition à la fin du Rouge, préparent la géniale plantation de ce décor inoubliable comme pivot symbolique de la réversion du héros épique en héros romanesque. C'est contre l'énorme Tour Farnèse et les fantaisies labyrinthiques que se constitue la complicité des deux femmes, c'est elle qui cimente, de la vieille femme aimante à la jeune femme aimée, la fidélité du cœur à soi-même, la fidélité à la chasse à l'amour. La prison heureuse est donc bien l'archétype austère de l'intimité découverte, du temps retrouvé dans le secret de l'instant et l'intensité de la passion. » (DURAND, 1990 : 173)*

Nous rencontrons, dans **La Chartreuse de Parme**, une harmonie parfaite entre les deux parties du roman. Dans les deux romans de Stendhal, le déplacement de la prison terrifiante en prison heureuse est le centre de l'intimité et de l'amour.

Dans **Le Rouge et le Noir**, Mme de Rênal qui fait son éducation au couvent du Sacré Cœur, est une amante modeste. Elle apparaît sous le signe de la tendresse maternelle. Au cours de la seconde partie du roman, Julien compare les traits d'attitude et de caractère de Mathilde avec ceux de Mme de Rênal.

Dans **La Chartreuse de la Parme**, le contraste entre les deux femmes ne s'accroît jamais comme dans **Le Rouge et le Noir**. Nous voyons combien Gina passe pour la marquise del Dongo et protectrice du héros. Dès le deuxième chapitre, c'est la femme du geôlier qui devient la protectrice du héros et le libère de son premier emprisonnement. C'est la geôlière qui joue ici le rôle de la mère : *« Mon cher petit, tu es encore bien jeune pour faire ce vilain métier : crois-moi n'y revient plus. » (C. P., 1972: 50)*

La cantinière se considère comme une mère à l'égard de Fabrice. C'est la cantinière qui également initie Fabrice au prix de l'argent et lui apprend à ne pas se faire voler.

A la fin du troisième chapitre, la cantinière présente un verre d'eau-de-vie à Fabrice qui a eu un évanouissement et le fait monter dans la petite charrette où notre héros s'endort profondément :

*« Marche encore, mon petit, tu es donc blessé ?... En parlant ainsi elle le conduisait vers sa voiture, où elle le fit monter, en le soutenant par-dessous les bras. A peine dans la voiture, notre héros, excédé de fatigue, s'endormit profondément. »*  
(C. P., 1972: 66)

Sur le champ de bataille, l'essentiel des appuis que trouve Fabrice est féminin. De même, la maîtresse de l'auberge de l'Etrille à Zonders est une femme énorme, mère de deux jeunes filles. Ces trois femmes trahissent leur patrie pour sauver Fabrice. D'ailleurs, victime d'une perte de mémoire intéressante, Fabrice ne leur parle que par signes, comme il parlera à Clélia :

*« ...C'était l'auberge de l'Etrille. Aussitôt accourut la bonne maîtresse de la maison, femme énorme ; elle appela du secours d'une voix altérée par la pitié. Deux jeunes filles aidèrent Fabrice à mettre pied à terre ; à peine descendu de cheval, il s'évanouit complètement. Un chirurgien fut appelé, on le saigna. »* (C. P., 1972: 86)

La bonne hôtesse de l'auberge de l'Etrille est une mère extraordinaire qui a deux filles. La petite Aniken, la cadette et la plus naïve influe sur le cœur si délicat de Fabrice :

*« Aniken lui apprit en pleurant qu'on avait loué un cheval pour lui ; elle eût voulu qu'il ne partît pas ; les adieux furent tendres. »* (C. P., 1972: 88)

L'auberge de l'Etrille et son hôtesse nourrissent le pauvre jeune homme après le meurtre de Giletti. Toutes ces femmes sont comme les femmes qui

exercent en second les fonctions pour ce qui est de Gina la tendresse maternelle, lorsque Gina est absente de la scène :

*« J'ai une quarantaine d'écus que je vous offre de bien bon cœur ; on n'a pas toujours de l'argent sur soi lorsqu'il arrive de ces accidents. » (C. P., 1972 : 200)*

La rencontre de la petite Aniken avec Fabrice constitue un faible sentiment. Fabrice s'aventure à aimer la petite Marietta et la petite servante Bettina. Toutes ces aventures insignifiantes semblent faites comme pour garder la pureté sentimentale de Fabrice et le garder dans toute sa pureté jusqu'à la rencontre de l'unique amour. A la suite de l'affaire Giletti, la duchesse se rend au palais et informe le prince de son intention de s'installer à Naples. Le prince promet de ne point signer la sentence présentée. Mais le comte Mosca oublie de lui faire signer la formule qui protégerait définitivement Fabrice de toute atteinte solennelle. Le lendemain, le prince condamne Fabrice à douze ans de citadelle. Fabrice est emmené à la citadelle que gouverne Fabio Conti. Il rencontre Clélia Conti et tombe sous le charme. La duchesse, considérant le comte comme responsable de l'arrestation de son neveu, abandonne le comte.

La lutte entre Gina et Clélia est colorée de tendresse. Lorsque Stendhal décrit le portrait de Clélia, il l'oppose à celui de la duchesse mais comme un complément plutôt qu'un adversaire :

*« Autant la duchesse était sémillante, pétillante d'esprit et de malice... autant Clélia se montrait calme et lente à s'émouvoir, soit par mépris de ce qui l'entourait, soit par regret de quelque chimère absente... » (C. P., 1972 : 268)*

Clélia arrive à éprouver de la haine pour Mme Sanseverina :

*« Clélia lui prit la main et osa la lui serrer... Les yeux de Clélia se remplissent de larmes en voyant passer la duchesse... » (C. P., 1972 : 271)*

Fabrice goûte les charmes de sa prison. Il est enfermé dans la tour Farnèse d'où il a une vue plongeante sur les fenêtres de la cage de Clélia. Les deux amants

commencent à communiquer par regards et par saluts. Puis, malgré la fenêtre fermée de Fabrice par des volets en bois, les deux amants échangent des signes. Mais Clélia est promise en mariage par son père au marquis Crescenzi. Les dangers d'empoisonnement se faisant de plus en plus précis autour de Fabrice, Clélia lui fournit du pain et du chocolat et consent même à communiquer par lettres et par alphabet secret.

Clélia triomphe de son adversaire selon toutes les règles du charme féminin. Mais ce triomphe est considéré comme une espèce de transmission de pensée sur le cœur de Fabrice selon toutes les normes de la puissance paternelle :

*« Une nuit, Fabrice vint à penser un peu sérieusement à sa tante : il fut étonné, ... ; le souvenir qu'il conservait d'elle avait totalement changé ; pour lui, à cette heure, elle avait cinquante ans. » (C. P., 1972 : 318)*

Dans **Le Rouge et le Noir**, la prison se présente sous deux aspects : la prison d'où l'on s'enfuit et la prison qui n'est que le séminaire représenté par les murs noirs de la citadelle de Besançon. *« La hauteur des murs, la profondeur des fossés, l'air terrible des canons l'avaient occupé pendant plusieurs heures... » (R.N., 2000: 239)*

La prison où l'on demeure, où l'on aime et l'on meurt est annoncée par l'intimité du refuge heureux des montagnes du Doubs. Stendhal joint la passion et l'obscurité à ce bonheur du claustrophobe: *« La tête appuyée sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie... » (R.N., 2000: 130 )*

Stendhal utilise, pour rendre l'épouvante, le séminaire du vingt cinquième chapitre, l'habitation de Julien dans les enfers ecclésiastiques. La petite porte surmontée d'une grande croix de cimetière en bois blanc peint en noir donne la possibilité d'aller dans la chambre sombre et basse où Julien se confie à l'abbé Pirard. La prison dont Julien s'enfuit et qui domine les cinq avant-derniers chapitres de la première partie du roman efface la peur de l'emprisonnement.

---

La vraie prison apparaît à la fin du trente quatrième chapitre. Julien déclare : « *Après tout, mon roman est fini.* » ( R.N.,2000 : 585)

L'emprisonnement final conduit le héros à la solitude. La prison est la dernière présentation de toute l'intrigue de ce roman. Ce meurtre bizarre anéantit tout l'avenir de Julien, et libère notre héros de tous les obstacles mondains. Alors la voie du cœur est libre pour l'amour envers Mme de Rênal. Mathilde et Fouqué gênent Julien, quand ils veulent le tenir au courant de l'opinion. Dans **Essais I**, Montaigne nous présente cette pensée de solitude :

*« Il faut avoir femmes, enfants, biens, et surtout de la santé, qui peut ; mais non pas s'y attacher en manière que notre heur en dépende. Il se faut réserver une arrière-boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vrai liberté et principale retraite et solitude. »*  
(MONTAIGNE, 1969 : 292)

Au quarantième chapitre, la prison est d'abord une retraite qui permet à Julien de réfléchir sereinement dans la tranquillité : « *Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries ...me tireraient du ciel ... Que m'importent les autres ?* » (R.N., 2000: 620)

Cette retraite lui permet de vivre l'amour incroyable pour Mme de Rênal, car elle a bloqué l'avenir de Julien :

*« L'avenir m'enlevait à toi ; j'étais aux innombrables combats que j'aurais à soutenir pour bâtir une fortune colossale... »* (R.N., 2000: 656 »

Dans cette extraordinaire prison, Julien déclare respectablement sa foi et son bonheur :

*« Sache que j'ai toujours aimé, que je n'ai jamais aimé que toi ... jamais je n'aurais été si heureux !-jamais tu n'auras été aussi heureux !-Jamais, répéta Julien ravi... »* ( R.N., 2000 : 639-641)

Julien, dans la prison qui le maintient à l'écart de ses projets ambitieux et la condamnation qui bloque son avenir, a un cœur rayonnant d'amour et de bonheur. Dans **Le Rouge et le Noir**, cet événement dont le décor est la prison apparaît comme un épisode postiche.

Au contraire, la prison dans **La Chartreuse de Parme** constitue le lieu d'un épisode central. Pour rendre le conflit sensiblement plus psychique, la prison est décrite comme un lieu d'angoisse par l'abbé Blanès et Mosca et Sanseverina en évoquent l'éternité.

Dès le sixième chapitre de la première partie, la description de la tour Farnèse est en place dans notre mémoire. Ce qui est remarquable, c'est la caractéristique de la fameuse citadelle. Car cette tour bâtie sur le modèle du mausolée d'Adrien à Rome a été construite en l'honneur du fils aîné de Ranuce-Ernest II, lequel était devenu l'amant aimé de sa belle-mère.

Fabrice, gravissant les trois cent quatre vingt dix marches qui conduisent à sa geôle, oublie complètement d'être malheureux :

*« En montant les trois cent quatre vingt dix marches de sa prison ... Fabrice qui avait tant redouté ce moment trouva qu'il n'avait pas le temps de songer au malheur ... Comment ! moi qui avais tant de peur de la prison, j'y suis et je ne me souviens pas d'être triste ! » (C.P., 1972 : 310)*

Fabrice découvre la solitude que Julien déjà a découvert et que Clélia connaît heureusement dans son appartement si élevé :

*« Le nombre effroyable de marches qu'il fallait monter ... éloignait les visites ennuyeuses, et Clélia, par cette raison matérielle jouissait de la liberté du couvent ... Si par la solitude elle n'atteignait pas au bonheur, du moins elle était parvenue à éviter les sensations trop douloureuses. » (C.P., 1972 : 269)*

Mais cette solitude n'est encore qu'une étape préservatrice de l'enthousiasme du bonheur. Peu à peu, ce bonheur s'enrichit. La prison est, avant

tout, une terrasse. En cela, la prison était préparée par la solitude heureuse dans le clocher de la petite église de Grianta. Déjà cette journée passée en prison dans un clocher avait été l'une des plus heureuses de sa vie. Plus la prison devient extraordinaire, plus le bonheur de Fabrice grandit dans le monde où vit Clélia :

*« Mais ceci est-il une prison ? Est-ce là ce que j'ai tant redouté ? Au lieu d'apercevoir à chaque pas des désagréments et des motifs d'aigreur, notre héros se laissait charmer par les douceurs de la prison. » (C.P., 1972: 307)*

Fabrice commence à mener une vie joyeuse dans la prison. Il est loin de toutes les méchancetés, de toutes les petites choses qui l'occupent. Le regard de Clélia complète cette conversion de Fabrice et l'amour triomphe dans ce cœur si mal aimant jusqu'ici. *« Ce regard a effacé toute ma vie passée. »*

Fabrice avoue à Clélia qu'il ne veut pas être libéré et qu'il refuse de fuir de la Tour Farnèse. On communique cet étrange message à la duchesse qui le croit devenue fou : *« Je ne veux pas me sauver : je veux mourir ici ! »* ( C.P., 1972: 341)

Fabrice est au désespoir d'être hors de prison. Il retourne volontairement à la prison, à la mort : *« Il était allé reprendre son ancienne chambre à la citadelle, trop heureux d'habiter à quelques pas de Clélia. »* (C.P., 1972 : 428)

Le retour de Fabrice s'ajoute au récit pour renforcer le thème de la prison heureuse. C'est grâce à ce retour vers la mort que Clélia n'oppose aucune résistance à l'attaque de l'amour :

*« O mon unique ami ! lui dit-elle, je mourrai avec toi. Elle le serrait dans ses bras, comme par un mouvement convulsif. Elle était si belle, à demi-vêtue ... »* (C.P., 1972 : 433)

Cette fuite se présente sous l'aspect labyrinthique. Le mur de la citadelle que Fabrice descend prudemment dans la nuit et le brouillard, suspendu au fil protecteur, blessé par les arbustes épineux, heurté par les oiseaux de nuit, englué

dans la fosse bourbeuse, les mains en sang, constitue un vrai labyrinthe vertical. Fabrice n'hésite même pas à jouer le rôle du diable pour faire peur aux gardiens.

Pour compléter la scène de la fuite, nous devons parler de la nature, des Alpes. Les Alpes exercent une grande influence sur le romancier dauphinois. Stendhal, fils des Alpes, transplanté à Paris, garde toute sa vie la nostalgie de son pays natal. Paris sans montagnes lui inspire un dégoût si profond. Les seuls amis qu'il trouve dans cette ville qui manque de montagnes et de bois, sont de grands arbres du Ministère de la Guerre. Le jeune employé de ministère ne retrouve que le bonheur sur les routes de montagne du Saint-Bernard : « *L'absence de montagnes et de bois me serrait le cœur. Les bois étaient intimement liés à mes rêveries d'amour tendre et dévoué,...* » (V.H.B., 1961 : 398)

Selon Stendhal, le bonheur parfait est la beauté de la nature. Stendhal nous explique le bonheur parfait dans **Lamiel** :

*« S'avance-t-on plus avant, on entrevoit à droite entre les arbres qui couvrent les campagnes la mer, la mer sans laquelle aucun paysage ne peut se dire parfaitement beau. »*  
(L., 1966 : 7)

L'aspect général de la nature constitue le leitmotiv de toutes les descriptions stendhaliennes. Nous pouvons voir de telles descriptions dans **Vie de Henry Brulard, Lamiel, Lucien Leuwen, Armance**.

*« Son œil ravi apercevait distinctement les sommets de l'immense mur que les Alpes forment au Nord, de l'Italie. »*  
(C.P., 1972 : 304), « *J'étais, sans m'en rendre raison, extrêmement sensible à la beauté des paysages. »* (A., 1952 : 409), « *Il y avait dans l'atelier de M. le Roy un grand et beau paysage : une montagne rapide très voisine de l'œil, garnie de grands arbres ; au pied de cette montagne un ruisseau profond, mais large, limpide, coulait de gauche à droite au pied des derniers arbres. Là, trois femmes presque nues, ou sans presque, se baignaient gaiement. »* (V.H.B., 1961 : 175)

Dans **La Chartreuse de Parme**, la description de la prison est symbolique. On y trouve les rats, le chien, le geôlier, mais ces éléments sont

agréables. Les rats sont comiques, le chien est amical et le geôlier devient auxiliaire. De plus la vue est embellie par le chant des oiseaux. Fabrice ne se sent jamais solitaire dans la prison. L'élévation physique de la prison conduit à l'élévation physique du héros. Loin des mensonges, Fabrice se trouve pour la première fois dans un lieu où l'hypocrisie n'est pas de mise, où la parole manque. Fabrice et Clélia ont tout à inventer, et notamment un langage de vérité. Fabrice acquiert d'abord la science des signes amoureux avant de retrouver le langage.

Par rapport à Julien, Fabrice participe à des activités sociales comme l'opéra, les représentations théâtrales, les concerts, les fêtes, les parties de chasse. Il a la chance d'être aimé par les gens qui l'entourent.

Les arbres ont une position symbolique dans **La Chartreuse de Parme**. Ils limitent l'espace du bonheur et de la liberté. On se souvient que **Le Rouge et le Noir** commence par une description d'une allée d'arbres taillés pour faire de l'ombre. Dans **La Chartreuse de Parme**, le marronnier annonce que Fabrice est prêt pour son premier grand départ :

*« Tu sais ce jeune marronnier que ma mère, l'hiver de ma naissance, planta elle-même au bord de la grande fontaine dans notre forêt, à deux lieues d'ici : avant de rien faire, j'ai voulu l'aller visiter ... si mon arbre a des feuilles, ce sera un signe pour moi. Moi aussi je dois sortir de l'état de torpeur où je languis dans ce triste et froid château. » (C.P., 1972 : 46)*

A la suite de l'affaire Giletti, la duchesse se rend au palais et elle menace le prince de quitter Parme s'il ne signe un engagement de renoncer à toute poursuite à l'encontre de Fabrice. Fabrice est emmené à la citadelle que gouverne Fabio Conti et où il rencontre Clélia Conti et tombe sous le charme. Le prince condamne Fabrice à douze ans de forteresse. Le bruit court dans la ville que Fabrice va être assassiné.

La prison remet en harmonie Fabrice avec lui-même et lui renvoie pour la première fois cette image de héros qu'il a cherchée sur-le-champ de bataille de Waterloo. Il était un autre homme :

*« Une nuit Fabrice vint à penser un peu sérieusement à sa tante : ...-Grand Dieu ! s'écria-t-il avec enthousiasme, que je fus bien inspiré de ne pas lui dire que je l'aimais ! » (C.P., 1972 : 318-319)*

Le sadisme du père de Clélia qui fait installer les énormes volets devant les fenêtres de la cellule de Fabrice crée l'obstacle. Dès les premières minutes entre les amants, la communication se fait sur le mode du regard. Il faut voir mais, pour Fabrice, il faut aussi être vu voyant :

*« Pendant qu'elle regardait tristement l'immense abat-jour, il parvint à faire passer un petit morceau de fil de fer par l'ouverture que la croix de fer avait pratiquée, et il lui fit des signes qu'elle comprit évidemment, du moins dans ce sens qu'ils voulaient dire : je suis là et je vous vois. » (C.P., 1972 : 317)*

Dans la prison, Fabrice et Clélia communiquent. D'abord, cette communication est non linguistique. Mais l'indice du poison fait renaître la nécessité d'une communication linguistique. En jouant du piano et en chantant l'opéra, Clélia lui dit en phrases interrompues par le désespoir :

*« Vous êtes encore en vie ? ... Barbone, ce geôlier dont vous punîtes l'insolence le jour de votre entrée ici, avait disparu, il n'était plus dans la citadelle ; ... Il vient rôder dans la cuisine particulière du palais qui fournit vos repas. Je ne sais rien de sûr, mais ma femme de chambre croit que cette figure atroce ne vient dans les cuisines du palais que dans le dessein de vous ôter la vie. ... Abstenez-vous de tout aliment jusqu'à nouvel avis... » (C.P., 1972 : 327)*

La duchesse Sanseverina prépare activement l'évasion de Fabrice et l'en informe avec le système de correspondance qu'elle a mis au point, au moyen de signaux lumineux :

*« Il compta neuf apparitions successives : ceci est un I, en effet, l'I est la neuvième lettre de l'alphabet ... trois apparitions se suivant très rapidement indiquaient la duchesse ...deux apparitions rapides suivies de deux lentes voulaient dire l'évasion. » (C.P., 1972 : 336-337)*

Par un signal lumineux, la Sanseverina avertit Fabrice que son évasion se prépare. Fabrice confie à Clélia qu'il ne veut pas quitter sa cellule. Clélia le rencontre dans la chapelle de la prison et elle lui déclare son amour. Le projet de fuite se précise, car de nouveaux risques d'empoisonnement sont à craindre. Clélia reçoit de la Sanseverina un paquet de cordes qui lui permettront de descendre le mur de sa prison. Fabrice doit descendre le mur de la citadelle de Parme à l'aide de cordes. Lors d'une fête, la duchesse remet à Clélia le paquet de cordes nécessaire à l'évasion. Clélia fait le vœu d'épouser le marquis Crescenzi et de ne jamais revoir Fabrice si celui-ci s'évade. Grâce à Clélia, l'évasion réussit. Fabrice se réfugie avec la duchesse en territoire piémontais.

#### **3.2.3.4. L'Education**

La maladresse des gestes de Julien se transforme en habileté mondaine. A Paris, c'est un homme agréable et élégant. Mais c'est surtout dans le domaine amoureux que Julien progresse. Au près de Mme de Rênal, il apprend l'attrait sensuel de la beauté et le bonheur. Après avoir été quitté par Mathilde, il connaît pour la première fois les chagrins de l'amour :

*« L'ambition, les simples succès de vanité le distrayaient autrefois des sentiments que madame de Rênal lui avait inspirés. Mathilde avait tout absorbé ; il la trouvait partout dans l'avenir. » (R.N., 2000 : 520)*

Mais Julien renonce à aimer et ne pense plus qu'à son fils. Seul l'amour calme son égoïsme. Lors de la maladie du jeune Stanislas, Julien est ému par le malheur de Mme de Rênal. En prison il connaît à nouveau ce sentiment :

*« L'ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ses cendres ; il l'appelait le remords d'avoir assassiné madame de Rênal. » (R.N., 2000 : 616)*

Julien apprend le bonheur de la confiance. Il se confie aux explications paternelles qui le guident, comme M. de La Mole. Il avoue tout à Mme de Rênal, sauf son ambition. Il lui confie en prison ce qu'il avait gardé pour lui-même. Avec la présence de Mme de Rênal, il a confiance en lui. Le narrateur indique les conversations des deux amants sans donner les détails et ne rapporte plus les discussions intérieures de Julien. Le lecteur qui a l'habitude d'entendre les réflexions intimes de Julien perd le lien privilégié avec le héros. Julien devient absent dans la narration. Il est capable d'expliquer sa propre vérité à la société. Dans la prison, il parvient à se connaître et à goûter le bonheur : « *Il est singulier pourtant que je n'aie connu l'art de jouir de la vie que depuis que j'en vois le terme si près de moi.* » (R.N., 2000 : 620-621)

Isolé de la société, Julien reconnaît ses faiblesses que le sentiment du devoir avait jusque-là tenues cachées.

### **3.3. Les Principaux Personnages Féminins**

#### **Le Redoublement de La Femme**

Les schémas narratifs du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme** présentent des ressemblances. Le héros, Julien ou Fabrice, fait son éducation amoureuse avec deux femmes dont l'une (Mme de Rênal, La Sanseverina), plus âgée que sa jeune rivale (Mathilde, Clélia), offre une figure maternelle. Lorsque le jeune homme fait l'expérience de la prison pour avoir commis un crime, les deux femmes qui l'aiment tentent chacune de son côté de le faire s'enfuir et libérer. Mais le héros, qui connaît enfin le bonheur dans sa prison, n'en sort qu'à regret (Fabrice) ou refuse d'en sortir. (Julien)

L'amour de la mère pour son fils est mis en péril par la relation adultère qu'elle entretient avec le héros. Ainsi, Clélia voyant mourir l'enfant qu'elle a eu de Fabrice, Sandrino, reconnaît là un châtement qui la punit de ne pas avoir respecté sa promesse de ne plus voir Fabrice. Le plus jeune fils Mme de Rênal

échappe à la mort, mais sa maladie fait naître le remords dans l'esprit de sa mère, qui est alors tentée de rompre avec son amant, Julien :

*« Stanislas-Xavier, le plus jeune des enfants, prit la fièvre ; tout à coup madame de Rênal tomba dans des remords affreux. Pour la première fois, elle se reprocha son amour d'une façon suivie ; elle sembla comprendre, comme par miracle, dans quelle faute énorme elle s'était laissée entraîner. Quoique d'un caractère profondément religieux, jusqu'à ce moment elle n'avait pas songé à la grandeur de son crime aux yeux de Dieu. » (R. N., 2000 : 177)*

### La Situation Triangulaire

*« Emmène-les dans la même voiture, lui avait-il dit. Arrange-toi pour que les chevaux de poste ne quittent pas le galop. Elles tomberont dans les bras l'une de l'autre, ou se témoigneront une haine mortelle. » (R. N., 2000 : 659)*

Stendhal est un orphelin de mère. Chez Stendhal, la femme crée l'atmosphère psychologique. Dans **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme**, nous voyons qu'il y a un dédoublement de la femme. L'une est la femme aimée, l'autre la seconde femme.

Dans **Le Rouge et le Noir**, l'ordre d'apparition des deux femmes aimées est l'inverse de celui de **La Chartreuse de Parme**. Julien manque longtemps l'amour parce que son affection passe de la femme sensible à la femme guerrière ou bien de la provinciale à la Parisienne. Tandis que, dans **La Chartreuse de Parme**, tout le roman se réunit autour de Gina. Elle obtient une série de nominations diverses : Gina del Dongo par la naissance, comtesse Pietranera, duchesse de Sanseverina, comtesse Mosca. Ces différents mariages augmentent la charme de sa personnalité. Elle est en tête de la file de toutes les femmes maternelles et protectrices de Fabrice : la vivandière sur-le-champ de bataille de Waterloo, la mère d'Aniken, la gardienne de prison. Gina del Dongo est également une femme amazone, femme politique, femme de tête. Gina, devenue comtesse de Pietranera, puis duchesse de Sanseverina, finalement comtesse Mosca est le personnage principal de **La Chartreuse de Parme**.

Stendhal avait connu Angela Pietragrua lors de son premier séjour en Italie. Il gardait cet enthousiasme du souvenir pur pour une transposition romanesque. Pietragrua est le modèle de la comtesse Pietranera. Après Clélia prend la place de Métilde Dembowska qui est l'amante de Stendhal.

Selon Jean Prévost, dans **La Création chez Stendhal**, Stendhal a connu Angela Pietragrua à deux époques différentes. Angela l'avait d'abord impressionné de loin, quand elle était une jeune femme brillante entourée des plus brillants officiers français. Plus tard, elle lui fut plus sensible. La première de ces deux femmes, c'est la comtesse Pietranera, à Milan lors de l'enfance de Fabrice. La seconde, passionnée, est habile à l'intrigue. Stendhal a changé le nom de cette femme pour en faire la Sanseverina.

Clélia Conti fait partie du clan des libéraux. Elle est inspirée de Métilde Dembowska qui est l'amour de Stendhal. Elle constitue dans le roman la rivale de la duchesse. Alors que la duchesse occupe une position maternelle par rapport à Fabrice, Clélia est apparentée à la série des amantes comme Aniken, Marietta, la Bettina.

Dans le roman, elle travaille à analyser la lutte entre son devoir et Fabrice en choisissant la triste voie du mariage avec le marquis Crescenzi. Elle est séparée de Fabrice d'abord par les barreaux de la prison, puis par son vœu de ne plus le revoir. Clélia Conti appartient à la même classe que Mme de Rênal dans **Le Rouge et le Noir** ou Armance dans **Armance**.

Dans **Le Rouge et le Noir**, il y a une différence de caractère entre les deux femmes. Mme de Rênal joue un rôle traditionnel, alors que Mathilde joue un rôle social. De cette différence de caractère naissent deux amours opposés. Charmant par sa beauté, Julien fixe rendez-vous à Mme de Rênal. Au contraire, c'est Mathilde qui demande à Julien de la rejoindre dans sa chambre. Selon les distinctions opérées par Stendhal dans **De l'amour**, l'amour de Mme de Rênal est un amour-passion, celui de Mathilde un amour de vanité :

*« Il y a quatre amours différents : 1-L'amour-passion, celui de la religieuse portugaise, ... 4-L'amour de vanité. L'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme. » (D.A., 1965: 31-32)*

Ce que Mathilde recherche, ce n'est pas l'amour-passion. La jeune femme ne peut échapper à sa conscience de caste. Au moment de dire adieu à Julien qui part soudainement après la lettre fatale de Mme de Rênal, Mathilde se retient de le suivre devant le regard des boutiquiers qui la connaissent :

*« Mathilde fit quelques pas pour le suivre ; mais les regards des marchands qui s'avançaient sur la porte de leurs boutiques, et desquels elle était connue, la forcèrent à rentrer précipitamment au jardin. » (R. N., 2000 : 590)*

L'orgueil de Mathilde est semblable à celui de Julien, tandis que Mme de Rênal présente un caractère différent de celui de son amant. Julien semble connaître l'amour-passion après avoir été abandonné par Mathilde. Mais l'amour de Mme de Rênal est finalement le seul véritable amour que Julien a connu : *« -Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi... (Mathilde) C'est ma femme, mais ce n'est pas ma maîtresse... » (R. N., 2000 : 639-640)*

### **3.4. Les Personnages Secondaires**

Les personnages secondaires du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme** que nous continuons d'étudier comparativement sont créés de la même manière. Les uns, pris dans la vie réelle, nous apparaissent en quelques lignes comme des êtres réels, complets, qui provoquent notre sympathie ou notre antipathie.

Dans **Le Rouge et le Noir**, l'événement de Geronimo, le quartier du café de Besançon où Julien se querelle avec un élément de cabaret, la cérémonie de la Fête-Dieu, le moment où le tailleur prend les mesures de Julien débarqué à Paris.

Les épisodes du chevalier de Beauvoisis ou du prince Korasoff sont des événements secondaires qui participent au récit.

Dans **Le Rouge et le Noir**, on renonce tout à fait à la tradition des preuves à l'appui. Les monologues intérieurs de Julien, de Mme de Rênal, de Mathilde ne peuvent être connus par une même personne. Les pensées des héros sont proposées tout droit au lecteur. Au lieu de nous faire assister aux actes des héros, le narrateur nous fait partager leurs pensées.

L'auteur est un témoin de Verrières et de M. de Rênal. Ensuite, pour raconter l'enfance de Julien, il reste encore dans les bornes de ce qu'un mémorialiste ou un avocat peut savoir dire :

*« ...Si, en entrant à Verrières, le voyageur demande à qui appartient cette belle fabrique de clous qui assourdit les gens qui montent la grande rue, on lui répond avec un accent traînard : Eh ! elle est à M. le maire... A son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un grand front, un nez aquilin, et au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité : ... Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlée à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. » (R. N., 2000 : 46-47)*

### 3.4.1. Les Amis de La Destinée

Au cours de ses amours avec Mme de Rênal, Julien ne fait encore que des réflexions simples, surtout des projets avec lui-même. Ces projets sont plus beaux. Le séminariste Berthet est le premier modèle pour Julien. La divine simplicité de Mme de Rênal fait aussi que l'intérieur de son âme peut être vu tout entier par sa confidente Mme Derville ou par son amant.

La scène de colère de M. de Rênal, où ce personnage, presque un étranger encore pour le lecteur, est vu de l'intérieur pour la première fois, est la grande audace de la première partie :

*« Malgré sa fierté, M. le maire a dû faire bien des démarches auprès du vieux Sorel, paysan dur et entêté ; il a dû lui compter de beaux louis d'or pour obtenir qu'il transportât son usine ailleurs. » (R. N., 2000 : 48)*

Les personnages secondaires, comme l'abbé Pirard, M. de La Mole, le prince Korasoff, ne sont que des parenthèses dans le récit. Ces personnages ne sont importants que par la place qu'ils occupent ; Nous ne voyons jamais un Valenod ou un Croisenois. Nous les voyons par les yeux de Julien. La trame du roman ne contient jamais d'énigmes. Nous sommes invités à comprendre sans cesse. Le lecteur est présent partout et voit tout comme un Dieu.

Les personnages que nous voyons de l'intérieur, aux pensées desquels l'auteur nous fait participer, sont, outre Julien, Mme de Rênal, son mari M. de Rênal et M. Pirard, puis dans le second livre, Mathilde et M. de La Mole. Le reste ne constitue qu'une sorte de décor humain. Verrières, le séminaire, l'hôtel de la Mole constituent trois milieux calmes.

Géronimo, l'abbé Castanède et le grand vicaire de Frilair qui sont peints rapidement, doivent être peints en traits plus gros que les héros principaux. Ces personnages secondaires restent fixes. L'abbé Castanède, espion de la Congrégation, l'abbé Frilair, jésuite, grand vicaire à Besançon, sont des prêtres hypocrites qui viennent prier à la porte de la prison :

*« Mais cet homme s'était mis en tête de confesser Julien et de se faire un nom parmi les jeunes femmes de Besançon, par toutes les confidences qu'il prétendrait en avoir reçues. Il déclarait à haute voix qu'il allait passer la journée et la nuit à la porte de la prison... »(R. N., 2000 : 642)*

Le roman offre seulement quatre personnages féminins parmi les personnages secondaires. Mme de Fervaques est le type même de la femme froide, soucieuse de convenances sociales. Mme Derville représente au départ un double de la femme aimée, et Julien hésite pendant un moment à se tourner vers elle. Plutôt que d'être une confidente de l'héroïne, elle rappelle le poids des convenances en gênant les entrevues des deux amants :

*« Quant à madame Derville, elle était bien loin d'avoir à exprimer les mêmes sentiments. Désespérée de ce qu'elle croyait deviner et voyant que les sages avis devenaient odieux à une femme qui, à la lettre, avait perdu la tête, elle quitta Vergy sans donner une explication qu'on se garda de lui demander. Mme de Rênal... il lui sembla que sa félicité redoublait. Par ce départ elle se trouvait presque toute la journée tête à tête avec son amant. » (R. N., 2000 : 153)*

### 3.4.2. Les Personnages Lutteurs

A Besançon, Julien rencontre deux alliées. La première, Amanda Binet, serveuse au grand café, le retient de défier son amant. Amanda offre une répétition sur le mode bourgeois de l'amour que Julien va connaître pour Mathilde la noble. Il leur parle de **La Nouvelle Héloïse**, à toutes les deux, et veut se battre en duel pour elles :

*« 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, ... » (R. N., 2000 : 243), « Amanda vit son courage ; il faisait un joli contraste avec la naïveté de ses manières ; en un instant, elle le préféra au grand jeune homme en redingote... : -Gardez-vous de regarder de travers ce monsieur, c'est mon beau-frère. » (R. N., 2000 : 244)*

Enfin, l'hôtelière indique son chemin à Julien après lui avoir prodigué des conseils maternels. Pour un bref instant, elle joue le rôle de la mère de Julien, dont il ne sera jamais question :

*« Ah ! bon Dieu ! ne parlez pas si haut ; il y a bien des mauvais sujets dans Besançon. On vous volera cela en moins de rien. Surtout n'entrez jamais dans les cafés, ils sont remplis de mauvais sujets. » (R. N., 2000 : 246)*

Les personnages de rencontre tels qu'Amanda Binet s'ajoutent aux personnages principaux et secondaires du roman stendhalien. Géronimo, Amanda Binet, le jeune évêque d'Agde, le chevalier de Beauvoisis sont des silhouettes

dessinées d'un trait qui ne servent qu'à donner une réplique à Julien, lui offrir l'occasion d'un duel, l'opportunité d'une leçon ou d'un conseil.

La citadelle de Besançon rappelle à Julien son ambition militaire. Il veut absolument la visiter. Son esprit en est encore rempli quand il passe devant un grand café. A ce mot magique, il ne peut se retenir d'entrer. La serveuse engageante qui l'a déjà remarqué le met en confiance. Séduit par sa beauté, Julien s'enhardit à lui dire son nom et son état, rapidement s'installe entre eux une complicité telle que notre héros en vient à parler d'amour, juste au moment, où l'un des amants de la belle Amanda entre au café.

Dans l'esprit échauffé de Julien, qui dévisage son rival, il ne peut s'agir que de duel. Amanda lui enjoint la prudence tout en lui racontant des histoires. Julien doit sortir immédiatement du café. Julien songe qu'il a intérêt à déposer ses habits bourgeois dans une auberge pour les retrouver à chaque sortie du séminaire. Cela facilitera ses visites à la belle. L'hôtel des Ambassadeurs fait l'affaire d'autant que l'hôtesse semble pleine de sollicitude pour ce joli petit abbé qu'elle engage à revenir. Les poches remplies de provisions, Julien la quitte pour le séminaire.

La scène du café est intéressante parce qu'elle révèle le goût du risque et l'air de supériorité provocatrice des héros stendhaliens. Stendhal note d'ailleurs dans **De l'Amour** :

*« La perfection de la civilisation serait de bien combiner tous les plaisirs délicats du XIX<sup>e</sup> siècle avec la présence fréquente du danger. Il faudrait que les jouissances de la vie privée pussent être augmentées à l'infini en s'exposant souvent au danger. Dans presque tous les sentiments de la vie, une âme généreuse voit la possibilité d'une action dont l'âme commune n'a pas idée. A l'instant même où la possibilité de cette action devient visible à l'âme généreuse, il est de son intérêt de la faire. » (D. A., 1965:221)*

On voit ainsi dans quel état d'esprit Julien aborde le séminaire, équivalent symbolique du champ de bataille de Waterloo pour Fabrice. Il ne faut pas moins

qu'une bonne et grosse hôtelière, figure maternelle comparable à la cantinière de Fabrice, pour calmer un peu les velléités belliqueuses de notre héros.

Sur la route de Waterloo, Fabrice se lie d'amitié avec une vivandière. Arrivé à proximité du champ de bataille, il fait sa première rencontre avec la mort en butant sur un cadavre. Sur les conseils du caporal Aubry et de la vivandière, il quitte l'armée française. Suivi par les officiers allemands, Fabrice s'enfuit à Amiens puis à Genève, où il apprend, par des hommes de Gina, qu'il a été dénoncé par son frère Ascagne à la police de Milan comme agent auprès de Napoléon :

*« C'est pitié de le voir ! le pauvre petit ne sait pas seulement dépenser son argent !... ; mais en vérité tu me fais pitié !... Tu ne sais rien de rien, tu vas te faire moucher, comme Dieu est Dieu ! Viens-t-en au 6<sup>e</sup> léger avec moi. » (C.P., 1972 : 53-54)*

La symbolique du cheval est celle de la virilité. Elle a pour origine le roman chevaleresque. Fabrice offre avec une politesse son cheval à la cantinière pour laquelle il se sent une tendre amitié. Le thème de la chute de cheval est récurrent chez Stendhal comme signe d'apprentissage du réel. On le trouve aussi bien dans l'œuvre autobiographique, **Vie de Henry Brulard**, que dans le roman **Le Rouge et le Noir** et surtout **Lucien Leuwen**.

### 3.4.3. Les Personnages Antipathiques

Les personnages secondaires sont des personnes antipathiques. Le prince Korasoff et le chevalier de Beauvoisis initient Julien au fonctionnement de la haute société. Ce sont les amis de Julien. Mais seul Fouqué, ami d'enfance et marchand de bois, montre une réelle grandeur d'âme, lorsqu'il propose à Julien de tout sacrifier pour le sauver.

Au sixième chapitre du livre second du **Rouge et le Noir**, M. de La Mole prend son parti, y compris dans une bizarre affaire d'honneur avec le chevalier de Beauvoisis, jeune diplomate policé et précieux dont Julien fait la connaissance

pour avoir voulu régler une querelle avec son voiturier. L'esprit et la conversation du chevalier amusent notre héros Julien qui se lie à lui. Il est même emmené à l'Opéra. Mais pour s'épargner le ridicule de s'être battu avec un simple secrétaire, M. de Beauvoisis fait courir le bruit que Julien est le fils naturel d'un riche gentilhomme de Franche-Comté, ami intime de M. de La Mole, ce qui ne déplaît pas au marquis :

*« Le chevalier de Beauvoisis et son ami dirent partout que ce M. Sorel, d'ailleurs un jeune homme parfait, était fils naturel d'un ami intime du marquis de La Mole. Ce fait passa sans difficulté. Une fois qu'il fut établi, le jeune diplomate et son ami daignèrent faire quelques visites à Julien, pendant les quinze jours qu'il passa dans sa chambre... » (R. N., 2000 : 375)*

Pendant deux mois, Julien est envoyé en mission à Londres où il se lie avec de jeunes seigneurs russes, dont le prince Korasoff. Dès son retour, il reçoit en récompense la croix de M. de La Mole.

La société de l'époque de la restauration joue un rôle important dans la vie de Julien qui subit les conséquences de son état social. Stendhal remarque ce problème en la personne de Julien. Cette société, sous la restauration, apparaît dans la personnalité et l'attitude de M. de Rênal. Ce précepteur lui coûte cher, mais il ne veut jamais l'abandonner. La société ne veut plus entendre parler de Napoléon.

L'ennui domine partout. On s'ennuie dans les salons. Les jeunes s'ennuient de faire des prodiges. Stendhal aussi cherche à échapper à l'ennui de son milieu bourgeois. Il évite l'ennui de la société dans laquelle il vit par de grandes amours qui occupent tout son être, toute sa passion et tout son ambition.

### 3.5. Les Ressemblances Entre Les Personnages

Dans *La Chartreuse de Parme*, les personnages secondaires présentent des ressemblances selon la perspective du roman comme le père de Fabrice, le général Conti, le marquis Crescenzi ou le bavard Gonzo, la cantinière de la bataille de Waterloo, le geôlier Grillo, le geôlier Barbone. Certains personnages secondaires sont les doublets les uns des autres. La mère de Fabrice est un reflet de sa belle-sœur. Le frère de Fabrice est un reflet de leur père. L'archevêque Landriani et le bon prêtre don Cesare se ressemblent aussi beaucoup.

Parfois les personnages secondaires jouent le rôle du chef de groupe. Ils sentent et parlent pour un groupe qui se tient à l'arrière-plan derrière eux. Ludovic représente tous les gens qui se trouvent à côté de la duchesse. La petite Marini, amoureuse de Fabrice, représente le succès de la jeune adjointe auprès de toutes les femmes de Parme.

#### 3.5.1. Le Père Sorel

Le père Sorel fait l'unité du quatrième chapitre. Dans la négociation avec M. de Rênal, il apparaît très obéissant par intérêt. Ensuite, quand il parle avec Julien, il devient autoritaire et violent. Cependant, son marchandage avec M. de Rênal n'est qu'une opposition fausse. Ce père qui fait le commerce du fils comme du bois ressemble à ce maire qui veut prendre chez lui Julien pour rivaliser avec Valenod. L'heure n'est pas aux fils. Le régime de la Restauration rétablit l'omnipotence des pères, c'est-à-dire l'autorité. C'est la Restauration qui règle ses comptes avec Bonaparte, le fils de la Révolution. Le titre du chapitre « un père et un fils » indique ce conflit et la cruauté du père : « *Descends, animal, que je te parle... A peine Julien fut-il à terre, que le vieux Sorel, le chassant rudement devant lui, le poussa vers la maison...* » (R. N., 2000 : 63)

La situation de Julien est différente de celle de Fabrice. Le marquis del Dongo n'est qu'un fantoche. Fabrice tire son énergie de son père le lieutenant

Robert et de Napoléon. Si Fabrice ne cherche qu'à retrouver symboliquement son père, Julien ne pense qu'à s'éloigner du sien :

*« Le hasard nous a placés l'un près de l'autre sur la terre... et nous nous sommes fait à peu près tout le mal possible. Il vient au moment de ma mort me donner le dernier coup. » (R. N., 2000 : 646)*

A Besançon, Julien est dans la prison. Il est condamné à mort. Son père la visite en prison. A cause de la honte que son père reçoit et des reproches sévères, Julien se met à pleurer. C'est d'argent qu'il est question dans leur entretien. Il donne tout son argent à son père et à ses frères. Il se débarrasse du charpentier, de Verrières. Il pense que la mort est la seule façon d'échapper à ce monde hypocrite, quand il entend les paroles de son père :

*« Si vous voulez mourir en bon chrétien, il convient de payer vos dettes. Il y a encore les frais de votre nourriture et de votre éducation que j'ai avancés, et auxquels vous ne songez pas... » (R. N., 2000 : 647-648)*

Même le marquis de La Mole lui donne une affection presque paternelle. Si Mme de Rênal n'écrivait pas une lettre au marquis de La Mole, Julien changerait d'identité et deviendrait Chevalier de la Vernaye.

Désormais, Julien ne s'imagine plus être le fils de quelqu'un. Son roman familial est terminé. Ni enfant trouvé ni bâtard, il accepte d'être le fils du père Sorel parce que la mort va le libérer de cette paternité formelle. Libéré du père et de tout ce qu'il représente, Julien est rendu au plaisir de l'instant, dans le souvenir ému de Vergy ou de Verrières.

### 3.5.2. Le Marquis del Dongo

En 1813, à la chute de Napoléon, le marquis del Dongo reçoit une des premières places au gouvernement. Mais quand on annonce le retour de Napoléon, Fabrice décide de le rejoindre. Toute la première partie de **La Chartreuse de Parme** se caractérise pour Fabrice par la recherche d'un père

acceptable. Son amour pour l'abbé Blanès lui apporte ce goût. Napoléon aussi symbolise la ressemblance potentielle de la paternité. C'est pourquoi Fabrice va se défendre en France lors de la bataille de Waterloo :

*« Ce triomphe, dont le marquis jouissait avec une insolence rare, ne dura que quelques mois, ... Jamais il n'avait eu le talent des affaires, et quatorze années passées à la campagne, entre ses valets, son notaire et son médecin, jointes à la mauvaise humeur de la vieillesse qui était survenue, en avaient fait un homme tout à fait incapable. » (C.P., 1972 : 37)*

### 3.5.3. L'Abbé Pirard

L'abbé Pirard, comme l'abbé Chélan, offre à Julien une humanisation au mauvais père. Il symbolise la force, la justice et la simplicité. Il est nécessairement janséniste, moraliste. Sa relation avec Julien est très symbolique. Il essaie de n'y faire entrer aucune part d'affectivité, mais il est évident que cette dureté de ton est un masque. La scène d'intimité avec Julien est d'abord une scène de vérité humaine dans un monde où domine le mensonge :

*« ... Ta carrière sera pénible... La jalousie et la calomnie te poursuivront. En quelque lieu que la Providence te place, tes compagnons ne te verront jamais sans te haïr ;... Si tu tiens à la vérité d'une étreinte invincible, tôt ou tard tes ennemis seront confondus. » (R. N., 2000 : 282)*

Les rapports poignant de Julien et de Pirard viennent du fait qu'ils se sont reconnus mutuellement dans ce monde de loups et de renards. Au vingt neuvième chapitre, l'abbé Pirard dit à Julien : *« Je vous envoie au milieu des loups. »* Ce qui les unit est un lien de paternité. Dans le deuxième parti du roman, Julien dit à l'abbé Pirard qui lui sert de confident : *« J'ai retrouvé un père en vous, monsieur. »* Le sens de ce moment s'explique par les larmes de Julien et par le geste d'affection de Pirard qui cache sa tendresse étouffée : *« Julien fondit en larmes. L'abbé Pirard lui ouvrit les bras ; ce moment fut bien doux pour tous les deux. »* Le comportement de l'abbé Pirard permet de mesurer l'anticléricalisme de Stendhal.

### 3.5.4. L'Abbé Chélan

La prison est un lieu de bonheur chez Julien comme chez Fabrice. Cette retraite qui le sépare du monde lui procure une solitude qu'il aime. Mais son état va être dérangé par les visites qui se succèdent. Tous les personnages importants du roman réapparaissent selon un ordre significatif. D'abord l'abbé Chélan et Fouqué, puis Mathilde constituent l'ensemble de ceux dont Julien se défait. Ensuite la visite du père Sorel et celle de Mme de Rênal viennent. Dès son arrivée en prison, Julien, de visite en visite, progresse sur le chemin de sa vérité.

L'abbé Chélan offre l'image de la mort à Julien. Grâce à lui, Julien comprend que mourir jeune n'est pas un drame. Selon Julien, une telle mort sauve de l'écrasement du temps qui déshumanise les gens. Julien s'écrit :

*« Que je suis fou ! c'est dans le cas où je devrais mourir comme un autre que la vue de ce pauvre vieillard aurait dû me jeter dans cette affreuse tristesse ; mais une mort rapide et à la fleur des ans me met précisément à l'abri de cette triste décrépitude. » (R. N., 2000 : 602)*

Les deux abbés, Chélan et Pirard, défendent Julien. Mais les évêques de Besançon et d'Agde, les renards Castanède et Frilair, le prêtre hypocrite qui vient prier à la porte de la prison et fatigue Julien et les vingt prêtres loués par Mathilde pour l'enterrement se montrent au grand jour.

L'église, qui se présente comme un moyen d'échapper à la médiocrité terrestre, participe au fonctionnement intéressé de la société. Tous les abbés du **Le Rouge et le Noir** et **La Chartreuse de Parme** nous présentent la hiérarchie ecclésiastique.

Mme de Rênal est un des rares exemples de foi sincère. Lors des cérémonies religieuses, le caractère de Mme de Rênal reste sous l'influence du culte. A Bray-le-Haut, l'évêque dirige les prières du soir comme un acteur répète son rôle :

*« N'oubliez jamais, jeunes chrétiennes, que vous avez vu l'un des plus grands rois de la terre à genoux devant les serviteurs de ce Dieu tout puissant et terrible. Ces serviteurs faibles, persécutés, assassinés sur la terre, comme vous le voyez par la blessure encore sanglante de saint Clément, ils triomphent au ciel. N'est-ce pas, jeunes chrétiennes, vous vous souviendrez à jamais de ce jour ? vous détesterez l'impie. A jamais vous serez fidèles à ce Dieu si grand, si terrible, mais si bon... Et la cérémonie fut terminée... haine à l'impie, adoration perpétuelle. » (R. N., 2000 : 174-175)*

L'évêque enthousiasme les foules et fait pleurer ses jeunes pénitentes dans un transport d'émotion qui tient plus de l'hystérie collective que de l'enthousiasme religieux. Pour Stendhal, la religion tue la vie. Elle fonctionne sur des principes négatifs qui freinent l'être naturel. Selon lui, la société a tué le sentiment de fraternité. Parmi les instincts principaux, elle ne conserve que la haine et la peur.

Quand nous avons lu les ouvrages de Stendhal, nous pouvons voir une antipathie à l'égard de l'église. Mais ses romans offrent pourtant quelques belles figures de prêtres honnêtes, comme l'abbé Blanès de **La Chartreuse de Parme**. Pour Fabrice, l'abbé Blanès était son véritable père. Il est proche du rôle que jouent pour Julien, dans **Le Rouge et le Noir**, l'abbé Chélan et l'abbé Pirard. Dans le huitième chapitre de **La Chartreuse de Parme**, Fabrice retrouve sa mère et ses sœurs à Belgirate. Mais il décide d'entreprendre un voyage, pour revoir l'abbé Blanès, sur les terres de Grianta qui lui sont toujours défendues. Il retrouve l'abbé. Celui-ci lui fait des prédictions. Selon les prédictions de l'abbé Blanès, Fabrice doit s'attendre à séjourner en prison. A son retour à Parme, Fabrice apprend qu'il est nommé premier vicaire général de l'archevêque Landriani. Ce voyage est pour lui un passage de l'adolescence à la maturité. L'abbé Blanès annonce à Fabrice qu'il mourra comme lui :

*« Tu mourras comme moi, mon fils, assis sur un siège de bois, loin de tout luxe, et détrompé du luxe, et comme moi n'ayant à te faire aucun reproche grave. » (C.P., 1972 : 168)*

Fabrice vit dans un univers de signes à déchiffrer dans sa relation avec Clélia. La vue du clocher provoque chez lui le bonheur :

*«... du clocher, ses regards plongeait sur les deux branches du lac à une distance de plusieurs lieues , et cette vue sublime lui fit bientôt oublier toutes les autres. » (C.P., 1972 :170)*

Curé de Grianta, précepteur de Fabrice, l'abbé Blanès fait partie, comme l'abbé Chélan dans **Le Rouge et le Noir**, de ces ecclésiastiques que Stendhal respecte. Il symbolise pour Fabrice dans le roman une des personnes qui incarne le sentiment de la paternité. Il lui transmet des présages. Grâce à lui, Fabrice se demande toujours quelle est la signification des signes.

Julien Sorel enseigne en servant dans deux maisons nobles et fréquente le séminaire. Il impressionne le monde par son latin. Fabrice suit l'exemple de l'abbé Blanès. Julien Sorel cherchait dans le **Mémorial de Saint-Hélène** un exemple et une stratégie qu'il appliquerait lucidement dans la conduite de sa vie quotidienne. Les livres où Fabrice a appris l'héroïsme guerrier lui avaient été donnés par son père pour qu'il suive une tradition familiale, non pour voler à l'aide d'un étranger.

Au dix huitièmes chapitre du **Rouge et le Noir**, Stendhal nous montre avec esprit la simplicité de Julien. Pour Julien, la visite du roi à Verrières est un événement politique. Il ne connaît pas la vérité de la guerre, tandis que Fabrice va à Waterloo. Pour Julien, le séminaire est la première expérience de la vie. Il est, avant tout, l'école de l'obéissance. La seule règle est de ne pas faire de contradiction. Penser est une erreur, pire un danger. Il s'agit d'obéir. Le noir que Julien a revêtu prend ici toute sa valeur morale :

*« Le lecteur voudra bien nous permettre de donner très peu de faits clairs et précis sur cette époque de la vie de Julien... ce qu'il vit au séminaire est trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles. » (R. N., 2000 : 268)*

Dans **La Chartreuse de Parme**, Fabrice montre une violente réaction contre l'hypocrisie. Pour l'essentiel, ces prédictions se vérifieront. Les prédictions faites à Fabrice ont pour sens d'orienter la trame, comme la préfiguration de la mort de Julien Sorel dans une église. Il est vrai que la religion ne prime pas chez les âmes sensibles à la recherche du bonheur. Dans **Le Rouge et le Noir**, Mme de Rênal qui est élevée au couvent est très religieuse. Mais elle trompe son mari pour Julien.

### 3.5.5. Fouqué

Au douzième chapitre du **Rouge et le Noir**, un jour, Julien quitte Mme de Rênal sans rien lui dire de son voyage. Il traverse les montagnes pour se rendre chez son ami Fouqué, marchand de bois. Fouqué lui propose de devenir son associé. Si Julien acceptait la proposition de Fouqué, il devrait dire adieu à ses rêves de gloire.

Epouser Elisa, s'associer avec Fouqué, devenir le lieutenant de La Vernaye conduiraient Julien à trahir son être véritable. Selon Fouqué, La Restauration découpe la société en deux : les hypocrites et les voleurs. Les honnêtes gens écartés sont rares. Selon lui, le juge plie devant le vicaire Maslon. Les gens doivent aller vivre au fond d'une forêt. Voilà ce que propose Fouqué à Julien : ni le Rouge, ni le Noir, Julien doit choisir le vert, la nature :

*« -Mais songes-tu que je t'associe, ou, si tu l'aimes mieux, que je te donne quatre mille francs par an ? et tu veux retourner chez ton M. Rênal, qui te méprise comme la boue de ses souliers ! » (R. N., 2000 : 133)*

Au quarante cinquième chapitre du **Rouge et le Noir**, quand le jour de sa mort arrive, Julien confie à Fouqué son désir d'être enterré dans la petite grotte qui domine Verrières : « ...*J'aimerais assez à reposer, puisque reposer est le mot, dans cette petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières...* » (R. N., 2000 : 659)

### 3.5.6. Géronimo

Selon Jean Prévost, l'opéra a été la grande passion de la vie de Stendhal. Au vingt troisième chapitre du premier livre du **Rouge et le Noir**, le nom de Géronimo est emprunté à un personnage du *Mariage Secret* de Cimarosa que Stendhal a aimé. A Verrières, l'atmosphère se calme par la visite inattendue de Géronimo, chanteur napolitain.

Au début de l'hiver, à Verrières, les gens parlent de Mme de Rênal et de Julien. L'abbé Chélan demande à Julien de quitter son amante. Trois jours après son départ pour le séminaire de Besançon, Julien revient dire au revoir à Mme de Rênal. Les adieux des amants sont pleins de froideur, car Mme de Rênal masque sa douleur. Géronimo coupe la continuité de l'action. Julien reste sous l'influence de la gaieté et de la charité de Géronimo :

*« ... Voilà il signor Géronimo qui va à Londres avec soixante mille francs d'appointements. Sans le savoir-faire du directeur de San-Carlino, sa voix divine n'eût peut-être été connue et admirée que dix ans plus tard... Ma foi, j'aimerais mieux être un Géronimo qu'un Rênal... » (R. N., 2000 : 229-230)*

### 3.5.7. L'Episode Fervaques

Le personnage de Mme de Fervaques est de ceux qui apparaissent dans le roman selon le goût de l'évolution du héros. Du vingt cinquième chapitre au vingt neuvième chapitre du deuxième livre du **Rouge et le Noir**, Stendhal nous raconte les rapports à la correspondance par lettres.

Mme de Fervaques, une femme de haute noblesse, n'existe que comme une apparence indirecte de Mathilde. Quand Julien ne s'intéresse plus à elle, elle disparaît. Mme de Fervaques n'est qu'un moyen de la liaison amoureuse avec Mathilde. Elle apparaît comme un obstacle qui sépare Julien et Mathilde. Au premier livre du roman Mme Derville aussi apparaît comme un obstacle qui

sépare Julien et Mme de Rênal : « *Il faut que je tiennne un journal de siège ; autrement j'oublierais mes attaques.* » (R. N., 2000 : 533)

La tactique que Julien applique n'est qu'une absence d'esprit. Il perd un peu la notion du temps. Il se trompe en continuant encore dans cette voie. Il s'efforce à la prudence et répond par le silence aux questions de Mathilde sur le degré de sa relation avec Mme de Fervaques. Mais le malheur de cette fille abandonnée lui fait presque perdre son sang-froid.

Selon Georges Blin, dans **Stendhal et Les problèmes du Roman**, Stendhal est beaucoup moins soucieux de voir reflétée l'âpreté du réel de la vie. Quand il juge d'une toile, d'une composition, il se réclame d'un idéalisme dont on doit se demander s'il offre une originalité bien accentuée.

Stendhal explique, dans **Rome, Naples et Florence**, que de longs détails tuent l'imagination. Dans **Le Rouge et le Noir**, il tend à se limiter au résumé moral d'une action, et crée insoucieusement à côté de la réalité. En prenant un modèle assimilé, il se moque du peu d'ambition des rares romanciers de son temps. Il juge son héros et il refuse d'employer deux pages à décrire la vue que l'on avait de la fenêtre de la chambre où le héros était, deux autres pages à d'écrire ses vêtements et encore deux pages à représenter la forme du fauteuil sur lequel il était assis. Il laisse le lecteur dans l'absence de connaissances sur la forme de la robe que Mme de Rênal et Mathilde de la Mole portent. Il tire l'attention du lecteur sur le développement des passions. Il nous a appris que Mathilde aussi, comme Mme de Rênal, porte des robes décolletées :

« *...Son bras était tout à fait nu sous son châle, et le mouvement de Julien, en portant la main à ses lèvres, l'avait entièrement découvert.* » (R. N., 2000 : 79)

Cette robe décolletée de Mme de Rênal inspire une sensuelle pureté à Julien, mais celle de Mathilde lui inspire une provocation : « *Réellement, se dit Julien, cette robe noire fait briller encore mieux la beauté de sa taille.* » (R. N., 2000 : 408)

Dans **La Chartreuse de Parme**, Stendhal annonce les détails numériques comme il nous donne, dans **Le Rouge et le Noir** et la taille des personnages. Dans ce roman, il donne une grande importance aux chiffres. Ce sont les mesures ou les espaces qu'il détermine toujours avec un soin extrême. Il utilise de véritables mesures d'architecte pour décrire le château de Grianta ou surtout la citadelle de Parme. Il recompte à chaque fois les marches sans retomber toujours sur le même total :

*« La famille del Dongo le fit construire au quinzième siècle, ... mais avec ces murs de quatre-vingt pieds de haut et de six pieds d'épaisseur, ce château était à l'abri d'un cou de main ; » (C.P., 1972 : 27), « ... il parvenait à distinguer les bruits un peu fort qu'on faisait dans le grand l'escalier, dit des trois cents marches, ... à cent quatre-vingts marches d'élévation, ... » (C.P., 1972 : 323-324)*

D'autre part, il se fait une règle de nous communiquer le compte exact calculé en écus, napoléons, livres, francs. Nous savons combien Marietta coûte à Fabrice et nous savons aussi que la marquise del Dongo, qui avait apporté 800.000 francs de dot à son mari, n'en recevait que 80 par mois pour ses dépenses personnelles :

*« La marquise avait apporté huit cent mille francs de dot à son mari, et recevait quatre-vingts par mois pour ses dépenses personnelles. » (C.P., 1972 : 28)*

Les personnages principaux de Stendhal, comme Octave, Lucien, Fabrice se vantent d'une taille élégante, de grands yeux noirs et de cheveux bouclés ou châtain. Octave est blond (Armance, p. 37), Julien d'un châtain foncé (I, ch. IV, p. 63), Lucien d'un blond foncé (I, p. 13) et Fabrice blond (p. 43)

*« De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu... Des cheveux châtain-foncé, plantés fort bas... » (R. N., 2000 : 63), « ... ce jeune Fabrice est plein de grâces, grand, bien fait, une figure toujours riante... » (C.P., 1972 : 103)*

Stendhal donne à Julien et à Fabrice tantôt des joues d'une fraîcheur désespérante et tantôt un teint blanc. Les femmes sont toutes des blondes aux yeux bleus. Mme de Rênal et Mathilde ou encore la Sanseverina et Clélia procèdent d'un même type physique dont elles n'offrent que des variantes d'âge et de tempérament. Nous voyons peu de différence au point de vue physique entre les deux héroïnes de **La Chartreuse de Parme**.

Dans **Le Rouge et le Noir**, les favoris noirs du Valenod, la pupille saillante de l'abbé Pirard sont des détails qui suffisent à changer les personnages nommés. Dans ce roman, nous voyons encore les jeunes gens à moustache mince et à petite tête comme les Croisenois, de Luz, de Caylus qui offrent des traits changeants.

Dans **La Chartreuse de Parme**, le style de présentation apparaît plus pressé. Stendhal exprime la caractéristique physique et il est loin de diriger sa sincérité vers le portrait explicatif. Il ne précise les traits d'un personnage que pour les besoins de l'humour et avec un grossissement satirique. Il décrit minutieusement le tragi-comique des chaussures que porte à son arrivée à Milan le lieutenant Robert :

*«... à teindre en noir avec de l'encre les malheureuses ficelles des souliers ... Je voyais du coin de l'œil tous ces regards stupides fixés sur mon habit, et peut-être aussi sur mes souliers, ce qui me perçait le cœur. » (C.P., 1972 : 24)*

Il faut connaître les vrais besoins et cueillir des bribes de bonheur. A la fin du **Rouge et le Noir**, à l'écart de la société, Julien trouve enfin le bonheur. Les conditions extraordinaires qui sont réunies pour que Julien soit heureux prouvent le pessimisme de Stendhal. Mais la mort de son héros est un instant parfait.

Au début de **La Chartreuse de Parme**, comme Julien, Fabrice aussi a du mal à s'intégrer dans la société où il vit. En tout lieu, il apparaît étranger. Partout, comme sur le champ de bataille de Waterloo, il reste étranger aux autres.

La découverte du sentiment amoureux lui permet d'utiliser d'abord les signes, puis le langage. Puis ayant domestiqué les signes, ayant épuisé le langage, Fabrice se réfugie dans le silence à la chartreuse de Parme et attend la mort dans une forme du suicide chrétien.

Nous avons vu que la tentation anarchique équilibre la tentation juridique. Chaque âme énergique prend en main son propre sort. Stendhal fait découvrir que la seule et vraie forme moderne d'insoumission est l'hypocrisie. Julien et Fabrice s'efforcent de dissimuler, de se faire à eux-mêmes leur propre prison pour échapper à la geôle sociale. Ils jouent le jeu de la légalité.

Il faut beaucoup aimer Stendhal pour comprendre que la sincérité sert à protéger la liberté. Les rideaux baissés, les volets fermés, les clefs tournées dans la serrure représentent pleinement cette liberté. Julien veut tirer de dessous son matelas le portrait de Napoléon et reprendre la lecture interdite du **Mémorial de Sainte-Hélène**. Nous retrouvons ce matelas protecteur à tous les moments de la vie de Stendhal. Ce n'est pas là un simple jeu de cache-cache.

Du haut du clocher de Grianta, Fabrice domine non seulement l'étendue du pays, comme le lac et les montagnes, mais aussi bien l'étendue temporelle, comme le passé, le présent et l'avenir de sa vie. Nous avons observé que le château paternel et le lac de Côme le ramènent aux jours de son enfance. Les présages de l'abbé Blanès le projettent tout d'un coup vers les événements de son futur. Fabrice reste sous l'influence de la jouissance de l'espace et du temps. Parfois l'espace apparaît comme la distance négative, parfois comme la liberté créatrice de l'imagination.

Fabrice reste sous l'influence d'un rêve de vie libre et glorieuse. Julien veut passer du côté de Verrières à côté des de La Mole, du côté de Mme de Rênal à côté de Mathilde. Ces deux mondes socialement et sentimentalement insensibles provoquent la catastrophe. Stendhal nous montre son voyageur retourné vers ce passé qu'il quitte, accroché du regard à cette église de Verrières qui signifie pour lui tant de choses.

## CONCLUSION

Selon Stendhal, passer sa vie à dire comment les autres ont été grands est un signe de faiblesse. Dans cette étude, nous n'avons pas cherché à prouver la grandeur et la beauté du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme**. Comme il n'y a pas de style de Stendhal au sens où l'on parle de style de Chateaubriand ou de celui de Proust, nous n'avons pas eu pour but de démontrer le bien-fondé d'une admiration universellement partagée. Nous n'avons pas voulu expliquer comment Stendhal a été grand, mais comment Stendhal a été Stendhal.

Dans l'analyse des procédés narratifs du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme**, nous avons fait une étude analytique en appliquant l'approche narratologique.

Dans la première partie de notre étude, nous avons montré le point de vue du narrateur, les interventions d'auteur, le temps et l'espace. A l'aide des intrusions d'auteur, nous avons constaté les caractères des personnages. Après avoir montré le rôle de guide du narrateur, nous avons déterminé les termes utilisés pour les personnages principaux. Nous avons vu combien Stendhal était resté sensible aux valeurs des mots propres à la société de Grenoble.

Ce que nous avons observé dans **Le rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, c'est que la marche vers la liberté est le thème central. Julien Sorel et Fabrice del Dongo sont-ils ambitieux ou arrivistes ? Nous pouvons choisir selon notre point de vue. Notre point de vue montre notre personnalité. En outre, nous avons observé que ceux qui sont capables de se dépasser, ont droit au bonheur. L'individu de qualité est plus important que le collectif ignorant. Julien n'était pas capable de reconnaître les sentiments qu'il éprouvait pour Mme de Rênal.

Nous avons constaté que les particularités de sa manière d'écrire sont la banale simplicité des moyens d'expression employés, la puissance de suggestion

de son écriture lyrique, le sens du silence qui laisse le champ libre à l'imagination. La manière d'écrire stendhalien qui se trouve dans la sécheresse acide, dans la brièveté lourde de suggestion suppose un sens du raccourci que Henri Beyle possède effectivement. Son sens dramatique frappe ; une phrase s'arrête au sommet d'un paragraphe et elle s'illumine de son évidence et sa nécessité.

Dans la deuxième partie de notre étude, en déterminant les rapports humains de la société de Stendhal et les lieux réels ou imaginaires, nous avons parlé des notions du roman-miroir, du réalisme subjectif et du mythe napoléonien. Pour analyser les caractères psychologiques des personnages principaux, nous avons étudié les monologues intérieurs.

Dans la manière stendhalienne, l'élaboration d'une oeuvre atteint à un haut degré, parce que le fond détermine profondément la forme et la pratique reste sous l'influence de la théorie esthétique avec fidélité. Cette cohérence prend sa source dans le souffle créateur d'un homme qui écrit pour son plaisir et avec bonheur.

Dans la troisième partie de notre étude, nous avons observé toute une époque dans les destinées individuelles des personnages et nous nous sommes consacré à l'étude des caractères des personnages. Nous avons insisté peut-être un peu plus à délimiter les particularités des personnages.

Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, nous avons constaté que Stendhal avait utilisé une méthode mixte. Par méthode mixte, nous voulons signaler qu'il s'agit d'une bonne dose de méthodes directe et narrative.

La manière stendhalienne tend à l'efficacité, au concept moderne qui veut donner le plus de plaisir possible aux enfants de la Révolution. Le trait psychologique est une progression romanesque, un éclat de sereine naïveté, une étincelle de suprême lucidité. Et la littérature devient pour un temps la science exactement imaginée dans les moments d'utopie, où la description fidèle du cœur humain s'assortit d'une forme simple et belle.

Le réalisme de Stendhal est surtout psychologique. Ici, il est utile de remarquer que, pour Flaubert, le réalisme est d'abord une discipline qu'il impose à son romantisme spontané, puis il devient son mode d'expression naturelle. D'autres écrivains, Zola en particulier, vont renchérir encore sur le réalisme et créer le naturalisme et le roman expérimental.

La « chasse au bonheur » est l'un des buts de Stendhal. Sa première vertu, c'est l'énergie. Son admiration est pour Napoléon. Dans les deux romans, il s'agit d'abord du métier ou de l'effort d'être heureux. Stendhal, romantique par sa sensibilité ardente a un culte du moi, un esprit de révolte. Il travaille à analyser la vie dans sa réalité sèche, par cela il est considéré aussi comme l'un des pères des réalistes.

Nous avons observé que **Le Rouge et le Noir** est une condamnation absolue de la société française de l'époque. Les ultras sont prêts à écraser le peuple pour assurer leurs privilèges. Pour la majorité du public, le bonheur n'est pas possible dans une telle société. La prise de conscience de ce que la société est radicalement mauvaise peut déboucher sur un combat pour la détruire. Mais Julien est trop individualiste et trop impatient pour adopter une telle attitude.

Nous avons constaté que, comme Montaigne aussi, Stendhal est homme de l'arrière-boutique dont la liberté est la cohabitation des contraires. Mais la cohabitation de jacobin et d'aristocrate ne veut pas dire union.

La femme aimée n'est plus une amante, mais un objet de l'amour. L'amant s'accommode de son absence, il lui suffit de savoir qu'elle a existé. La distance qui sépare les deux amants se développe à l'infini. La passion projette son objet dans un espace qui l'affranchit de ses limites. Au bout d'une perspective, nous percevons la vraie passion. Cette perspective est aussi bien temporelle que spatiale.

Nous avons vu que, dans le monde stendhalien, la hauteur, comme par la profondeur dans l'univers baudelairien, porte une signification spirituelle et

morale. Les lieux élevés invitent aux pensées élevées. Le rêve de vol nous montre l'imagination stendhalienne. Non seulement pour Julien, mais encore pour Fabrice, l'aigle signifie l'envol de la pensée. Dans la jouissance de vanité, les êtres, comme Julien et Fabrice, ne se contentent pas d'être officier de la garde nationale de leur ville, mais s'envolent souvent bien au-delà et font des folies.

Ici, l'émotion se déploie dans l'espace, apparaît comme un envol. Le danger donne à la vanité une forme de la vie. Mais, dans l'émotion vraie, au contraire le regard se perd, c'est l'un des éléments de beauté dans ces deux œuvres de Stendhal.

Nous avons observé que le héros sublime se sent supérieur à tous ses gestes. Julien glisse à travers ses rôles sans se laisser entamer par aucun d'eux. Fabrice vit loin de lui-même, en une sorte de détachement souverain où l'œil d'autrui le suit avec peine. L'âme sublime s'exile alors dans son propre vide, d'où elle domine et méprise la fausse plénitude des activités humaines. Du haut de la tour Farnèse, Fabrice conserve une persistance supérieure parce qu'il refuse de se prendre au sérieux.

L'amour stendhalien produit ses plus belles fleurs dans le secret, à l'ombre des prisons. Nous avons constaté que l'ombre est le lieu du départ et du secret. Fabrice et Clélia échappent au lecteur et à leur créateur lui-même. Les trois années de bonheur sont décrites en dix lignes. La mort enlève les âmes sublimes. Julien et Fabrice restent dans l'ombre des prisons et meurent. Ils ne glissent pas hors de la vie. Stendhal leur accorde leur congé. Ils s'en vont sans bruit dans la clarté d'un beau soleil. Le héros stendhalien opère sa sortie. La mort pour lui est la forme ultime du détachement et pour ainsi dire l'envol définitif. L'athéisme de Stendhal nous empêche de le croire. Mais il est troublant de voir comment la mort réunit toujours les amants. L'optimisme romanesque est si fort chez Stendhal qu'il va jusqu'à balancer parfois le scepticisme incrédule. Car cette lumière de l'amour heureux se jette sur toute la vie.

La parole et le silence, le réel et l'imaginaire, l'explicite et l'implicite sont des équilibres qui résultent d'un compromis. L'imaginaire seul existe. La réalité ne garde encore un poids quelconque que dans la mesure où elle accepte de contribuer aux constructions de l'imagination.

Nous avons observé que, dans sa recherche pratique, Stendhal s'était fixé par rapport à l'idée du personnage. Dans **Le Rouge et le Noir** et dans **La Chartreuse de Parme**, c'est l'imaginaire qui subvient au réel et le soulève. Bref, il a été le romancier de lui-même.

Dans tous ses romans, Stendhal est certain qu'entre tous ses héros, c'est Julien Sorel qui lui ressemble le plus. Comme Julien, Stendhal aussi est un homme malheureux, en guerre avec la société. Il a le goût du risque et veut s'affranchir à la fois de la catégorie des classes sociales et du pouvoir de l'argent. Julien n'est pas un homme arriviste, mais un jeune homme d'une adresse presque toujours assez maladroite. C'est surtout un plébéien révolté qui pousse bien moins la pensée de profits immédiats que le souci d'une dignité orgueilleuse.

Nous espérons que notre étude éclairera les autres études au sujet du point de vue, du roman-miroir, des monologues intérieurs et des caractères psychologiques des personnages dans les œuvres de Stendhal.

La substance du **Rouge et le Noir** et de **La Chartreuse de Parme** se trouve dans le mode de narration, dans le style et dans l'histoire qui y est racontée. Les symboles et les mythes accordent la trame avec les petits faits de l'histoire qui domine le temps. On sait que presque chaque petit fait a une géographie réaliste.

## BIBLIOGRAPHIE

### I- OUVRAGES GENERAUX

ABRAVANEL E., « Stendhal à la recherche du temps perdu », *Stendhal-Club*, 5 octobre 1962, pp.296-308

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan-Université, Paris, 1987

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949

BAIDA Abdellah, Ferrante Palla, un héros malgré tout !, (CPGE-Rabat), ([www.cpge-cpa.ac.ma/cpge/francais/travaux/Ferrante.htm](http://www.cpge-cpa.ac.ma/cpge/francais/travaux/Ferrante.htm)) (01.05.2002)

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, J.Corti, Paris, 1962

BOURGEOIS René, Les oubliés de « La Chartreuse de Parme », *Stendhal-Club*, no. 141, 15 octobre 1993, pp.1-10

BROTHERSON Lee, Identité et milieu dans « Le Rouge et le Noir », *Stendhal-Club*, no.125, 15 octobre 1989, pp.13-21

BUSSET Jean-Luc, Treize notes sur « Le Rouge et le Noir », *Stendhal-Club*, no.139, 15 avril 1993, pp.197-202

CERRI Alain, Le mythe napoléonien dans La Chartreuse de Parme de Stendhal, ([http://mapage.noos.fr/cerrial/index\\_15.htm](http://mapage.noos.fr/cerrial/index_15.htm)) (29.12.2001)

CROUZET Michel, Stendhal et la poétique, *Stendhal Club*, no 24, 1982

CROUZET Michel, *L'expérience intimiste et l'acte d'écrire chez Stendhal*, Ed.univ. Lille, Lille, 1976

CROUZET Michel, *Le héros fourbe chez Stendhal*, Gallimard, Paris, 1981

BOURNEUF Roland- QUELLET Réal, *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Çev : Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989

JAILLET Liliane, Les différents discours, (<http://pedagogie.free.fr/discours0.htm>) (12.08.2002)

JOSEPH-HENRI M.-Y., Stendhal, l'œuvre romanesque, *Académie de Nantes*, 1999, ([www.ac-nancy-metz.fr/Ac-Tice/articles/1999/3/29\\_29.htm](http://www.ac-nancy-metz.fr/Ac-Tice/articles/1999/3/29_29.htm).) (01.05.2002)

LITTO del Victor, "Corrections et additions inédites pour la seconde édition de La Chartreuse de Parme", *Stendhal-Club*, no.8, 1965-1966, pp.197-222

LITTO del Victor,» "Stendhal lecteur d'Armance , *Stendhal-Club*, avril 1976, pp.193-205

LUKACS Georg, *Roman Kuramı*, (Çev : Sedan Ümran), Say, İstanbul, 1985

MAURIAC Claude, *Méthodes d'analyse de Textes*, Gallimard, Paris, 1959

MIHALY Bacskai, Introduction théorique à la lecture méthodique des textes littéraires, *Szeged*, 2000, ([www.jgyvf.u-szeged.hu/tanszek/français/littérature.htm](http://www.jgyvf.u-szeged.hu/tanszek/français/littérature.htm).), (29.04.2002)

MOESCHLER Jean-jacques et REBOUL Anne, Temps, Récit et Discours, Paris, 1998, ([www.univie.ac.at/Germanistik/schrodt/Reboul.html](http://www.univie.ac.at/Germanistik/schrodt/Reboul.html)), (29.04.2002)

MOSSMAN Carol, Stendhal et les figures de la révolte, *Stendhal-Club*, no.126, 15 janvier 1990, pp.188-197

POUILLON Jean, *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946

PREVOST Jean, *Le chemin de Stendhal*, Hartmann, Paris, 1929

PUGINIER Jean-Loup, Héros, héroïsme, héros, leurs occurrences dans La Chartreuse de Parme, CPGE-Casablanca, ([www.cpge-cpa.ac.ma/cpge/français/travaux/Puginier.html](http://www.cpge-cpa.ac.ma/cpge/français/travaux/Puginier.html)), (01.05.2002)

REYSSET Jean-Yves, Le Merveilleux dans La Chartreuse de Parme, (<http://stendhal.armance.com/servoise.htm>) (05.08.2002)

SCHILD Alexandre, En amour, tout est digne, (<http://www.gymnase-morges.ch/docs/Eleve/comte.html>) (14.05.2002)

SHIMOKAWA Shigeru, Le motif des oiseaux dans « La Chartreuse de Parme », *Stendhal-Club*, no.127, 15 avril 1990, pp.282-292

STAROBINSKI Jean, « *Stendhal pseudonyme* », *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961

WILKERSON Donna, Fonction de la théâtralité dans « Armance », *Stendhal-Club*, no.144, 15 juillet 1994, pp.105-114

WOLFGANG Pohl, L'analyse de texte, 2001, ([www.ni.schule.de/~pohl/unterricht/methoden/analyse.htm](http://www.ni.schule.de/~pohl/unterricht/methoden/analyse.htm)), (29.12.2001)

YÜCEL Tahsin, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979

ZWEIG Stefan, *Trois poètes de leur vie, Introduction générale Stendhal, Casanova, Tolstoï*, Editions Stock, Paris, 1938



## II- OUVRAGES CITES DANS LE TRAVAIL

ATTUEL Josiane, *Le style de Stendhal, Efficacité et romanesque*, Librairie G.A. NIZET, Paris, 1980

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, J.Corti, Paris, 1954

BOURNEUF Roland, *L'Univers du Roman*, Puf, Paris, 1972

DUJARDIN Edouard, *Le monologue intérieur*, UGE, Paris, 1968

DURAND Gilbert, *Le décor mythique de « La Chartreuse de Parme »*, J.Corti, Paris, 1961

GANDT Marie de, *Le Rouge et le Noir*, Bréal, Paris, 1998

GENETTE Gérard, « *Stendhal* », *Figures II*, Seuil, Paris, 1969

HAMM Jean-Jacques, *Le Rouge et le Noir de Stendhal*, Gallimard, Paris, 1992

LAUDET Patrick, *Le Rouge et le Noir*, Nathan, Paris, 1999

LIDSKY Paul et KLEIN-LATAUD Christine, *Le Rouge et le Noir, Stendhal*, Hatier, Paris, 1992

MONTAIGNE Michel de, *Essais I*, Garnier Flammarion, Paris, 1969

PREVOST Jean, *La Création chez Stendhal*, Gallimard, Saint- Amand, 1996

REY Pierre-Louis, *Stendhal, La Chartreuse de Parme*, PUF, Paris, 1992

RICHARD Jean-Pierre, *Stendhal-Falubert*, «partie concernant Stendhal»,  
Editions du Seuil, Paris, 1954

THERENTY Marie-Eve, *La Chartreuse de Parme de Stendhal*, Hachette,  
Paris, 1996



### III- ŒUVRES DE STENDHAL

*Armance*, ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827, dans Romans et nouvelles, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952

*De l'Amour*, Chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier Flammarion, 1965

*Écrits intimes* : Vie de Henry Brulard, Journal, Souvenir d'égotisme, Essais autobiographiques. Introduction aux écrits intimes de Stendhal par Jean Dutourd, Paris, Librairie Hachette, 1961

*La Chartreuse de Parme*, préface de Paul Morand, postface et notes de Béatrice Didier, Paris, Editions Gallimard, 1972

*Lamiel*, suivi de la fin de Lamiel par Jacques Laurent, Paris, Union Générale d'Éditions, 1966

*Le Rouge et le Noir*, Préface de Jean Prévost, Edition établie et annotée par Anna-Marie Meininger, Mercure de France pour la préface, Editions Gallimard, pour l'établissement du texte, la postface et le dossier, 2000

*Lucien Leuwen*, dans Romans et nouvelles, I, textes, variantes, notes et bibliographies établis par H. Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı :Emel ÖZKAYA  
Doğum Yeri :Bandırma, Edincik  
Doğum Yılı :17.10.1965

### ÖĞRENİM DURUMU

**DOKTORA** :Çukurova Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı 1997-2002

**YÜKSEK LİSANS** :Cumhuriyet Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü 1990-1993

**LİSANS** :Cumhuriyet Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü 1983-1988

**LİSE** :Edincik Lisesi 1979-1982

**ORTAOKUL** :Edincik Ortaokulu 1976-1979

**İLKOKUL** :Edincik Merkez İlkokulu 1971-1976

**ÇALIŞMA HAYATI** :Cumhuriyet Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Araştırma Görevlisi 1993-

## BIOGRAPHIE

### RENSEIGNEMENTS PERSONNELS

Prénom Nom :Emel ÖZKAYA  
 Lieu de Naissance :Bandırma, Edincik  
 Date de Naissance :17.10.1965

### ETUDES

DOCTORAT :Université Çukurova  
 Institut des Sciences Sociales  
 Département de l'Enseignement de la  
 Langue Française 1997-2002

MAITRISE :Université Cumhuriyet  
 Institut des Sciences Sociales  
 Département de Langue et  
 Littérature Françaises 1990-1993

LICENCE :Université Cumhuriyet  
 Faculté des Lettres et des Sciences  
 Département de Langue et  
 Littérature Françaises 1983-1988

LYCEE :Lycée d'Edincik 1979-1982

ECOLE SECONDAIRE :Ecole Secondaire d'Edincik 1976-1979

ECOLE PRIMAIRE :Ecole Primaire de Merkez d'Edincik 1971-1976

VIE DE TRAVAIL :Université Cumhuriyet  
 Faculté des Lettres et des Sciences  
 Département de Langue et  
 Littérature Françaises  
 Assistante de recherches 1993-

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM  
 BAKANLIĞI  
 MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI