



Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier
et Gérard Langlade (dir.)

Le texte du lecteur

Préface de Pierre Bayard



Vol. 2



Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier
et Gérard Langlade (dir.)

Le texte du lecteur

Préface de Pierre Bayard



héoCrit

Vol. 2

Préface

Julien Sorel était-il noir ?

Pierre BAYARD

Université Paris 8

- Et comment moi m'en aller ? dit Julien d'un ton plaisant, et en affectant le langage créole. (Une des femmes de chambre de la maison était née à Saint-Domingue.)
- Vous, vous en aller par la porte, dit Mathilde, ravie de cette idée.
- Ah ! que cet homme est digne de tout mon amour ! pensa-t-elle.

La question de savoir si Julien Sorel était ou non Noir, posée par deux intervenants de ce volume collectif à la suite des remarques d'un étudiant américain, me paraît être une véritable question à laquelle il ne semble pas que la critique stendhalienne ait accordé jusqu'à présent toute l'attention qu'elle mérite.

S'il est vrai que Stendhal ne donne pas d'indication explicite à ce sujet, il est difficile d'oublier que *Le Rouge et le Noir* est son second roman, et que le premier, *Armance*, repose entièrement sur une énigme dont la solution n'est jamais dite. Si l'on admet que de nombreuses scènes du roman paraissent étranges, pourquoi ne pas supposer que Stendhal ait pu construire son livre, comme le précédent, autour d'un secret dissimulé, dont la révélation donnerait au texte son sens véritable ?

Mais, dissimulé, ce secret l'est-il à ce point et ne serait-il pas plutôt clairement affiché, comme la lettre volée d'Edgar Poe, au point, de par cet excès même de visibilité, de cesser d'être perceptible ? Il est notable ainsi que le titre du livre a semblé mystérieux à de nombreux lecteurs, et que si l'on comprend bien que le symbolisme du rouge renvoie à cette violence latente qui finira par déferler et conduire à la mort Julien et sa maîtresse, la présence de la couleur noire en exergue est peu compréhensible.

Si l'on part du principe que le secret est ici en évidence comme l'image dans le tapis chez Henry James, c'est-à-dire à la fois exhibé et invisible, on ne cesse plus de trouver dans le livre des passages qui montrent à quel point Stendhal s'est plu à jouer de son lecteur. Rappelons que le texte reste silencieux sur les origines de Julien, dont la mère est inconnue, tandis que le père marque de façon répétitive son incompréhension pour un fils dans lequel il ne se reconnaît pas, sans jamais préciser quelle différence insurmontable les oppose.

En fait, Stendhal craignait si peu d'être percé à jour qu'il a pu se permettre, dans les descriptions qu'il donne du visage de Julien, de laisser de nombreux indices à l'intention des lecteurs clairvoyants, par exemple lorsqu'il écrit que « Madame de Rênal, de son côté, était complètement trompée par la beauté du teint, les grands yeux noirs de Julien et ses jolis cheveux qui frisaient plus qu'à l'ordinaire » (I, 6).

Par ailleurs, les scènes de séduction entre les deux amants insistent clairement sur la dimension érotique qu'induit la différence de couleur et sur la transgression jouissive qui s'effectue lors du franchissement de cette distance : « Il prit sa place ordinaire, à côté de madame de Rênal. L'obscurité devint bientôt profonde. Il voulut prendre une main blanche que depuis longtemps il voyait près de lui, appuyée sur le dos d'une chaise » (I, 11).

Une fois posée dans la scène amoureuse inaugurale comme le leitmotiv du désir, cette opposition fondatrice du noir et du blanc – infiniment plus récurrente dans le texte que celle du rouge et du noir – va ensuite scander les autres scènes d'amour entre Julien et Madame de Rênal, par exemple dans le récit de la nuit où il revient à Verrières pour la revoir une dernière fois et où il lui demande d'allumer une veilleuse malgré les risques d'être aperçu : « – Veux-tu donc, lui disait-il, qu'il ne me reste aucun souvenir de t'avoir vue ? L'amour qui est sans doute dans ces yeux charmants sera donc perdu pour moi ? La blancheur de cette jolie main me sera donc invisible ? Songe que je te quitte pour bien longtemps peut-être » (I, 30).

Et les relations avec Mathilde, de la même manière, se trouveront organisées autour de cette dichotomie du noir et du blanc, comme si seule cette différence était susceptible de provoquer la naissance du désir : « C'était après s'être perdu en rêveries sur l'élégance de la taille de mademoiselle de La Mole, sur l'excellent goût de sa toilette, sur la blancheur de sa main, sur la beauté de son bras, sur la *disinvoltura* de tous ses mouvements, qu'il se trouvait amoureux » (II, 12).

Au-delà de son apparence physique, c'est la manière dont Julien est accueilli par les autres qui laisse à tout moment percevoir le sentiment d'une différence. Comment expliquer autrement la scène (II, 6) où le

héros, entrant dans un café, est toisé de façon provocante par un homme « étonné de son regard sombre », qui se révélera être le cocher d'un aristocrate et ne se serait pas permis une telle attitude si un point particulier, dans l'apparence du jeune homme, n'était susceptible d'exciter son agressivité ?

Cette différence, qui n'est jamais directement formulée dans le texte, n'en pèse pas moins sur les relations entre les acteurs – souvent incompréhensibles quand on ne dispose pas de cette clé de lecture –, et ce dès la célèbre scène de confrontation initiale entre Julien et son père : « Les grands yeux noirs et remplis de larmes de Julien se trouvèrent en face des petits yeux gris et méchants du vieux charpentier qui avait l'air de vouloir lire jusqu'au fond de son âme » (I, 4).

Tout porte ainsi à croire que Julien, comme le héros d'*Armance*, est porteur d'une singularité que le texte ne désigne pas explicitement, mais dont il multiplie les marques discrètes à l'intention des lecteurs vigilants, ces heureux élus en nombre restreint dont Stendhal espérait la venue et à l'intention desquels, assuré de leur perspicacité, il écrit.

*

Sans doute une telle hypothèse, peu soutenue jusqu'à présent à ma connaissance dans les milieux stendhaliens, implique-t-elle une marge d'appréciation personnelle, comme celle à laquelle invite ce recueil, en prônant la reconnaissance du texte du lecteur. En ce sens, elle me paraît symbolique des possibilités de lecture qu'ouvre une telle notion comme des risques qui y sont liés, et il ne me paraît pas anodin qu'elle soit évoquée, à titre de limite, dans plusieurs communications du recueil.

Je ne crois pas avoir jamais employé pour ma part l'expression « texte du lecteur », mais elle m'a immédiatement semblé familière, comme elle devrait l'être à tous ceux qui sont sensibles à la part de subjectivité prévalant dans l'acte de lecture et à la manière dont celui-ci est intimement soumis à la personnalité de celui qui l'accomplit, ainsi qu'à l'ensemble de sa situation historique et sociale.

Elle paraîtra en particulier évidente à tous ceux qui travaillent dans le domaine psychanalytique, pour qui la place du sujet dans la rencontre avec les formations esthétiques est déterminante. Si certaines pratiques de lecture freudienne ont pu donner à penser que l'intervention psychanalytique consistait à rechercher dans une œuvre des significations dissimulées, l'idée s'est plus ou moins imposée avec le temps que l'inconscient n'était pas seulement en activité chez le créateur, mais tout autant, sinon d'abord, chez le récepteur, et partant chez le critique.

Autour de cette idée d'un texte du lecteur, de nombreuses formulations sont proposées dans ce recueil qui viennent dire cette

inscription du sujet dans la lecture : « autographie », « créolisation de la lecture », « critique créatrice », « infratexte », « lecture-écriture », « lecture essayistique », « poème critique », « poétique de la lecture », « pratique du détour », « réécriture », « texte de lecture », « texte imaginé », « texte refiguré », « texte singulier » – j'en oublie –, autant d'expressions parmi d'autres pour exprimer combien tout accès à un texte est marqué en profondeur par la subjectivité, ainsi que par la situation de celui qui le rencontre.

La mise en valeur de cette notion et des problématiques originales qu'elle incite à explorer ouvre à de multiples possibilités de lecture dont ce recueil est emblématique, en premier lieu sur le plan de la réception individuelle. De l'interprétation des textes religieux au travail sur la relecture, de la réflexion sur le jeu des acteurs à l'étude des textes poétiques ou romanesques, de l'analyse du genre épistolaire à celle du sens dans les nouvelles technologies, de nombreuses pistes de recherche se trouvent ici ouvertes qui impliquent le recours à cette notion ou à des notions avoisinantes.

Sur un plan plus culturel et social, cette notion montre sa fécondité dans tous les contextes – à commencer par celui de l'enseignement – où le texte littéraire est confronté à un public peu préparé à sa complexité ou disposant d'un capital culturel si éloigné de celui de l'écrivain qu'un autre texte se met immédiatement en place, comme si l'enseignant et les élèves, séparés par ces paradigmes dont parle Kuhn, habitaient dans des mondes rendus différents par l'âge, l'origine culturelle, le milieu social ou la connaissance de la langue.

Aussi riche soit donc cette notion, on ne peut cependant méconnaître les réactions d'hostilité qu'elle risque de susciter, réactions ici anticipées par le nombre de prolepses auxquelles recourent les auteurs. Car l'idée d'un texte du lecteur fait peur. Si la place principale est accordée au lecteur et à sa subjectivité, quel garde-fou – dira-t-on – édifier pour éviter de dire n'importe quoi, et s'interroger, non seulement sur la négritude de Julien Sorel, mais sur la place de la guerre de Sécession dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné ou sur les relations intimes de la Princesse de Clèves avec le père Goriot ?

Le risque a ici un nom, celui de délire, qu'évoquait Barthes dans *Critique et vérité* en tentant déjà, à l'époque, de calmer les craintes. Et plus précisément le délire paranoïaque, lequel, contrairement au délire schizophrénique, n'est pas complètement désorganisé et, plus dangereux puisqu'il repose sur une certaine logique apparente, peut donner le sentiment de n'être pas dépourvu de consistance.

Ce que dissimule en fait cette peur de la subjectivité en critique, c'est la peur devant l'inconscient, c'est-à-dire le fait que nous sommes faits

d'angoisses, de fantasmes, de rêveries que la lecture d'un texte suscite – peut-être même en proportion de sa qualité littéraire – et qui font toute la valeur de cette expérience. Or cette activité de l'inconscient dans la lecture et dans la critique rend assez utopique l'espoir – au-delà du commentaire d'un certain nombre de faits linguistiques et historiques sur lesquels chacun peut aisément se mettre d'accord –, de stabiliser le texte contre les effets perturbateurs de l'inconscient, bref de mettre un terme à sa *mobilité*.

Car c'est bien cette impossible stabilisation du texte qui est ici en jeu. La subjectivité critique, surtout si elle est pensée en termes d'inconscient, introduit de la mobilité à la fois dans le texte littéraire – différent de soi, y compris pour le même lecteur à intervalles réguliers – et dans les énoncés critiques, lesquels, cessant d'être identiques à eux-mêmes, peuvent prendre des sens divers en fonction de la personne qui les prononce.

Cette peur devant l'inconscient et devant la mobilité de l'œuvre – c'est-à-dire la mobilité de soi – risque de conduire à se méfier de tout énoncé qui ne serait pas strictement vérifiable et à enfermer l'évaluation des jugements critiques à l'intérieur d'une dichotomie du vrai et du faux, qui demeure certes utile dans de nombreuses situations, mais n'est pas nécessairement la mieux adaptée à l'évaluation de tous les énoncés, dont la pertinence, surtout quand l'inconscient est en cause, se joue aussi à un autre niveau.

*

Pour ma part, je me garderais ainsi de soumettre l'hypothèse de la négritude de Julien Sorel à une grille d'appréciation trop rigide, qui impliquerait de trancher et de décider si elle est vraie ou fausse. Tout dépend en réalité du contexte dans lequel elle est évoquée, c'est-à-dire de nombreux facteurs comme la culture de celui qui la défend, sa personnalité, l'objectif qu'il s'assigne en avançant cette proposition et le ton avec lequel elle est soutenue.

Du point de vue de la culture, cette hypothèse – même si les mots qui la formulent sont dans les deux cas semblables – n'est évidemment pas la même si elle est tenue par un stendhalien averti ou par quelqu'un qui n'a jamais lu Stendhal. Dans le premier cas il peut s'agir d'un énoncé allégorique par lequel le critique tente d'exprimer le sentiment de différence qui sépare Julien de ses interlocuteurs tout au long du roman. Dans le second, il y a toute chance qu'il s'agisse d'un contresens par rapport à ce que dit le texte et ce qu'a voulu faire Stendhal.

La personnalité de celui qui défend cette hypothèse n'est pas non plus anodine. Avancée par un étudiant noir dans un contexte de rejet de l'Autre, elle peut laisser entendre que le roman lui rappelle la manière

dont certains Blancs le considèrent, et qu'il mériterait d'être transposé dans un autre pays et à une autre époque. C'est dans cet esprit que des metteurs en scène de théâtre et d'opéra adaptent parfois les œuvres au monde contemporain pour rendre hommage à leur mobilité et à leur capacité à nous parler d'aujourd'hui.

La visée du discours doit également être prise en compte. Si je tentais pour ma part de prouver la négritude de Julien dans le cadre de la critique policière ou de la psychanalyse, ce ne serait certainement pas dans un but d'identification raciale, mais pour montrer à l'œuvre certains fantasmes qui traversent inconsciemment le texte et font par exemple que le corps féminin, pour se constituer en objet de désir, doit être le plus blanc possible. Ou pour étudier comment cette différence de couleurs, souvent associée au rouge, évoque symboliquement, comme la psychanalyse l'a montré, le sexe féminin.

Enfin, le ton de celui qui produit des énoncés de ce type, et surtout ce qu'il permet de pressentir des sentiments de l'énonciateur, est sans doute le plus important dans les critères permettant d'apprécier leur validité. Entre un énoncé créatif et une conviction délirante, il y a tout l'écart qui sépare la folie de l'humour, c'est-à-dire toute la question de la place du sujet dans la parole critique, ou, si l'on préfère, la question même du texte du lecteur.

Or l'humour est fondamental dans toute approche tentant de donner sa place au sujet de la lecture. Rien de plus difficile, notait justement François Roustang, que de faire rire un paranoïaque. Car l'humour implique une distance avec soi-même, une attention à son propre discours, ce que j'appellerais un *descellement de soi*, cela même qui est recherché dans la cure analytique et dont est le moins capable un sujet enfermé dans son délire, ou plus généralement dans toute forme de conviction inattentive à la place qu'il occupe dans le langage.

Dans ce descellement de soi tel que le vit l'analysant, je me rends compte de mon incertitude par rapport à mon propre discours, et je suis à l'écoute de cette angoisse que suscite l'inadéquation des mots et leur incapacité à parler de moi. C'est cette expérience même de l'écoute de soi que j'appellerais « humour », en ne la pensant pas simplement en termes de comique – même si celui-ci peut occasionnellement advenir –, mais dans ceux, plus larges, d'une distance de soi à soi.

Au couple du vrai et du faux qui permet certes d'apprécier de nombreux énoncés critiques, je préférerais ainsi substituer dans certains cas un autre couple, celui de la *justesse* et de l'*injustesse*, qui pourrait être emprunté aux domaines de la musique ou de la psychanalyse. Parler de justesse critique, c'est intégrer à l'évaluation d'un énoncé le contexte de sa formulation, à commencer par la personne qui l'a soutenu, et donc,

attentif à la mobilité, poser que deux énoncés identiques tenus par deux personnes différentes peuvent ne pas être semblables.

Absurdes dans de nombreux contextes, les énoncés sur la négritude de Julien Sorel peuvent ainsi acquérir une forme de vérité dans certains contextes déterminés, quand, à l'inverse, les énoncés les plus incontestables et les plus objectifs – aussi vrais soient-ils selon les grilles communes d'appréciation – peuvent curieusement en être dépourvus, faute de faire preuve, dans leur formulation, de cette distance à soi qui participe de l'exercice critique et en marque la justesse.

Produire des énoncés justes est ainsi une manière de faire en sorte que le texte du lecteur rende hommage à la richesse du texte de l'auteur, et qu'ils finissent par coïncider. Car ce n'est évidemment pas contre le texte de l'auteur que cette notion de texte du lecteur est construite. Bien au contraire, elle est une manière de rendre hommage au fait que la mobilité des grandes œuvres les rend aptes à s'adapter à des contextes multiples et à parler à des sujets différents une langue qu'ils puissent comprendre.

Telles sont les raisons pour lesquelles, fidèle aux enseignements de ce recueil et convaincu de l'intérêt de la piste ouverte par l'étudiant américain, je continuerai pour ma part, sans me laisser décourager par la critique, à mener jusqu'à son terme l'enquête sur les origines véritables de Julien Sorel.