



**HAL**  
open science

## Masculin et pouvoir dans *Le Rouge et le Noir*

Jean-Marie Roulin

► **To cite this version:**

Jean-Marie Roulin. Masculin et pouvoir dans *Le Rouge et le Noir*. Xavier Bourdenet. Lectures de Stendhal *Le Rouge et le Noir*, Presses Universitaires de Rennes, pp.105-120, 2013. halshs-00908454

**HAL Id: halshs-00908454**

**<https://shs.hal.science/halshs-00908454>**

Submitted on 26 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Jean-Marie Roulin, « Masculin et pouvoir dans *Le Rouge et le noir* », dans *Lectures de Stendhal, Le Rouge et le Noir*, sous la direction de Xavier Bourdenet, Rennes, PUR, 2013, p. 105-120.**

### **Masculin et pouvoir dans *Le Rouge et le noir***

Portant une attention renouvelée à la dimension genrée des personnages et aux relations entre les sexes, le roman de 1830 met en évidence la frontière radicale qui s'est dressée entre les hommes et les femmes sous l'Empire et la Restauration, que l'on songe au tableau donné par A. de Musset dans le deuxième chapitre de *La confession d'un enfant du siècle*, et à la confrontation entre Camille et Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*. Toute frontière appelant franchissement, les « troubles du genre » constituent un élément narratif important, comme le montrent *Fragoletta* de Latouche, *Mademoiselle de Maupin* de Th. Gautier, *La fille aux yeux d'or* de Balzac, voire *Lamiel* pour ce qui est de Stendhal. La construction du genre et les rapports entre les sexes ne se limitent pas au sexe, ni à l'amour : ce qui s'y joue, c'est la manière dont la société post-révolutionnaire recompose les rôles et redistribue les pouvoirs. A cet égard, *Le Rouge et le noir* offre une partition marquée entre les femmes et les hommes, et n'explore qu'à la marge la porosité des frontières. Certes, Julien Sorel, au moment de son arrivée chez les Rênal, présente les traits féminins d'un jeune homme à peine au sortir de l'adolescence ; face aux jeunes nobles, qui affectent une élégance féminisée, Mathilde de la Mole affiche une certaine virilité<sup>1</sup>. Mais globalement, l'univers de cette « Chronique de 1830 » correspond bien plus au constat posé par Musset d'une séparation entre hommes et femmes<sup>2</sup>. Le point nodal n'est pas dans ce roman l'identité genrée en tant que telle, mais la répartition et les logiques du pouvoir et de la domination, car « chez Stendhal, le masculin est d'abord une question politique<sup>3</sup> ». Le parcours du protagoniste pourrait se décrire comme une quête de l'origine du pouvoir : le rejet du « père Sorel » et la succession de pères adoptifs, avec des analogies intéressantes avec cet autre roman de formation d'un ambitieux sous la Restauration que sera *Illusions perdues*, ne relèvent pas que du biographique, mais interrogent profondément les sources du pouvoir à la fin de la Restauration. Sources qui se déclinent en divers modèles : le militaire, figuré par le chirurgien-major et incarné par Napoléon par la médiation du *Mémorial de Sainte-Hélène* ; le clérical, avec successivement les abbés Chélan et Pirard, ou l'évêque d'Agde ; le nobiliaire, représenté par le père et le fils de la Mole et le milieu parisien dans lequel ils gravitent. Dans cette société, le pouvoir relève exclusivement du masculin, s'inscrivant les schémas de la « domination masculine » dégagés par P. Bourdieu<sup>4</sup>. Il s'agira donc dans cette étude d'examiner dans quelle mesure le masculin participe à la construction des personnages, à la mise en place par la fiction d'une société, et à l'axiologie politique du *Rouge et le noir*.

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir notamment PREVOST J., *Essai sur les sources de Lamiel, les amazones de Stendhal, le procès de Lacenaire*, Lyon, Imprimeries réunies, 1942, p. 31-35 et MAIRA D., ici même.

<sup>2</sup> C'est ce que souligne à juste titre VANOSSTHUYSE F. dans « *Le Rouge et le noir* : un cas d'écriture masculine », *L'Année stendhalienne*, 3, 2004, p. 135-159, article qui ouvre des pistes suggestives sur les rapports entre les sexes dans la relation amoureuse.

<sup>3</sup> Comme le remarque très justement X. Bourdenet dans « Le Brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir », dans MAIRA D. et ROULIN, J.-M. (dir.), *Masculinités en révolution, de Rousseau à Balzac*, Saint-Etienne, PUSE, 2013, p. 313.

<sup>4</sup> Dans *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

## La fabrique romanesque du masculin

La construction d'un personnage dans un texte romanesque est affaire de mots ; il en va a fortiori ainsi de sa dimension genrée. A cet égard, il est frappant de constater que, dans un roman où les personnages aspirent si fortement à l'héroïsme et où la « vertu » est souvent évoquée, les termes de « viril » ou de « virilité » n'apparaissent pas. Dans les rares qualifications explicites de genre, Stendhal choisit les termes de « mâle » ou de « masculin ». Ces deux termes apparaissent pour désigner des déhiscences par rapport à une attente, comme la masculinité de Mathilde, exprimée aussi par le négatif (« qui n'a rien de féminin » (388<sup>5</sup>). Le masculin n'est donc pas l'apanage de seuls mâles, ni d'ailleurs de la seule Mathilde, puisque Mme de Rênal sait faire preuve d'une fermeté telle dans la scène qu'elle joue à son mari au chapitre « Dialogue avec un maître » qu'elle force l'admiration de Julien : « Je l'aurais méprisée comme une femmelette, si, par faiblesse, elle avait manqué sa scène avec M. de Rênal ! » (207).

C'est donc bien la masculinité même des personnages que le texte met en jeu, et non simplement leur virilité. Il importe à ce point de définir ces deux notions dans le battement entre leur sens historique et la signification opératoire qu'on leur assigne aujourd'hui. « Viril » et « virilité »<sup>6</sup> correspondent à des qualités idéales attribuées à l'homme comme la force, le courage, bref tout ce qui relève de la *virtus* ; ils peuvent aussi qualifier une femme, dont l'action héroïque peut être « virile », sans pour autant la muer en une femme masculine. Dans une acception issue de son sens en latin, « viril » renvoie aussi à un âge, celui de l'homme fait et du citoyen. La « masculinité » désigne ce qui est propre au mâle, de ce qui définit un homme, sans qu'il y ait nécessairement aspiration à la virilité. Au moment de la publication du *Rouge et le Noir*, la 6<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) introduit un sens nouveau par rapport aux éditions précédentes : si le masculin définit toujours ce qui « appartient » au mâle, il renvoie également, pour la première fois, à tout ce qui « a rapport » au mâle<sup>7</sup>. A la masculinité ontologique se superpose ainsi une qualité qui peut être acquise. Du seul témoignage du *Dictionnaire de l'Académie française*, on ne peut évidemment induire une évolution sémantique certaine ; on retiendra du moins pour notre lecture la double valence de « masculinité » : essentialiste (« appartenir à ») et relative (« avoir rapport à »). Elle est fondamentale pour appréhender ce qui se joue dans *Le Rouge et le noir*.

Si les qualifications spécifiquement genrées sont rares dans *Le Rouge et le noir*, cette dimension n'en est pas moins un élément fondamental de la construction des personnages, et Stendhal y déploie une très grande attention, en particulier pour ce qui est du masculin<sup>8</sup>. Les traits masculins relèvent notamment des *habitus*<sup>9</sup> assignés aux personnages. Le genre est un paramètre fondamental, désigné par des notations qui renvoient à des comportements culturels et historicisés. Ainsi, dans ce roman si sensible au paysage sonore, la voix est un élément discriminant : le père Sorel a une « voix de stentor » (62) ; Valenod se caractérise par de « éclats de

---

<sup>5</sup> Les références entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition du *Rouge et le Noir* procurée par MEININGER A.-M., Paris, Gallimard « Folio », 2000.

<sup>6</sup> Termes retenus par A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello pour leur *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, 3 vol.

<sup>7</sup> Pour un développement de cette question terminologique et, plus généralement, sur le cadre théorique de mon approche, voir MAIRA D. et ROULIN J.-M., « Constructions littéraires de la masculinité entre Lumières et Romantisme », dans *Masculinités en révolution, op. cit.*, p. 9-28.

<sup>8</sup> Voir F. Vanoosthuysse (art. cité) qui voit dans *Le Rouge et le Noir* un « cas d'écriture masculine », au sens de « l'écriture d'un sujet masculin, et profondément orientée par les questions relatives à l'identité masculine, au désir masculin et à la sexualité masculine. » (p. 135). Plus que le désir ou la sexualité, c'est la question du pouvoir qui retiendra ici mon attention.

<sup>9</sup> Au sens que M. MAUSS a donné à ce terme dans « Les Techniques du corps » (1936), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1999 (8<sup>e</sup> éd.), p. 363-386.

voix » (58) et poursuit Mme de Rênal « de sa grosse de voix » (187) ; Danton qui, pour Julien, « était un homme » (399), parlait « avec sa grosse voix » (632). Cette occupation de l'espace sonore par les figures masculines fait appel à la compétence d'un lecteur français de 1830, pour lequel elle est un marqueur non seulement social, mais aussi genré ; l'historienne A.-M. Sohn a ainsi montré que, dans la première moitié du XIXe siècle en France, la masculinité s'affirmait dans la « domination du paysage sonore<sup>10</sup> ». D'autres traits sont convoqués pour marquer la masculinité des personnages, en particulier la démarche : dans un roman où gravité rime avec masculinité, M. de Rênal marche d'un « pas grave » (47) ; Julien a « cette démarche des épaules, qui en province est à la fois élégance et importance » (399). Plus généralement, les portraits assignent en quelques traits une masculinité affirmée à certains personnages : M. de Rênal apparaît comme un « un grand homme à l'air affairé et important » (46), avec un « air majestueux et paternel » (79) ; « M. Valenod, grand jeune homme, taillé en force, avec un visage coloré et de gros favoris noirs, était un de ces êtres grossiers, effrontés et bruyants qu'en province on appelle de beaux hommes. » (58) ; et les frères de Julien, dans une vision quasi mythologique, sont des « espèces de géants qui, armés de lourdes haches, équarrirent les troncs de sapin, qu'ils allaient porter à la scie. » (62) ; on citera aussi les clients du café à Besançon qui déploient de manière caricaturale les signes de la masculinité : « La haute stature de ces hommes, leurs épaules arrondies, leur démarche lourde, leurs énormes favoris, les longues redingotes qui les couvraient, tout attirait l'attention de Julien. » (181). A travers la fascination qu'éprouve le personnage pour ce déploiement caricatural des signes extérieurs de la masculinité se lit aussi la place que leur accorde Stendhal dans la caractérisation de ses personnages.

Pour autant, la masculinité ne se réduit pas dans *Le Rouge et le noir* à ces mâles : la notation « en province » dans le portrait de Valenod indique bien qu'il ne s'agit que d'un modèle parmi d'autres. La masculinité n'est pas une, ni absolue, elle est relative. A Verrières même, la figure plus finement énergique de l'abbé Chélan en offre déjà un contre-modèle, et plus encore Julien, qui sachant le latin « comme un ange » (60), tient des deux sexes, ou d'aucun ; pourtant, le narrateur souligne la résolution virile sous les apparences : « Qui eût pu deviner que cette figure de jeune fille, si pâle et si douce, cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune ? » (71). Lorsqu'il aura été formé à l'hôtel de la Mole, cette double nature lui permettra de se conformer au modèle masculin de la haute société parisienne, comme en témoigne le contenu de sa malle fouillée lors de sa mission secrète à Strasbourg, malle qui tient plus d'un *beauty case* que d'un sac de voyage : « beaucoup de linge, d'essences, de pommades, de futilités ; c'est un jeune homme du siècle occupé de ses plaisirs » (517). Au mâle provincial, Stendhal oppose le mâle parisien de la haute noblesse, montant à cheval et tenant l'épée, comme Norbert de la Mole, mais sachant faire preuve du raffinement dont manque Valenod. Ce modèle masculin est incarné jusqu'à la caricature par M. de Beauvoisis :

Ils trouvèrent un grand jeune homme en redingote rose-orange et blanc, mis comme une poupée. [...] Sa tête [...] portait une pyramide de cheveux du plus beau blond. Ils étaient frisés avec beaucoup de soin, pas un cheveu ne dépassait l'autre. [...] La robe de chambre bariolée, le pantalon du matin, tout, jusqu'aux pantoufles brodées, était correct et merveilleusement soigné. Sa physionomie noble et vide annonçait des idées convenables et rares : l'idéal de l'homme aimable, l'horreur de l'imprévu et de la plaisanterie, beaucoup de gravité. (370)

« Blond<sup>11</sup> », M. de Beauvoisis est qualifié de « poupée », terme désignant un être factice, équivalent, mutatis mutandis, du « fantoche » de Musset ; le sème féminin tend de plus à dévirliser

<sup>10</sup> SOHN A.-M., « Sois un homme ! ». *La construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2009, p. 57-71.

<sup>11</sup> « Blond emblème d'une classe blême », remarque Y. Ansel dans *Stendhal, Le temps et l'histoire*, Toulouse, PU du Mirail, p. 266 ; dans ces pages, il analyse les diverses qualifications désignant la noblesse émasculée et moribonde qu'il oppose à l'énergie vitale des « rebelles » (p. 255-273).

le personnage, à émasculer ce noble *restauré*. A la fois, « homme aimable » et grave, il est le parangon des jeunes gens qui gravitent autour de l'hôtel de la Mole ; cette catégorie masculine obéit à des critères autres que ceux en vigueur en province, et est menacée par la « dé-vitalisation ». Par là, Stendhal offre une palette des possibles masculins, déclinés selon les milieux sociaux traversés par Julien. On retiendra pour le moment qu'ils obéissent tous à une volonté de prise de possession de l'espace : par la taille, par la voix, ou, dans une forme plus raffinée, par l'élégance des manières et la maîtrise de la parole.

Fondée sur des critères variables socialement, la masculinité est donc susceptible d'évoluer. Ainsi, Julien se conforme à plusieurs modèles : celui du jeune précepteur angélique, du jeune libertin qui se fait un devoir de séduire la maîtresse de maison, du dragon paradant à cheval, du séminariste et du « vrai dandy » (564) parisien. Cette évolution s'accompagne de travestissements, au sens étymologique de changements de vêtements, mais aussi de toilette, comme le montre la mue de Julien de précepteur en pimpant cavalier : « Au moyen de je ne sais quel procédé de toilette ecclésiastique, il avait rendu ses beaux cheveux bouclés très plats » (166). Une notation à propos de l'abbé Chélan souligne, de manière particulièrement émouvante, la part de l'âge dans les facteurs d'évolution. Lorsque, à la fin du roman, il rend visite à Julien, « cette physionomie si vive autrefois, et qui peignait avec tant d'énergie les plus nobles sentiments ne sortait plus de l'air apathique. » (601) ; cette « triste décrépitude » sape les fondements moraux de cette masculinité qui a perdu sa virilité, puisqu'elle n'a « plus de vertu romaine » (602). La masculinité est affaire de circonstances, liées au lieu, à l'âge, à la situation, comme le montre Julien en prison : « Il perdait cette mâle hauteur qui repousse par un énergique jurement certaines idées peu convenables ». (650) L'évolution relève non seulement de l'ontogenèse, mais aussi d'une phylogénèse, ajoutant aux paramètres sociaux ou spatiaux, des critères historiques : « Il [M. de Croisenoix] n'a que de la naissance et de la bravoure, et ces qualités toutes seules, qui faisaient un homme accompli en 1729, sont un anachronisme un siècle plus tard, et ne donnent que des prétentions. Il faut encore d'autres choses pour se placer à la tête de la jeunesse française. » (618).

Evolutionne, la masculinité est de plus éminemment relationnelle ; l'assignation au genre s'inscrit dans une double perspective, auctoriale dans l'émission de signes, et lectoriale, engageant la perception que les autres ont du personnage. Ainsi, Julien apparaît d'abord comme un jeune homme frêle, pour ne pas dire une fillette, aux côtés de ses deux frères qui équarrirent des arbres ; à Paris, en revanche, il se dépeint lui-même, avec un brin de vantardise pour le lecteur qui l'a vu dans la scierie de son père, comme un équarrireur face au noble parisien qu'est Norbert de la Mole : « s'il s'agissait d'abattre un arbre de quatre-vingts pieds de haut, de l'équarrir et d'en faire des planches, je m'en tirerais bien, j'ose le dire ; mais monter à cheval, cela ne m'est pas arrivé six fois en ma vie. » (347). Et, surtout, si l'on a souligné la part féminine de Julien et masculine de Mathilde, on n'a pas suffisamment observé que ces notations relevaient souvent de jugements que portent des personnages. Le regard que Louise jette sur Julien qui contribue à sa féminisation : « elle *trouvait* l'air timide d'une jeune fille à ce fatal précepteur » (76; je souligne) ; il en va de même pour Mathilde observée par Julien : « Julien *lui trouva*, en papillotes, l'air dur, hautain et presque masculin. » (346 ; je souligne). Relationnelle, elle est donc l'objet de rivalités entre dominants pour le dire dans les termes de P. Bourdieu ; le roman donne de multiples exemples de ces compétitions. Ainsi, à peine entré dans un café à Besançon, Julien se confronte à un rival, chacun des antagonistes déployant les signes de sa masculinité dominante, dans une scénographie relevant soigneusement les habitus de la confrontation entre mâles :

Il s'approcha du comptoir, en sifflant et marchant des épaules ; il regarda Julien. A l'instant, l'imagination de celui-ci, toujours dans les extrêmes, ne fut remplie que d'idées de duel. Il pâlit beaucoup, éloigna sa tasse, prit une mine assurée, et regarda son rival fort

attentivement. Comme ce rival baissait la tête en se versant familièrement un verre d'eau-de-vie sur le comptoir, d'un regard Amanda ordonna à Julien de baisser les yeux<sup>12</sup>. (243).

Cette extraordinaire description d'une confrontation entre mâles luttant pour la domination peut être lue comme une mise en abyme de ce qui se joue dans tout le roman. Arrachée à ses fondements ontologiques, la masculinité est scrutée, dans ce roman, comme une qualité relative : évolutive, variable selon les lieux et les milieux sociaux, situationnelle et relationnelle. Elle nous parle au fond moins des personnages eux-mêmes et de leurs élans amoureux que de la société dans laquelle ils évoluent. Fondée sur une certaine vision du masculin, elle se construit sur une double lutte pour le pouvoir, au sein des dominants d'une part, groupe travaillé par de féroces rivalités, et entre dominants et dominés, car le rapport entre les hommes et les femmes est prioritairement pensé sous le mode de la possession et de la domination.

### Une homosocialité agonistique

Que le pouvoir dans la société représentée dans *Le Rouge et le Noir* soit un monopole de la masculinité est une évidence. Pour se maintenir, cette domination doit apparaître comme la norme, et celer son origine<sup>13</sup>. Or, Stendhal, en déployant les insignes de la masculinité, dévoile les ressorts de sa domination dans un geste de critique politique. Dès les premières pages du roman, il répartit les trois champs du pouvoir entre les trois fils Rênal : « Elle [Mme de Rênal] aimait surtout M. de Rênal quand il lui parlait de ses projets sur leurs enfants, dont il destinait l'un à l'épée, le second à la magistrature, et le troisième à l'église. » (59). Le rêve du maire est ainsi de perpétuer son pouvoir par la médiation d'une trinité, dont chacun des trois membres serait placé dans l'un des trois ordres du pouvoir, la noblesse d'épée, la justice et le clergé. Et si Stanislas-Louis n'est pas l'aîné, il n'en demeure pas moins que de donner à un de ses fils le prénom de Louis XVIII témoigne de cette *libido dominandi*. La place de la femme est désignée dans cette citation même, dans laquelle Mme de Rênal aime non tant son mari que l'ambition qu'il a pour ses fils, dans la perpétuation du système qui l'asservit au pouvoir des hommes. Si Stendhal accorde un tel intérêt aux traits masculins de ses personnages, c'est qu'il est un élément fondamental de la structuration de la société qu'il dépeint et analyse.

Le premier élément frappant est que, contrairement à *La Chartreuse de Parme* ou à la société provinciale décrite par Balzac dans *Illusions perdues* par exemple, le monde du *Rouge et du Noir* est divisé en deux groupes nettement séparés, qu'on qualifiera de société homosociale en reprenant cette notion à E. K. Sedgwick<sup>14</sup>. Julien a intégré profondément cette division en deux camps : « ma vanité est choquée, parce que M. de Rênal est un homme ! illustre et vaste corporation à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir » (207). Pour penser les relations du mari, de la femme et de l'amant, c'est le terme de « corporation » masculine qui est retenu, même s'il l'est ici avec une certaine ironie. Le terme est significatif, évoquant dans son étymologie le *corps* du personnage, élément constitutif de la corporation. La société du roman se construit effectivement de ces corporations masculines, les notabilités de Verrières, le clergé à Verrières, Besançon et Paris, et, dans les hautes sphères du pouvoir politique, comme le montre l'assemblée de personnalités dans le chapitre « La note secrète ». Et, comme on vient de le voir, au cœur du roman, le café de Besançon figure en abyme cette société : une assemblée de mâles, dans laquelle la femme n'est

<sup>12</sup> « Provocations et défis tissent à ce point la vie des jeunes gens qu'ils regroupent un cinquième des affaires étudiées » relève une lettre du proviseur de Bastia au procureur d'Aix, citée par A.-M. Sohn dans *Sois un homme !, op. cit.*, p. 98. Là encore, la confrontation de la fiction stendhalienne avec ce que peut relever l'enquête historique atteste que le parcours de Julien se construit à partir d'éléments de la vie sociale contemporaine.

<sup>13</sup> Comme l'a montré P. Bourdieu dans *La Domination masculine, op. cit.*

<sup>14</sup> SEDGWICK E. K., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia UP, 1985, voir notamment son introduction, p. 1-20. Je retiendrai ici le concept d'« homosocialité », sans entrer dans une analyse du « désir mâle homosocial », qui constitue le champ d'application de *Between Men*.

admise que parce qu'elle est à leur service : « Cette demoiselle [...] mise comme il le faut pour faire valoir un café » (240). On ne saurait être plus clair : elle doit être là pour incarner un objet à dominer, suscitant la concurrence des mâles. La scène qui s'y déroule est aussi un raccourci schématique du parcours de Julien, ou du moins de la dynamique profonde et des mécanismes de son ambition : un objet de désir se présente, suivi aussitôt, d'un rival, qu'il affronte selon les codes de la masculinité.

Plus profondément, cette scène constitue une réduction dans un espace clos, quasi théâtrale, de ce qui se joue dans le macrocosme du roman. Les groupes masculins sont travaillés par des rivalités : *Le Rouge et le Noir* met en récit une homosocialité agonistique, analogue à la définition que donnait G. Hocqueghem de la France des années 1970 : « une société de concurrence, concurrence entre mâles, entre porteurs de phallus<sup>15</sup> ». Ainsi, chacune des microsociétés est tendue par un duel, politique ou/et amoureux : M. de Rênal *vs* Valenod, Chêlan *vs* Maslon, Pirard *vs* Castanède, Croisenoix *vs* Altamira. Cet *agon* constitue le ressort profond de ces sociétés masculines, en lutte pour le pouvoir, non seulement entre des personnages de rang égal, mais aussi entre des hommes placés dans des rapports de subordination hiérarchique. C'est évidemment le cas de Julien, qui se situe assez vite dans une position de rivalité avec M. de Rênal, rivalité qui ne relève pas seulement de la compétition amoureuse, comme le souligne avec force le narrateur : « Mais laissons ce petit homme à ses petites craintes ; pourquoi a-t-il pris dans sa maison un homme de cœur, tandis qu'il lui fallait l'âme d'un valet ? [...] La marche ordinaire du XIX<sup>e</sup> 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. » (222). Cette réflexion décrit précisément une société homosociale, marquée par une lutte incessante pour le maintien ou la conquête du pouvoir. Il est frappant à cet égard de remarquer que M. de Rênal, décrit au début du roman comme « un grand homme », devient ici « ce petit homme », manière pour le narrateur de mettre au jour la discordance entre les attributs extérieurs et les qualités personnelles, et de construire sa critique des modèles masculins dominants. De même, en avatar du Joseph de *La Genèse*, Julien est battu par ses frères jaloux de son « bel habit noir » (84), symbole de son ascension sociale.

Le seul espace masculin non conflictuel est celui dont rêve Fouqué, celui d'une camaraderie partagée par deux célibataires, caressant l'espoir, pense Julien, de « se faire un compagnon qui ne le quitte jamais » (132). Une comparaison du narrateur vient préciser les contours de cette camaraderie : « le souper, que les deux amis préparèrent eux-mêmes comme des héros d'Homère, car Fouqué vivait seul » (131-132). La référence à *l'Iliade* convoque certes un univers héroïque, déclinaison de cette masculinité combative qui règne dans le roman. Or ici, le propos n'est pas sans ironie, d'autant que l'épisode de *l'Iliade* auquel il est fait allusion est justement un de ceux que la tradition critique en France a relevé comme trivial, détonant par rapport au registre épique. Cet épisode offre donc bien un exemple d'héroïsme pacifié dans une homosocialité apaisée.

Marquée, hors cette exception, par des luttes internes, la « corporation » masculine jouit d'une domination quasi incontestée sur les femmes, domination exprimée par une image forte dès les premières pages, dans la description initiale de Verrières :

Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir [...]. Ce sont de jeunes filles fraîches et jolies qui présentent aux coups de ces marteaux énormes les petits morceaux de fer qui sont rapidement transformés en clous. [...] 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.* (46)

---

<sup>15</sup> *Le Désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard, 2000, p. 107.

Empruntée à un souvenir biographique de 1811<sup>16</sup>, cette scène montre un groupe de femmes, asservies au maire, relevant de sa *propriété*, et soumises à l'empire d'« énormes marteaux », image on ne peut plus forte. D'emblée, le sort des femmes est, littéralement, scellé. Et non seulement dans l'espace de l'atelier, car la ville est emplie du bruit de la fabrique, porte-voix du maire, qui investit ainsi l'espace sonore de son pouvoir masculin. Ce pouvoir se manifeste également dans la sphère matrimoniale, par exemple dans cette scène de promenade : « Tout en écoutant son mari qui parlait d'un air grave, Madame de Rênal suivait avec inquiétude les mouvements de ses trois petits garçons. » (52) Épouse et mère, Louise est au service exclusif de son mari et de ses trois fils.

La fabrique met aussi en place une corporation homosociale, symétrique à la masculine, puisque ce sont des « jeunes filles » qui y sont employées. De manière analogue, la société de Mme de Rênal est marquée à la fois par une distance d'avec son mari, et par une sociabilité féminine : élevée par des religieuses, elle s'y est liée à Mme Derville. A Vergy, ces deux femmes, avec Elisa, la femme de chambre, constituent le noyau d'une petite société féminine. Société féminine sous bonne garde, celle des garçons et, à distance, du mari. Et Julien ? Avant d'être un amant, il est assimilé à ce groupe, symboliquement par M. de Rênal et fantasmatiquement par Mme de Rênal.

En effet M. de Rênal s'interroge : « Ce précepteur, une fois à moi, portera-t-il la soutane ? » (60). Conçu comme une possession et comme pour les jeunes filles de la fabrique, l'emploi implique une forme dévirilisée de la masculinité, symbolisée par la soutane. Pour Mme de Rênal, il faut revenir à la scène de première vue : « Le teint de ce paysan était si blanc, ses yeux étaient si doux que l'esprit un peu romanesque de madame de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander une grâce à M. le maire ». Certes, Julien a des traits encore un peu féminins, nous a dit le narrateur. Mais, dans cette scène, cette féminité est le produit d'une déformation opérée par un « esprit un peu romanesque » qui « crut voir ». Ce *lapsus oculorum* est significatif ; non d'un désir homosexuel, comme chez Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* ou chez Balzac dans *La Fille aux yeux d'or*, pour citer deux exemples connus des années 1830, car Stendhal ne développe pas ce filon narratif. C'est ailleurs que réside le sens de ce « lapsus » : il manifeste, face à la crainte d'un « fatal précepteur, dont elle avait redouté pour ses enfants la dureté et le ton rébarbatif » (76), le désir d'avoir à ses côtés une jeune fille qui puisse être assimilée à l'espace homosocial féminin. Car la crainte obsessionnelle de Mme de Rênal était de trouver dans ce précepteur un représentant du pouvoir masculin, prêt à fouetter les enfants. Aussi le désir sexuel, chez Mme de Rênal, se porte-t-il sur une masculinité féminisée : « L'air mâle que l'on trouve communément nécessaire à la beauté d'un homme lui eût fait peur. » (77). Désir analogue à celui des jeunes filles séduites par Julien : « sa jolie figure commençait à lui donner quelques voix amies parmi les jeunes filles. » (64). La formule ambiguë donne toute sa profondeur à l'appétence des minettes pour un minet : désir sexuel, mais aussi, dans ses « voix amies » désir d'inclusion dans une société féminine. Comme le compagnonnage rêvé par Fouqué, cette société échappe aux rivalités.

Dans un premier temps, même si Julien est un homme, l'assimilation peut se faire, car il est comme Louise, dans le camp des dominés. Un monde, objectera-t-on, sépare le fils du charpentier de la riche et noble héritière, cette Louise qui lui fait don de ses louis. Certes, mais cette distance n'empêche pas une communauté ponctuelle de position : ils sont au service du même pouvoir, car, songe Louise, « un mari [...] après tout est un maître » (124) ; elle éprouve la crainte que : « mon mari [...] m'enferme dans une éternelle prison, à la campagne » (187). Quoique métaphorique, cette prison préfigure celle dans laquelle sera enfermé Julien. Sous cet aspect spécifique, le rang, comme l'a montré Hannah Arendt dans la *Condition de l'homme moderne*, dépend moins de la naissance que de l'occupation ou de la fonction, principe selon lequel femmes et esclaves partageaient dans l'Antiquité le même espace. L'homologie, ponctuelle soulignons-le, de

---

<sup>16</sup> Voir la note d'A.-M. Meininger (746 ; note 1 de la p. 48).



la position est illustrée dans l'épisode de la construction d'un chemin de sable dans le parc de Vergy : suggéré par Julien, il est mis en œuvre par Mme de Rênal (101-102). Cette initiative fâche M. de Rênal, car une décision, qu'il considère comme « une hardiesse » (102), a été prise sans lui. C'est dans ce même parc de Vergy que Julien, intrus masculin entre deux femmes, partage leur espace, en l'absence de celui qui fait figure de chef du sérail. Le texte tisse d'ailleurs l'analogie de leur position respective, dans l'intrigante symétrie des trois frères Sorel et des trois fils Rênal : Julien est dominé par son père, et par ses deux frères ; symétriquement, Mme de Rênal est entourée d'un mari et de trois fils. Cette alliance témoigne de la volonté de construire un espace féminin. Le désir de Mme de Rênal révélera très vite le caractère utopique de cette inclusion pacifiée d'un jeune homme au sein de ce cercle : dès que Julien exprimera son désir sexuel, la domination masculine s'affirmera à nouveau, même si, dans un renversement intéressant, Louise, inspirée par l'amour saura prendre un ascendant ponctuel sur son mari, dans un chapitre au titre ironique : « Dialogue avec un maître ».

L'hôtel de Mole présente un microcosme parisien qui se distingue de la société de Verrières, et semble échapper à la stricte partition des sexes : aux trois fils Sorel et Rênal, la famille de la Mole oppose la paire du frère et de la sœur. Avec Mathilde de la Mole, voire la marquise, semble se dessiner un espace social, continuation d'un ancien Régime idéalisé où les femmes occupaient une position centrale dans les salons. En réalité, ni l'homosocialité, ni le pouvoir masculin n'y sont réellement remis en cause. Si Mathilde de la Mole règne dans le salon, elle n'est entourée quasi que d'hommes : « Là se trouvaient le marquis de Croisenois, le vicomte de Luz et deux ou trois autres jeunes officiers amis de Norbert ou de sa sœur. » (354-355). Ce sont les hommes d'ailleurs qui animent la conversation. A y regarder de plus près, cet espace offre le symétrique opposé à celui de Vergy, où un Julien, dominé et féminisé, était invité à partager le milieu féminin de Mme de Rênal et de Mme Derville. A l'hôtel de la Mole, c'est par l'adoption d'un habitus masculin que Mathilde parvient à imposer « l'empire d'une jeune fille », pour reprendre le titre d'un chapitre<sup>17</sup>. On notera que le ton de la voix ne relève pas ici de la définition individuelle, mais d'un habitus de caste : « dit-elle avec cette voix, vive, brève et qui n'a rien de féminin, qu'emploient les jeunes femmes de la haute classe » (388). C'est d'ailleurs au nom de la race que Julien flatte Mathilde en ces termes : « Le ciel devait à la gloire de ta race de te faire naître homme ». (637<sup>18</sup>).

Aucun milieu n'échappe donc au cloisonnement. A Verrières on évite de parler latin en présence de « dames » (213), comme à Paris, il n'est pas digne d'un homme de « raconte[r] son malheur devant des dames » (347). Les sexes sont séparés, et les passages se font au prix de modulations du genre. Dans ces espaces ainsi constitués, le parcours de l'ambitieux Julien Sorel offre un regard critique sur le pouvoir masculin, tel que Stendhal le voit en 1830. Il s'agira dans un dernier temps d'analyser les stratégies de la domination masculine.

### **Idéologies de la masculinité : l'imaginaire *beyliciste***

Si *Le Rouge et le Noir* est un roman de formation, il l'est d'abord comme apprentissage de la masculinité : l'intrigue suit un Julien Sorel qui passe du jeune homme au genre encore indécis, à l'homme accompli ; l'amour que lui porte Mathilde, si exigeante en matière de virilité, sanctionne

---

<sup>17</sup> Sur ce personnage, voir l'article de D. Maira dans ce volume, qui en dégage les enjeux historiques. Mathilde se situe dans une série, analysée par X. Bourdenet, art. cité.

<sup>18</sup> Formule à rapprocher de ce que dit Henri de Navarre à Elisabeth Ière dans *La Henriade* de Voltaire : « Le ciel qui vous forma pour régir les Etats,/ Vous fait servir d'exemple à tous tant que nous sommes,/ Et l'Europe vous compte au rang des plus grands hommes » (*La Henriade*, chant II, vv. 63-70, éd. O. R. Taylor, dans *The Complete Works of Voltaire*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, t. II, p. 395). Motif repris par A. Chénier dans son « Ode à Charlotte Corday ».

la réussite. Stendhal accorde une attention soutenue aux modes de la transmission de la masculinité, à travers lesquels se développent et s'affirment les valeurs.

Dans cet univers, il y a des grades dans la masculinité, et le narrateur se plaît à en souligner les échelons. Ainsi, le « vieux Sorel » est devenu « le père Sorel, comme on l'appelle depuis qu'il est riche » (48), dans une vision de la masculinité fondée sur l'argent. Julien refuse, en partie du moins, ce modèle, et cette paternité, et se construit un contre-modèle, acquis d'abord par une transmission patriarcale, fondée sur la lignée père-fils. Il est successivement le « Benjamin » de deux pères d'adoption ; d'abord, du « vieux chirurgien-major qui, disait-il, l'avait fait homme » (362) et qui lui lègue ses livres, source importante de l'idéal héroïque. Il est ensuite le « Benjamin » de l'abbé Pirard, qu'il revendique comme père de substitution, lui déclarant : « de l'air le plus mâle qu'il put affecter : J'ai été haï de mon père, depuis le berceau [...] j'ai retrouvé un père en vous, monsieur. » (335) Dans cette scène, « l'air le plus mâle » peut tendre à déminer le pathos ; il est aussi le signe de la réussite de l'éducation : Julien exhibe aux yeux de l'abbé sa pleine masculinité. La mise en lumière de cette catégorie de « Benjamin » souligne la place que Stendhal accorde à la transmission verticale. Un autre détail du texte confirme cette fascination pour la lignée. Lorsque Mathilde lui dit être enceinte, Julien ne pense cet enfant que par le terme de « fils », terme qui revient de manière obsessive, comme si, parallèlement à son personnage luttant contre sa mort, le romancier refusait une fin définitive. La masculinité se transmet de père, biologique ou spirituel, en fils, dans une lignée dont Julien ne peut imaginer qu'elle puisse être rompue : « Je me dois à mon fils » (573), pense-t-il. La transmission peut aussi passer entre personnages de la même génération, comme c'est le cas de Norbert enseignant à Julien les codes de la masculinité de l'aristocratie parisienne.

Le deuxième mode de l'apprentissage est l'imitation de modèles qui surgissent au gré de l'expérience. Cet élan mimétique contient une claire dimension érotique : la vue de dragons rend Julien « fou de l'état militaire » (70). Le portrait de Napoléon est conservé comme un portrait de femme : c'est ce que montre clairement la jalousie de Mme de Rênal qui, interprétant logiquement les propos de Julien, suppose une rivale. Et l'évêque d'Adge est « effrayé sans doute des yeux tendres que fixait sur lui la timidité de Julien » (341). Par ces notations rapides, Stendhal dégage la part du désir sexuel dans la transmission des modèles, qui relève du « désir homosocial masculin » analysé par E. Sedgwick<sup>19</sup>, désir qui se développe dans le bannissement de l'homosexualité. Que le rapport aux modèles masculins se développe sur cet arrière-plan de désir homosocial, la rougeur de Julien à la vue d'un autre modèle nous le confirme : « Il rougit de plaisir quand il entendit nommer le comte Chalvet » (358). Ce personnage qui passe fugacement dans le salon de l'hôtel de la Mole fascine Julien, car il a fait partie de l'aventure napoléonienne ; « bref dans sa parole ; ses traits étaient des « éclairs, justes, vifs, quelquefois profonds » (358), il inscrit dans le texte romanesque même les qualités d'une écriture énergique, idéal de Stendhal. Un troisième mode transmission des modèles est à l'œuvre dans ce roman, qui relève de ce désir mimétique, tel que l'a développé R. Girard<sup>20</sup> dans. C'est l'idéal tel qu'il se construit dans les discours de Mathilde ou dans les attentes que Julien suppose à Louise de Rênal, et, surtout, dans les épreuves qu'elles lui imposent.

La mise en lumière des modalités de la transmission introduit une réflexion sur les valeurs véhiculées par la masculinité : l'argent, la gloire militaire, l'élégance mondaine. Aussi est-ce à travers un idéal masculin que Julien examine la carrière ecclésiastique : « C'est à faire pâlir les travaux d'Hercule. L'Hercule des temps modernes, c'est Sixte-Quint trompant quinze années de suite, par sa modestie, quarante cardinaux qui l'avaient vu vif et hautain pendant toute sa jeunesse. » (262) A cette figure mythologique se superpose en 1830 aussi le souvenir de l'Hercule jacobin, tel qu'il a été déployé pendant la Révolution. Or, la vertu du héros moderne, c'est « cette

---

<sup>19</sup> Voir *Between men*, *op. cit.*

<sup>20</sup> Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

hypocrisie de chaque minute » (262), héros dévoyé et dégradé, qui ne renvoie pas seulement au pouvoir ecclésiastique, mais au monde de la Restauration (« les temps modernes »). Il s'agit dès lors d'opposer à cet Hercule du calcul un contre-modèle héroïque, dont l'échelle est l'emblème. Utilisée à plusieurs reprises, pour monter sur la poutre de l'Église de Besançon, ou pour accéder à la chambre de Louise, puis de Mathilde, elle symbolise clairement ambition et érection. Mais elle ne prend son plein sens que parce qu'elle est un moyen de conquérir les lieux par des voies inattendues (l'entrée par la fenêtre) et parce qu'elle implique un risque, fortement souligné dans l'escalade de la poutre de l'église et de la fenêtre de Mathilde : la virilité ne s'acquiert que dans l'affrontement à la mort<sup>21</sup>. Le narrateur le dit explicitement à propos de l'abbé Chélan, animé du « feu sacré qui annonce le plaisir de faire une belle action un peu dangereuse » (54) ; c'est encore Julien gagnant ses galons de parfait homme de cour, avec le titre « hardi casse-cou » (349). Mathilde pousse à son point extrême ce lien entre le mâle et la mort. Refusant les « poupées », ces hommes qui se battent en duel selon un rituel aseptisé, sans risquer leur vie, elle ne considère comme homme que celui qui affronte la mort – elle scrute en Altamira « ces hautes qualités qui peuvent valoir à un homme l'honneur d'être condamné à mort. » (399) –, ou la donne (« Il est digne d'être mon maître, puisqu'il a été sur le point de me tuer. » (469). Or, cet héroïsme à l'antique, cette aspiration à l'énergie et à la force, dont J. Barbey d'Aureville fait la caractéristique distinctif des romans de Stendhal<sup>22</sup>, valent d'être interrogés, à la fois dans les lieux où il est appliqué, et dans les modèles historiques choisis comme références.

Alors que le duel n'est plus qu'une mascarade et que les temps modernes ne laissent à Hercule que l'hypocrisie et la modestie, l'héroïsme se déploie dans le champ de la séduction, dans les rapports entre femmes et hommes. C'est une conséquence d'une société divisée qui ne peut concevoir cette relation que sur le mode de l'affrontement. À cet égard, Julien applique caricaturalement le vocabulaire de la conquête militaire à la séduction ; on en donnera un exemple parmi tant d'autres : « Dans la bataille qui se prépare, ajouta-t-il, l'orgueil de la naissance sera comme une colline élevée, formant position militaire entre elle et moi. C'est là-dessus qu'il faut manœuvrer. » (446). Certes, la métaphore guerrière est un topos de la littérature érotique, réactivée par la littérature libertine. Mais Julien Sorel l'applique littéralement, avec une candeur adolescente qui inquiète : « Il se compara à un général qui vient de gagner à demi une grande bataille. » (560). Non seulement la comparaison dégrade singulièrement l'héroïsme militaire (plaire à une femme serait l'équivalent d'une victoire sur le champ de bataille), mais elle en dit long sur la vision que ce personnage a de la relation aux femmes, pensée sur le mode de la guerre. La scène du jardin de Vergy s'inscrit dans ce schème, puisque tout est perçu en termes de conquête. On est ici bien loin de J.-J. Rousseau qui, dans *l'Emile*, décrivait le rapport de séduction comme un rapport dialectique, dans lequel l'homme doit « chercher à son tour à lui [la femme] plaire pour obtenir qu'elle consente à le laisser être le plus fort<sup>23</sup>. » La masculinité telle que la conçoit Julien Sorel est brutale et agonistique, qualifiant d'« ennemi » la femme désirée. Le recours à une conception militaire a pour autre conséquence d'ériger la séduction en épreuve qualifiante. Dès que la main est saisie, la voix de Julien se fait « éclatante et forte » (107), alors que celle de Mme de Rênal, au contraire, « trahissait tant d'émotion que son amie la crut malade et lui proposa de rentrer. » (107-108) Le récit de séduction fonctionne comme un révélateur de la conception des rapports entre hommes et femmes : ils sont appréhendés en termes de domination. De domestique dominé, Julien, prenant appui sur les prérogatives de son sexe, subjugué Louise. Dans ce jeu, la conquête du masculin ne s'affirme pas seulement sur le groupe dominé des

<sup>21</sup> Affrontement incarné tout particulièrement chez Stendhal par le bandit, comme le montre X. Bourdenet, art. cité.

<sup>22</sup> « D'autres ont la grâce, d'autres ont l'ampleur, d'autres encore ont l'abondance : Stendhal, lui, a la force, c'est-à-dire, après tout la chose la plus rare qu'il y ait dans ce temps de cerveaux et de cœur ramollis. Il a la force dans l'invention (voyez les héros de ses romans, et même ses héroïnes, qui sont toutes des femmes à caractère !) et il a la force dans le style » (« De Stendhal » (1856), cité dans *Stendhal*, Paris, PUPS « Mémoire de la critique », 1996, p. 381).

<sup>23</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, V, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1969, t. IV, p. 695-696.

femmes, mais également par un geste de défi au sein du groupe des dominants, dans le système de l'homosocialité agonistique : pour se venger du mépris de M. de Rênal, Julien projette de « prendre *possession* de la main de sa femme, précisément en sa présence » (121). Le texte laisse peu de place à l'amour, et bien plus aux jeux de domination.

Dans ce roman en diptyque, la séduction va se répéter à Paris, dans une radicalisation de ce qui s'est joué une première fois. Reprenant la terminologie militaire, Julien convainc Mathilde à le recevoir. Mais elle rend l'épreuve qualifiante plus ardue, le poussant à exposer sa vie en montant à une échelle par une nuit de pleine lune. L'épreuve surmontée, elle le considère comme son « maître ». Ce à quoi elle aspire, c'est à la démonstration d'une virilité supérieure à la sienne, à laquelle elle puisse se soumettre. Avant Julien, d'autres jeunes gens ont été soumis à ce défi, mais, dans les conversations sérieuses, « ils arrivent tous hors d'haleine » (397), dominés qu'ils sont par son esprit. Julien seul parvient à la dominer, et à inverser les positions : « tu es mon maître, je suis ton esclave » (482). Sans sous-estimer les allusions sexuelles de cette formule, dans la perspective qui est la nôtre on soulignera plutôt que ces relations ne sont pensées qu'en termes de domination, et que la femme, si altière soit-elle, finit par se soumettre, dans un scénario d'autant plus frappant que, dans une forme d'humiliation, Mathilde de la Mole se donne au fils d'un charpentier provincial. Que Mathilde distingue Julien par ses qualités intellectuelles (476) ne change rien à l'affaire : elle finit par accepter un joug désiré.

Dans cette conquête d'une virilité dominante, le respect du devoir et la domination de soi occupent une place importante : « Triompher d'un penchant si puissant la rendrait parfaitement heureuse. » (492), songe Mathilde ; et le narrateur considère cette qualité comme une des plus éminentes de Julien : « C'est, selon moi, un des plus beaux traits de son caractère ; un être capable d'un tel effort sur lui-même peut aller loin, *si fata sinant*. » (559) On peut voir là une virilité nourrie de stoïcisme, de références à Plutarque ou à Corneille. Plus frappante est la récurrence des d'exemples historiques. Choisis hors de la diégèse, dans un passé mythifié, ils disent clairement l'incapacité des contemporains à offrir un modèle satisfaisant d'héroïsme. Ce qui est plus significatif de l'état des esprits de Mathilde et de Julien, c'est le choix même des moments historiques : les Croisades et les guerres de Religion<sup>24</sup> pour l'une, les guerres napoléoniennes pour l'autre. A savoir non le Grand Siècle ou des moments apaisés de la Renaissance ou du début de l'Empire, mais des épisodes de guerre, et parmi les plus violents dans la mémoire historiographique. L'affirmation choquante<sup>25</sup> que les « Guerres de la Ligue sont les temps héroïques de la France » (415) semble à tout le moins une provocation. La vision de Mathilde réfute la violente critique de *l'Essai sur les mœurs*, par exemple, contre l'esprit des Croisades ou des guerres de religion. C'est aussi que le héros, incarnant la masculinité accomplie, n'est pas le grand homme des Lumières, dans une philosophie refusant l'héroïsme guerrier. Bien au contraire, les moments historiques retenus sont ceux de *l'agon* le plus exacerbé, seules périodes propres à exalter la masculinité. « Etre dans une *véritable* bataille, une bataille de Napoléon, où l'on tuait dix mille soldats, cela prouve du courage. S'exposer au danger élève l'âme ». (421). « S'exposer au danger » participe à la conception de la virilité de Mathilde et de Julien, quitte à tuer « dix mille soldats ». La part de violence meurtrière constitutive de cette masculinité offre un contraste fort avec les petites affaires de la Restauration. Mais, surtout, elle dit que, sous la surface d'une société apparemment apaisée, sourd une violence extrême, celle des Croisades, des guerres de religion et des guerres de l'Empire, violence que la conception de la masculinité idéale révèle au plein jour.

---

<sup>24</sup> Il faut bien sûr distinguer les Croisades, campagnes contre un ennemi extérieur, des guerres de religion, conflit civil, notamment en les situant dans le contexte des discours contemporains de Stendhal.

<sup>25</sup> Stendhal en a sans doute conscience, affirmant dans *L'Abbesse de Castro* : « Cet état de la civilisation fait gémir la morale, j'en conviens [...] ; mais ces usages du XVII<sup>e</sup> siècle étaient merveilleusement propres à créer des hommes dignes de ce nom. » (*Romans et nouvelles*, t. II, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p. 563).

Traversé de notations sur la masculinité, comme mode d'être et comme qualité à acquérir, *Le Rouge et le Noir* en fait un des paramètres centraux de son tableau de la société de 1830. Elle détermine les relations entre hommes et femmes et, bien plus, les rapports de force entre sexes, d'une part, et entre classes, de l'autre. La réflexion qui s'élabore tout au long du roman met au jour la violence des conflits, et montre l'abandon des idéals qu'avaient développés les Lumières au profit de rapports, fondés sur la compétition et la rivalité. La fascination éprouvée par les personnages pour la soldatesque et toutes les formes de l'héroïsme guerrier, y compris en contexte de guerres civiles, en constitue l'emblème le plus marquant. Critique à l'égard de certaines incarnations masculines et conscient de la difficulté morale, Stendhal n'en reste pas moins fasciné par une mythologie de l'énergie virile, dans laquelle la violence prédomine. Cette fascination, un J. Michelet la dénoncera dans sa préface de 1847 de son *Histoire de la Révolution française*, comme « un mal grave, profond, très difficile à guérir chez ce peuple : l'adoration de la force<sup>26</sup>. »

Jean-Marie Roulin  
UMR CNRS 5611 LIRE – Université Jean Monnet  
42023 Saint-Etienne

---

<sup>26</sup> Paris, Gallimard, « Pléiade », 1952, p. 2.