

FIGURATIONS DU MASCULIN CHEZ STENDHAL*

Comme annoncé, mon propos portera sur la manière dont Stendhal représente les personnages masculins dans ses romans. Je commencerai deux observations liminaires : la première portera sur les raisons de s'intéresser aux représentations du masculin ; la seconde comprendra un raisonnement théorique sur la manière d'appréhender la question de la représentation des personnages masculins et féminins en littérature. Je poursuivrai ensuite par quelques observations sur la manière dont Stendhal pense les personnages masculins, et tout particulièrement Julien Sorel, héros du *Rouge et le Noir*, et sans doute le plus connu des héros stendhaliens.

En guise de première observation liminaire, rappelons que la critique s'est de longue date intéressée aux *héroïnes* des romans et nouvelles de Stendhal. En 1949, Simone de Beauvoir avait été la première à raisonner, appareil théorique à l'appui, sur les représentations des femmes en littérature et avait consacré à Stendhal l'un des cinq chapitres sur le sujet dans le premier volume du *Deuxième Sexe* sous le titre « Stendhal ou le romanesque du vrai »*. Elle y dépeignait les héroïnes stendhaliennes, Mathilde de la Mole, Armance, la Sanseverina ou encore Lamiel, comme des femmes indépendantes, au caractère bien trempé, tout en faisant observer qu'il est « manifeste que la sympathie de Stendhal pour ses héroïnes est d'autant plus grande qu'elles sont plus étroitement prisonnières » (p. 371). Julia Kristeva reviendra sur ce point dans *Histoires d'amour* publié en 1992, en insistant de son côté sur ce qu'elle appelle

une « politisation de l'amour » (p. 320). Avant et après ces deux grandes figures de la critique, bien des commentateurs ont fait de même, plus ou moins bien inspirés, se contentant souvent d'observations limitées du fait qu'elles ne se trouvaient informées par aucune réflexion théorique. Peu de critiques songeaient par ailleurs à se demander quel genre d'homme, de héros, Stendhal pouvait bien placer en face de ces femmes tour à tour faibles et déterminées, maternelles et indépendantes, éternelles jeunes filles ou épouses délaissées.

Pourquoi ? Parce que traditionnellement, ainsi que le discours féministe l'a fait observer il y a un bon moment déjà, l'homme regarde la femme, *l'autre sexe*, qu'il tente de comprendre, de déchiffrer, d'interpréter ; les femmes, quand elles se font critiques, ont fait longtemps la même chose, adoptant parfois le même regard, tant il est difficile de sortir d'un schéma millénaire, très efficace et parfaitement introjecté (je renvoie sur ce point aux premières pages des analyses de Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine* paru en 1998). Depuis une vingtaine d'années environ aux Etats-Unis et plus généralement dans le monde anglo-saxon, depuis beaucoup plus récemment en France, le développement des études de « genre » a permis un rééquilibrage de ce regard critique. Davantage axé sur ce qui constitue « l'identité sexuée », l'outil conceptuel pluridisciplinaire offert par le « genre » a davantage orienté les analyses, en critique littéraire, sur le rapport entre les personnages masculins et féminins, et sur la question de savoir ce que signifie, à une époque donnée, dans une société donnée, ce que l'on appelle « masculin » et « féminin ». Autrement dit, la question qui vise à interroger la représentation du masculin, à voir en quoi elle consiste, est relativement neuve, et découle directement de ce que l'on a appelé les « gender studies ».

En guise de deuxième observation liminaire, je me permettrai une mise en perspective théorique des questions concernant la représentation des sexes en littérature*. D'un point de vue narratologique, le personnage féminin a la même

fonction que le personnage masculin. Il n'est dans tous les cas qu'un « effet » du discours narratif, ainsi que le rappelle Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage* (1992). Dans le récit, le personnage, homme ou femme, fonctionne sur ce modèle : il est pourvu d'un nom, d'une famille, d'une histoire ; il est l'objet d'une description physique et se trouve nanti d'un caractère. Il occupe une fonction, importante ou secondaire : il est héros ou héroïne, protagoniste du récit ou personnage mineur. Pure figure de papier, le personnage est nécessairement et clairement sexué, à moins de constructions travaillant à brouiller les comportements traditionnellement attachés aux deux sexes, comme dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier par exemple (où le déguisement et l'adoption des codes de conduites de l'un et l'autre sexe permettent à la demoiselle un comportement bisexuel), ou à montrer combien cette assignation à *être* un homme ou une femme est arbitraire, résultat d'un consensus collectif adopté dans un temps donné, ainsi que tente de le montrer George Sand dans *Gabriel*. Le personnage est engagé dans la fiction comme « actant » et s'y comporte ainsi, à de rares exceptions près, *comme* un homme ou *comme* une femme. Dans tous les cas, le souci de la différence est manifeste, même s'il demeure le plus généralement implicite ; comme dans la réalité, il va, en apparence, « de soi ».

Que le régime romanesque soit « réaliste » ou pas, les personnages masculins et féminins ne font pas la même chose. Sur ce point, le roman mime le réel (celui de son temps avec tout ce qu'il charrie de clichés sur l'un et l'autre sexes), le reproduit tout en lui servant de modèle – cette double opération est inlassablement confirmée par le succès des grands romans, par les modes et les imitations qu'ils inspirent, des *Lettres d'une Péruvienne* à *Lélia*, en passant par *La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *René*, *Ourika* et bien d'autres*.

Toutefois le roman ne se contente pas de réfléchir, à des degrés divers, le réel (et d'être réfléchi par lui) ; il réfléchit aussi la littérature dont il est nécessairement héritier : impossible d'imaginer une grande héroïne de roman

sans intertexte romanesque venant en compliquer la représentation ; ce dernier en renforce la vraisemblance, tout en confortant le lecteur et la lectrice de romans dans leurs habitudes. Le personnage de Mme de Rênal, par exemple, doit bien des choses aux mères attendrissantes qui précèdent, l'héroïne de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, comme Mathilde de la Mole à quelques héroïnes de romans épistolaires ainsi qu'aux fameuses guerrières de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, dont Stendhal était, avec toute sa génération, un fervent admirateur, sans parler de personnages auxquels elle s'identifie explicitement. Le roman stendhalien énumère lui-même quelques-unes de ses clefs intertextuelles les plus manifestes et reprend, récrit, s'inspire régulièrement de scènes empruntées au mélodrame ou à l'opéra. De plus, la littérature n'est pas seule à hanter le champ des représentations dans son versant culturel. La peinture en particulier, et plus généralement l'image sous toutes ses formes, est toujours prête à se poser entre le réel et l'observateur.

Enfin, dans le domaine des représentations toujours, le roman porte nécessairement la marque de son auteur, c'est-à-dire que toute représentation de personnages masculins et féminins réactive des positions conscientes et inconscientes à l'égard de son propre sexe (c'est-à-dire du sexe masculin dans la plupart des cas) comme à l'égard du sexe posé comme *autre* (c'est-à-dire le sexe féminin le plus généralement). Ainsi le personnage féminin est-il, comme le personnage masculin, le résultat de trois composantes qui participent à sa constitution : s'il reflète nécessairement la *doxa* de son temps, il s'inspire directement du patrimoine littéraire et plastique de son temps donné, comme il fait entendre l'expérience personnelle de l'auteur. Définie de cette manière, comme un feuilleté de « références » plus ou moins explicites selon les auteurs, la question de la représentation des personnages des deux sexes, on le comprend, est loin d'être simple.

Cela posé, regardons les textes de plus près et pour commencer dans le détail, *Le Rouge et le Noir* – je me permets de rappeler ici que le roman a paru en deux volumes en 1830 et que les pages de titre de ces volumes étaient ornées, comme cela se faisait assez généralement à l'époque, de « vignettes », c'est-à-dire de petites illustrations censées illustrer le propos du livre et susciter la curiosité de l'acheteur potentiel*. On le voit, l'éditeur a choisi de souligner le caractère atroce, voire « gothique » (gore), du récit et le seul aspect du sentimentalisme tragique. Si on jette un rapide coup d'œil aux illustrations choisies pour la publication en poche du roman depuis une cinquantaine d'années*, on s'aperçoit d'une part de l'importance à la référence au film du réalisateur français Claude Autant-Lara en 1951 (avec choix du couple formé par Julien et Mathilde de la Mole), d'autre part du souci de placer le plus généralement un portrait de jeune homme sur la couverture. Le dispositif sémiotique engagé par le choix de l'image n'est par conséquent plus le même qu'en 1830 : le lecteur d'aujourd'hui a le choix entre une image sentimentale (Julien Sorel dans les bras de celle qu'il aime « le plus ») et une image d'ambition, de détermination, de force, celui du jeune héros masculin. A y bien penser, c'est sans doute celle qui convient le mieux.

Le Rouge et le Noir compte en effet un héros, régulièrement désigné comme tel (c'est, le texte le répète sans cesse, « notre héros »), et deux héroïnes, qui ne sont, en revanche, jamais désignées comme « nôtres » (le texte ne dit jamais « notre héroïne »). Le roman ne compte qu'une seule figure *héroïque*, Julien, et il devait d'ailleurs, au départ, porter son nom (Stendhal avait choisi d'appeler le roman *Julien* et on ne sait qui a choisi l'association des deux couleurs).

La beauté et la jeunesse de Julien sont soulignées un très grand nombre de fois. Sur le plan physique, le personnage participe de ce « beau idéal » que Stendhal avait célébré en peinture et qu'il place en point de fuite du roman de 1830 comme il l'explique dans le fameux « Projet d'article », souvent reproduit

dans les éditions existantes (un compte rendu fait par Stendhal lui-même sur son roman et qui devait paraître dans une revue italienne). « Mince », « jeune », « délicat », « beau », « joli » sont les adjectifs dont Stendhal qualifie son héros et qui l'accompagnent tout au long du roman. Comme tout droit sorti du ciseau de Michel-Ange, Julien ne ressemble pas de ce fait aux hommes qui l'entourent, ni à M. de Rênal ni à Valenod par exemple, qui sont présentés comme les modèles de « l'homme de province ». Le texte le rappelle : « « [Mme de Rênal] se figura que tous les hommes étaient comme son mari, M. Valenod et le sous-préfet Charcot de Mongiron. La grossièreté, et la plus brutale insensibilité à tout ce qui n'était pas intérêt d'argent, de préséance ou de croix ; la haine aveugle pour tout raisonnement qui les contrariait, lui parurent des choses naturelles à ce sexe, comme porter des bottes et un chapeau de feutre* » (RN, p. 87). C'est pourquoi la fragilité gracieuse de Julien alors qu'il apparaît sur le seuil de la maison des Rênal le fait prendre un instant pour « une jeune fille déguisée » (p. 74).

Ce serait toutefois aller trop vite en besogne que d'y voir le souci de Stendhal de jeter quelque trouble dans le « genre » et ses multiples implications. La référence est ici dictée par la littérature, avec quelque souvenir de peinture : « joli », Julien l'est d'abord comme tout amant se doit de l'être, en particulier si la dame de ses pensées est mariée – vieux cliché de comédie autant que de roman populaire qui fait du mari un barbon et de l'amant, jeune et docile, une figure nécessairement charmante.

Julien a *l'air* d'une jeune fille, mais aussi d'un « jeune paysan » (p. 75), d'un « pauvre étudiant en théologie » (p. 92), puis d'un aristocrate (p. 214), et même d'un « dandy » (p. 386, 564) avant de se déclarer lui-même « paysan » (p. 629), la boucle de sa destinée se trouvant alors bouclée. Si son identité sociale est instable (c'est le sujet du roman que de raconter pourquoi, et comment il va tenter d'en changer), tel n'est pas le cas de son identité sexuée. Il ne faut pas se fier aux apparences, rappelle Stendhal : « 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* » (p. 71). Plus loin, on verra d'ailleurs Julien vexé des remarques que lui adresse M. de Rênal « devant des femmes encore » (p. 116) ou « indigné des outrages faits à la dignité masculine » par Mathilde qui se moque de Croisenois, ce qui aura pour effet de « redoubler sa froideur » (p. 434).

Le caractère de ce « petit jeune homme faible et joli, aux yeux noirs, aux impressions passionnées » (je cite) se laisse assez mal circonscrire, mais on ne trouve pas chez lui ce qui caractérise les deux héroïnes. Son imagination est certes « romanesque », mais elle n'a pas grand chose à voir avec celle de Mathilde. L'imagination de Julien est héroïque, militaire, « napoléonienne » ; c'est merveille de lui voir colorer, avec une « extrême énergie » (p. 659), un réel si pauvre, si plat, si veule à ses yeux. Follement ambitieux, Julien se considère comme un homme « supérieur » (p. 481, 579) et même comme un « génie » (p. 153, 159, 197, etc.). Au propre comme au figuré, on le sait, il entend prendre de la hauteur et aime se comparer à l'aigle.

A côté de ces bouffées de mégalomanie énoncées par la voix narrative et soulignées encore par ses deux amoureuses, il arrive à ce jeune homme de se précipiter du piédestal imaginaire qu'il occupait dans le mépris de soi le plus profond. De *grand* qu'il était (double de Napoléon, « grand homme » du roman auquel il se compare régulièrement), il n'est plus cette fois qu'un monstre, un fou, un misérable. C'est que le comportement de « notre héros » oscille continuellement entre « trop » et « trop peu », « tout » et « rien ». Ou Julien s'exalte outre mesure ou il se méprise absolument - c'est comme pour l'échelle, qui sert efficacement de symbole social et psychologique : il faut monter ou descendre. Ce fort contraste entre une position donnée et son contraire s'inscrit d'ailleurs dans le régime sémantique général du roman. Celui-ci, notamment pour des questions d'*effets* (mélodramatiques) voulus par un auteur passionné par le théâtre et sa « mécanique », repose sur un système d'oppositions binaires fortes qui ne connaissent pas le dépassement ou la résolution.

Avec les femmes, Julien se comporte bien en « héros », malgré sa timidité ; preuve en est qu'il ne laisse aucune d'entre elles indifférente. Amanda Binet et la propriétaire de l'hôtel des Ambassadeurs à Besançon, Mme de Fervaques, et même Mme de La Mole, ne sont pas insensibles à sa « charmante figure » (p. 240). L'effet de celle-ci culmine au moment du procès de Julien. Les femmes s'arrachent son portrait, avant d'être saisies d'un « tendre intérêt » lorsqu'elles le voient : « Dieu ! comme il est jeune !... Mais c'est un enfant... » (p. 627). A l'écoute de son fameux discours, elles fondent en larmes (p. 630) avant de sangloter carrément (p. 631) au moment où la sentence est prononcée. Grande scène mélodramatique où un beau jeune homme subjugué seul un parterre de femmes en larmes (elle fait écho à la cérémonie présidée par l'évêque d'Agde en visite à Verrières).

Sans surprise, avec Louise comme avec Mathilde, l'attitude de Julien oscille entre la peur et la détermination, la sensibilité et la froideur. Dans cette perspective, le texte insiste régulièrement sur l'oubli des projets sentimentaux de notre héros, et sur la différence entre Julien, homme *libre* (p. 130), qui prend ses distances, part à la montagne, voyage ou s'endort profondément, et ses amoureuses, qui passent leur temps à s'interroger, à s'inquiéter, à ne pas fermer l'œil de la nuit (à la première, mais plus encore à la seconde, ne seront pas épargnés les affres de la jalousie). Il arrive à Julien de « mépris[er] [...] les sentiments tendres » (p. 112) et de considérer les propos tenus par Mme de Rênal et son amie « comme vide de sens, niais, faible, en un mot *féminin* » (p. 112). Il sait prendre alors « cet air dur que le danger donne aux hommes » (p. 113). Mais dans tous les cas, ce sont les métaphores guerrières, aussi vieilles que le monde et la littérature, qui viennent sous la plume de Stendhal quand il s'agit d'amour. Le féminin se conquiert ; c'est « l'ennemi avec lequel il va falloir se battre » (p. 105) et pour lequel il faut faire « un plan de campagne fort détaillé » (p. 140).

Si ce qui se passe ensuite « étonne » le jeune homme plus qu'il ne l'attendrit (l'attendrissement et la passion viendront plus tard), il n'empêche que ses amoureuses instaurent très vite avec lui un rapport explicite de domination et de sujétion comme parfaitement introjecté : être tuée par l'homme qu'on aime est régulièrement envisagé (tuer l'objet d'amour l'est aussi). Aux pieds de Julien (p. 553), Mme de Rênal comme Mathilde multiplient les gestes (traditionnels) de soumission, ajoutant à ceux-ci le sacrifice, combien symbolique, d'une partie de leur chevelure. La dépendance est totale, même chez Mathilde, pourtant jugée d'abord « au-dessus du divin » (p. 471). Avec elle, Julien agit bientôt en « mari », lui dictant sa conduite, et Mlle de La Mole de se montrer « soumise et presque humble avec lui » (p. 565).

Avec les hommes, Julien se comporte tout autrement. Il traite des seules questions qui vailent d'être considérées hors l'amour : la place que l'on occupe dans la société, le rôle que l'on y joue, le pouvoir et l'argent.

Julien ne cesse de se demander comment « parvenir », et dans cette perspective jusqu'où doit aller son hypocrisie et sa dissimulation. Stendhal prétend que l'époque, la société dans laquelle il vit ne laisse pas d'autre choix. La France de la Restauration l'exige-t-elle ? La France de la monarchie de Juillet fait-elle mieux pour les jeunes gens d'origine modeste ? La France de Napoléon était-elle si favorable aux jeunes gens d'origine modeste ? Stendhal met tout en œuvre pour en convaincre le lecteur et la lectrice de 1830. Dans la tradition littéraire toutefois, *parvenir* est le maître-mot du héros picaresque : comme lui, Julien n'a pas de véritable famille (c'est en tout cas la fable qu'il se raconte), commence modestement, avance, recule, piétine, triomphe, est sur le point de réaliser son rêve quand un accident le précipite au plus bas et qu'il périt*. Stendhal adorait *Gil Blas de Santillane*, mais aussi *Don Quichotte* et *Tom Jones*. De ces modèles, et de quelques autres (*Le Paysan parvenu* ?), le romancier doit avoir, un peu ou beaucoup, conservé la mémoire.

Mais revenons aux hommes. Les rapports que « notre héros » entretient avec les hommes de son âge sont d'abord des rapports de rivalité, que soulignent les épisodes de l'échange de regards dans le café de Besançon puis dans un café de la rue Saint-Honoré (p. 368). Entre hommes, on se toise du regard, on se juge, on mesure sa force, et, au besoin, on se bat – il y va de « l'honneur » ; en ceci, on ne quitte pas le comportement traditionnel du « mâle ». Julien apparaît constamment sur la défensive, prêt à en découdre à la moindre occasion : il s'agit d'être « brave » et de ne pas se laisser intimider. Le sentiment amoureux lui-même est pensé en termes de rivalité ; il s'agit d'abord d'humilier M. de Rênal, puis de « triompher » de M. de Croisenois, un jeune homme « si poli, si doux, si brave » (p. 417). Derrière chaque femme, il y a en réalité un homme, sur lequel il s'agit de l'emporter.

Quand il ne voit pas dans ses semblables un rival, Julien adopte la position inverse : il est éperdu d'admiration – et ce n'est pas la moindre des contradictions du roman que de dénoncer l'arrogance de l'aristocratie tout en en célébrant les manières, le goût, le costume et les « règles de la haute fatuité » (p. 521) qui caractérisent « ces messieurs » (p. 373) : « [Julien] regardait avec étonnement ce beau jeune homme [le prince russe Korasoff], il admirait sa grâce à monter à cheval. L'heureux caractère ! se disait-il Comme son pantalon va bien ; avec quelle élégance sont coupés ses cheveux !* » (p. 521-522) ; il finit par tomber dans « une admiration stupide » (*id.*).

Korasoff n'est pas le seul à susciter un tel enthousiasme. Julien est d'abord sous le charme du jeune évêque d'Agde, dont la « sensibilité », la « politesse exquise », les « manières charmantes » l'impressionnent vivement. Il est ensuite « amoureux » (p. 405) d'Altamira, après que celui-ci lui a fait un compliment sur sa lucidité politique. Il fait « presque la cour » au chevalier de Beauvoisis : « ce mélange de respect pour soi-même, d'importance mystérieuse et de fatuité de jeune homme l'enchantait* » (p. 375). C'est « l'idéal de l'homme aimable » (p. 370), qui subjugué Julien et qu'il n'aura de cesse

d'imiter, non sans que la voix narrative n'en souligne parfois le caractère ridicule.

En réalité, Julien manifeste une fascination profonde pour les jeunes gens détenteurs d'un savoir *social* qu'il ne possède pas. Il ne songe qu'à les imiter. Il est curieux dans cette perspective que le savoir intellectuel ne soit jamais valorisé (ou simplement opposé à cet « extérieur » si avantageux) ; il ne sert qu'à briller un instant, et assez sottement, devant telle ou telle figure d'autorité ou de pouvoir. Décidément, ce qui *importe*, c'est de parvenir « dans le monde », d'en adopter le costume (et les façons qui l'accompagnent), et tant mieux si, abandonnant brusquement l'habit ecclésiastique, Julien, « ivre d'ambition » (p. 587), peut enfin revêtir l'uniforme des hussards, rêve que la disparition de Napoléon semblait avoir rendu impossible. Quitter l'habit noir pour enfiler l'habit bleu avec M. de La Môle lui avait déjà permis de se convaincre du pouvoir des apparences et de leur effet. S'habiller comme son maître, mimer son langage, sa gestuelle, ses manières (résumé de l'homme social), changer ainsi *d'état* sur le mode de la contrefaçon est, on s'en souvient, une vieille ruse de comédie.

Pris dans un rapport de rivalité batailleuse ou de fascination narcissique avec les personnes de son sexe (avec les femmes, c'est bien *différent*), ce jeune homme immature adopte enfin un troisième type de comportement, cette fois à l'égard d'hommes âgés dont il a distingué l'honnêteté, l'intelligence et la *sévérité*, ces trois qualités figurant à ses yeux la Loi paternelle telle qu'elle devrait être. Sa route est ainsi semée de mentors (Chélan, Pirard, La Mole), à l'égard desquels son affection est vive : il se jette à leurs pieds, il embrasse leurs mains, il pleure devant eux « avec délices » (p. 97). Ce *pathos* est censé faire oublier la brutalité de son père et de ses frères, un milieu familial détesté (dont la mère est absente) que Julien se voit enchanté de quitter par l'imagination. Entre autres fables que se raconte ce jeune homme « romanesque », il y a celle de son origine, qui prend une certaine crédibilité grâce à des considérations purement

sociales faites par M. de Beauvoisis d'abord, par le marquis de La Mole ensuite. A la fin, Julien change de nom, signe entre tous symbolique du reniement de ce qu'il a été et de la famille qui a été la sienne – mais c'est pour peu de temps.

Pour interpréter correctement ces trois positions de Julien à l'égard des personnages du même sexe que lui, il convient, comme je le faisais remarquer dans mon deuxième propos liminaire, de les ancrer à la fois dans la littérature et dans le temps qui les voit naître. Il est frappant de voir Julien se comporter à l'égard de ses mentors comme un *héros de tragédie* (ses gestes sont ceux de la dramaturgie classique) ; les figures paternelles y sont révérees, et les amis traités avec de réelles marques d'affection (voir Corneille et Racine). L'époque romantique de son côté a multiplié les portraits de jeunes gens « sensibles », émus aux larmes devant la grande nature, l'amour, mais aussi l'amitié. Qu'on se souvienne seulement des rapports entre Saint-Preux et milord Edouard dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, plus tard entre René et Chactas dans *René* de Chateaubriand, son double dans l'adversité sentimentale, et de bien d'autres.

A la Restauration qui voit le retour des Bourbons (1815-1830), le sexe masculin est en crise, ainsi que le rappelle l'historien André Rauch. Après la camaraderie « gauloise » des sans-culottes, après un héroïsme militaire rapidement transformé en mythe national, le retour des Bourbons apparaît aux yeux de beaucoup comme un coup d'arrêt à cette virilité triomphante qui avait fait les beaux jours du « citoyen » délivré des délicatesses excessives du monde aristocratique. Le portrait que donne Stendhal de Julien peut sans doute s'inscrire dans une telle analyse. L'ombre portée de la Révolution et des images fortes qui occupent les représentations collectives, le mythe napoléonien mâtiné de grand agacement à l'égard d'une société « arrêtée » (selon les libéraux) conduit ainsi Stendhal à la construction d'un personnage *anachronique* à bien des égards, ainsi que la critique l'a fait observer. Le portrait qu'il dessine est plus voisin des années de l'Empire que de la société de Juillet. Malgré des

dehors gracieux, graciles, Julien est « énergique », et on sait les connotations que ce qualificatif traîne avec lui. Il se conduit *en homme* : en homme avec les hommes (dans une société où la place des femmes est limitée), en homme avec les femmes (dans la sphère privée, presque entièrement réduite à la chambre à coucher).

Le dispositif qui construit un personnage éminemment masculin dans les projets et dans le caractère, est toutefois curieusement abandonné en fin de roman, puisque c'est une « mère » que retrouve le jeune homme, et que c'est en « enfant » qu'il va passer, heureux, les dernières semaines de sa vie. Peu importe alors que le héros soit énergique, qu'il se soit comporté comme un « beau mâle ». A l'énergie, Stendhal choisit *in fine* la fable régressive, celle qui n'a pas d'âge et (presque) pas d'histoire, et qui lie à jamais, dans un scénario combien familial, la mère et le fils – à ceci près toutefois que le « fils » est sexuellement actif.

Cette étrange scénographie finale ne se retrouve pas aussi clairement dans les autres romans, mais à l'évidence Stendhal procède toujours à peu près de la même manière. Il imagine ses personnages masculins – Octave de Malivert, Fabrice Del Dongo ou Lucien Leuwen – comme un mélange d'énergie (en public) et de faiblesse (sentimentale, en privé). Il les imagine aussi prisonnier d'un double rapport sentimental, comme si pour *un* homme il fallait toujours *deux* femmes (une mère de quelque sorte et une « autre » femme, plus ou moins préférée selon les scénarios), comme s'il était « naturel » qu'un personnage masculin ait *le choix* (à l'exception de Lamiel, aucun personnage féminin ne se trouve dans ce cas). Au total, Stendhal donne à la fois une image parfaitement conventionnelle du féminin comme du masculin et se fait à cet égard le miroir de la société du temps, et de la littérature ; son appréhension de la question est bien celle de la différence des sexes, de la domination que celle-ci implique « naturellement » - et même les figures féminines en apparence plus masculines (en ceci qu'elles sont énergiques) comme Mathilde de la Mole par exemple se

retrouvent prisonnières de la fameuse « imagination » que la tradition prête aux femmes.

L'originalité de Stendhal vient d'un dispositif plus spécifique – celui d'un rapport fusionnel entre masculin et féminin, qui garantit une affection sans faille, celle que devrait assurer toute figure maternelle. Autrement dit, l'homme selon Stendhal agit comme un *homme* (au sens étroit que le siècle et la société française accorde à ce terme) en même temps qu'il se rêve *enfant*, dépendant, retenu par un amour total, celui qui ne présente aucun risque et offre toutes les garanties. Vision on peut plus traditionnelle, qui éloigne les femmes fortes, indépendantes, savantes et précipite le féminin dans un dévouement sans borne, sans fond et sans fin.