

Christof WEIAND

## Amanda Binet ou la tentation de l'instant souverain

L'un des aspects passionnants du roman stendhalien réside dans la conception du temps vécu par les personnages. Ils vivent dans un temps qui, loin d'être simple chronologie ou machination narratologique, accède au rang de dimension psychique<sup>1</sup>. Vivre dans le temps, vivre au jour le jour, sentir sa présence dans l'instant même, en jouir pleinement, voilà ce qui occupe profondément ces héros modernes<sup>2</sup>.

L'auteur, lui, suit de près le rapport qui s'établit entre le temps et le personnage. Moment et instant sont appelés à révéler, dans ses romans, leur essence spécifique, flux où s'articule, immédiatement, ce que sent, ce que pense et ce que fait le personnage. Moment et instant constituent le présent vif du héros stendhalien<sup>3</sup>. Et ce présent est autonome face au temps social, d'où l'identité singulière, l'*ipséité* (Ricoeur)<sup>4</sup> des personnages stendhaliens.

Il serait intéressant de voir où Stendhal est allé s'inspirer quant au temps neuf qui caractérise aussi l'épistémologie (Foucault)<sup>5</sup> de son époque. Il serait légitime, alors, de penser à Marivaux (la *surprise* de son théâtre)<sup>6</sup>, à Rousseau (les *moindres faits* de l'autobiographie)<sup>7</sup> au rôle que joue, dans le roman picaresque<sup>8</sup>, le hasard. Autant d'invitations d'origine

1. Voir, sur ce point et bien d'autres, l'étude de B. McRae Amoss, *Time and narrative in Stendhal*, Athens, University of Georgia Press, 1992. Voir encore Ch. Stivale, *La temporalité romanesque chez Stendhal : « L'échafaudage de la bâtisse »*, Birmingham, Summa, 1989.

2. Voir G. Poulet, « Stendhal et le temps », dans G. Poulet, *Études sur le temps humain*, t. IV : *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968, p. 34. « Posséder sa vie dans le moment, telle est la prétention ou le désir fondamental du romantique. »

3. Cf. *ibid.*, p. 27. « L'intensité de la sensation fonde l'instant ; la multiplicité des sensations fonde la durée. »

4. Voir P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (Points), 1990.

5. Voir M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

6. Voir F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage* [1955], Paris, Colin, 1976.

7. Voir le chapitre sur les *Confessions* de Rousseau dans Helmut Pfotenhauer : *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart, Metzler, 1987, p. 29-54.

8. Voir Claudio Guillén, « Toward a definition of the picaresque », dans *Upstarts, wanderers or swindlers. Anatomy of the picaresque. A critical anthology*, G. Pellon et J. Rodriguez-Luis (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 81-102. Voir aussi Cécile Carillac, « Roman picaresque et théorie du roman », dans *Fiction, texte, narratologie, genre*, J. Bessière (éd.), New York [et al.], Lang, 1989, p. 161-171.

préromantique à revoir l'esthétique littéraire du temps. Mais ce n'est pas là mon propos.

Un exemple paradigmatique du travail qu'exécute Stendhal sur le temps, voire sur l'instant, se trouve au chapitre XXIV de la première partie du *Rouge et le Noir*. Ce texte qui porte le titre d'« Une capitale » est lisible en tant que série de ruptures à l'intérieur du monde vital de Julien Sorel. Tout change au moment où, à Besançon, Amanda Binet fait irruption dans son champ visuel, au *Café de la Girafe*. Cet instant est décisif. Pour lui, pour le narrateur, pour le lecteur. Il transforme les notions d'identité et de continuité chères à tout un chacun, chères aussi, certes, à la Restauration. Dans cette perspective, ce chapitre n'est guère un divertissement qui précède l'entrée de Julien dans la réalité austère du séminaire. Il sert, plutôt, à déconstruire la prévisibilité et la cohérence des choses humaines au profit de la souveraineté de l'action spontanée. Ce texte se présente donc comme faisant partie du dialogue qu'engage notre auteur avec l'anthropologie littéraire de la modernité.

Quelle est, alors, l'histoire que raconte ce chapitre ? Il s'agit, sur le plan de l'action, d'une romance de quelques instants. Julien a été obligé de faire deux choses : quitter les Rênal et se rendre au séminaire de Besançon. Amanda, jeune beauté aux « grands yeux bleus fort tendre » et à la « taille superbe »<sup>9</sup>, travaille, qui sait depuis quand, au comptoir du *Café de la Girafe*. Julien entre.

Et voilà l'instant décisif : on se regarde, on sourit, on rougit, on prononce des bribes de phrases – et c'est le coup de foudre. « Je sens que je vous aime de l'amour le plus violent. »<sup>10</sup> Tel est le langage de Julien. Et celui d'Amanda ? Il est, à vrai dire, un peu moins fanfaron : « je vous aime bien. »<sup>11</sup> Aveu remarquable, de toute façon.

À l'instar d'Amanda, un peu de prudence serait, vu les circonstances, bien utile. Car l'arrivée d'une tierce personne met en danger la douce évolution du tête-à-tête fugace et prometteur. Le narrateur identifie sans difficulté le personnage en question : il s'agit d'un « des amants »<sup>12</sup> d'Amanda. Celle-ci se fige. Julien, prompt à se battre en duel, pâlit. La prudence – ou est-ce l'expérience ? – féminine l'emporte. Amanda, en alerte, recourt à son autorité naturelle vis-à-vis du jeune naïf,

en lui répétant à voix basse : – Sortez à l'instant du café, ou je ne vous aime plus ; et cependant je vous aime bien.<sup>13</sup>

Faut-il ajouter que les amoureux du café ne se reverront jamais ?

9. *Le Rouge et le Noir* (Pléiade), p. 370.

10. *Ibid.*, p. 372.

11. *Ibid.*, p. 373.

12. *Ibid.*, p. 372.

13. *Ibid.*, p. 373.

Mettons l'accent sur quelques aspects de cette histoire en apparence banale et proposons une version un peu moins innocente de l'ensemble. Sortant à peine des bras de M<sup>me</sup> de Rênal, Julien découvre, subitement, sa « passion » pour une inconnue qu'il a vue pour la première fois quelques instants auparavant. Imagination érotique et réminiscence intime se confondent sur-le-champ :

Julien pensif, comparait cette beauté blonde et gaie à certains souvenirs qui l'agitaient souvent. L'idée de la passion dont il avait été l'objet lui ôta presque toute sa timidité.<sup>14</sup>

Ce Julien, amant spontané d'Amanda, n'est plus le jeune homme sentimental de Verrières. Auprès de M<sup>me</sup> de Rênal, il s'inquiétait de la durée de « moments si doux »<sup>15</sup>. Et son espoir optait pour la permanence. Mais Besançon n'est pas Verrières, Amanda n'est pas Louise, aujourd'hui n'est pas hier. L'un est arraché à l'autre par le puissant désir de vivre du neuf : le « bonheur de voir une capitale »<sup>16</sup> éclipse, sans précédent et de manière choquante, le souvenir de « Verrières, où il laissait tant d'amour »<sup>17</sup>.

Est-ce là un défaut de caractère du personnage ? Est-ce frivolité de la part de l'auteur ? Et Amanda, qui est-elle ? Et quel code de la sémantique amoureuse régit son comportement ?

Consultons d'abord son portrait. Amanda est jeune, elle est belle, ses yeux et sa taille fascinent. Voilà tout. Ces évocations vagues introduisent l'indétermination esthétique. Le lecteur est invité à concrétiser les détails de l'attrait du personnage. Mais ce n'est pas tout. Amanda remplit des fonctions de représentation. Celle de l'objet du désir spontané. Celle, aussi, de l'éros de la soudaineté. Comme quoi elle est une tentation sérieuse pour les impulsions mâles. Et elle le sait. Puisqu'elle sait lire « dans les regards de Julien »<sup>18</sup> égaré dans des comparaisons voluptueuses.

Cette tentation virulente qui, tout à coup, finit par se manifester dans le temps, dispose d'un langage. Le langage du corps. « La demoiselle [...] rougit »<sup>19</sup> ; Julien, à l'approche du rival « pâlit beaucoup »<sup>20</sup> ; Amanda est « aussi agitée que lui et fort rouge »<sup>21</sup> ; elle lui rend de la monnaie « le plus lentement qu'elle put »<sup>22</sup> ; Julien sort du café « mais lentement »<sup>23</sup>. Il s'agit, là, d'un subtil réseau de correspondances, de contrastes et d'analogies

14. *Ibid.*, p. 371.

15. *Ibid.*, p. 304.

16. *Ibid.*, p. 367-368.

17. *Ibid.*, p. 367.

18. *Ibid.*, p. 371.

19. *Ibid.*, p. 370.

20. *Ibid.*, p. 372.

21. *Ibid.*, p. 373.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

sémiotiques. Cette mise en scène non-verbale<sup>24</sup> qui va de pair avec le langage magique des yeux focalise deux personnages qui, sans se connaître, se reconnaissent. Ils rêvent, tous deux, des signes qui promettent un amour neuf, excitant, bouleversant même par son apparition très brusque, intense et passager. Sa saveur, c'est sa brièveté. Il faut agir sur-le-champ, ici et maintenant. Amanda a tout de suite compris qu'il y a dans l'air le danger que Julien *ne reparaisse plus*<sup>25</sup>. Tandis que lui, animé par un courage nouveau, pense déjà à s'échapper clandestinement du séminaire et à « revoir mademoiselle Amanda »<sup>26</sup>. Le code sémantique de cet amour est donc régi par l'instantanéité de la situation, la succession rapide de l'action et par l'imagination voluptueuse qui court à toutes jambes. C'est une cristallisation immédiate, en rupture avec la naissance successive de l'amour conçue par Stendhal dans un autre contexte<sup>27</sup>.

Le code de cet amour est d'ordre préromantique, vu son potentiel d'excès<sup>28</sup>. Il oblige à la dramatisation, à la grande rhétorique, à l'improvisation. La mise en scène improvisée – telle est sa fonction romanesque – contribue à la conquête de la supériorité. Amanda écrit, promptement, sur une carte à jouer. Son message doit fourvoyer les indiscrets. Au séminaire où, des semaines plus tard, l'on ne manque pas de découvrir cette même carte, Julien se tirera d'affaire par une explication brillamment improvisée<sup>29</sup>. Au *Café de la Girafe*, par contre, tout neuf dans son rôle galant, Julien est en difficulté. Improviser la faconde amoureuse pour Amanda ? Face à ce défi, il faillit échouer. Mais la présence d'esprit et la mémoire volent à son secours.

Sa mémoire le servit bien ; depuis dix minutes il récitait la *Nouvelle Héloïse* à mademoiselle Amanda ravie, il était heureux de sa bravoure [...].<sup>30</sup>

Cette petite scène détient, probablement, un message esthétique-littéraire de Stendhal. Il se résume en ceci :

– la littérature est un réservoir de citations favorables à la maîtrise expressive de toute émotivité sentimentale ; c'est elle, la littérature, qui, ainsi, forge la vie ;

24. Voir sur cette vaste thématique l'étude de Mechthild Albert, *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*, Tübingen, Stauffenburg, 1987.

25. *Le Rouge et le Noir*, p. 371.

26. *Ibid.*, p. 374.

27. Voir *De l'amour*.

28. Voir Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, au chapitre 5, « Passion : Rhetorik des Exzesses und Erfahrung der Instabilität », p. 71-96.

29. *Le Rouge et le Noir*, p. 390-391.

30. *Ibid.*, 372.

– elle en a la puissance en tant qu'écriture transcendant la fugacité du temps. L'instant littéraire transfigure l'instant réel et passerager dans le sens de la durée esthétique et imaginaire ;

– cette transfiguration invite le sujet à franchir les limites des circonstances actuelles (spatio-temporelles) et à s'abandonner au sentir, au rêve éveillé.

En un mot : les belles lettres, bien sélectionnées, récitées avec art, sont séduction pure. Les deux protagonistes éprouvent, chacun à sa manière, cette puissance inhérente à la littérature. Les textes de la *Nouvelle Héloïse*, réactualisés par Julien, préparent énergiquement des états d'âme autres. Quant à Amanda, son imagination change, à l'improviste, de nature. La jeune femme n'est plus « rêveuse », elle est « ravie ». L'étymologie du verbe « ravir » indique le verbe latin « *rapere* » signifiant « enlever de force ». Et Julien, pour qui « tout était enchantement »<sup>31</sup> ce jour-là, passe rapidement de la *timidité* à la *témérité* et au *courage*.

Au lieu de l'éloquence spontanée, la citation de circonstance ; au lieu de l'invention libre, la mémoire à-propos, l'authenticité contrefaite. Dans une scène analogue, Julien tire profit de la leçon apprise au *Café de la Girafe*. Arrivé de nuit dans la chambre de Mathilde de La Mole,

(i)l eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de la *Nouvelle Héloïse*.<sup>32</sup>

Dira-t-on que les moments les plus intimes sont, en quelque sorte, les moins authentiques ? L'affirmer serait oublier l'esthétique littéraire de Stendhal, que nous venons de revoir. Selon ce code, la littérature soutient la souveraineté. Elle est capable de légitimer et de dominer les excès sentimentaux. En même temps, en tant que phénomène intertextuel, elle enrichit la création romanesque. La fiction produit de la fiction. Et notre auteur, on le verra à la fin, n'oublie pas qu'il est en train de faire du roman. Et il ne cache pas non plus la source des citations de son héros. Rousseau est le paradigme du roman sentimental qui prône l'excès du sentir et du dire comme autolégitimation de l'amour<sup>33</sup>.

Est-ce que les deux situations au *Café de la Girafe* et à l'hôtel de La Mole sont identiques l'une de l'autre ? Non, car Mathilde n'est pas Amanda. Désireuse de mettre à l'épreuve « la bravoure »<sup>34</sup> de Julien – bravoure dont lui il fut si content lors de l'aventure avec Amanda<sup>35</sup> –, elle agit

31. *Ibid.*, 369.

32. *Ibid.*, 541.

33. Voir N. Luhmann, ouvr. cit., chap. 10, « Auf dem Wege zur Individualisierung : Gärungen im 18. Jahrhundert », p. 123-136.

34. *Le Rouge et le Noir*, p. 541.

35. Voir ci-dessus note 30.

« sans trop écouter ses phrases »<sup>36</sup>. Elle convoite son héroïsme, l'action hardie, la souveraineté. Le bruit des phrases l'ennuie<sup>37</sup>.

La mise en question de l'authenticité du héros n'est que le début d'un jeu ironique avec la substance du roman même. L'ironie envahit le texte et contamine l'identité des personnages et le statut mimétique du texte<sup>38</sup>. Dans cette perspective, l'épisode dans le café à Besançon va plus loin qu'on ne pense.

Avant de se rendre à Besançon, Julien se procure des « habits bourgeois » chez son ami Fouqué. Ces vêtements, il est clair, devraient permettre des travestissements nécessaires ou censés l'être. Julien aimerait laisser le paquet chez Amanda. Elle lui propose une autre stratégie, qu'elle note sur une carte à jouer.

Amanda Binet, au café de la Girafe, avant huit heures. Dire que l'on est de Genlis, et le cousin de la mère.<sup>38</sup>

Voilà une identité inventée, première étape dans le jeu de l'ironisation. Julien, de son côté, avait opté pour le rôle d'un « cousin ». Faut-il réfléchir sur les degrés de parenté dans un monde fictif ?

Et voici la deuxième étape, l'identité supposée. Amanda croit que « ce joli jeune homme » qu'est Julien est sur le chemin vers « l'école de droit ». Il serait alors un jour, qui sait, avocat ? Où une fille de comptoir a-t-elle ses yeux ?

L'hôtesse des *Ambassadeurs*, où Julien passe en sortant du café, ne se trompe pas aussi facilement. Le jeune homme qui cherche une cachette pour son habit est « son joli petit abbé »<sup>39</sup>, et elle le lui dit. Elle va même jusqu'à recommander à « M. l'abbé Sorel » de ne jamais entrer dans des cafés. Car c'est là qu'on se mêle aux « mauvais sujets »<sup>40</sup>. Faut-il en conclure qu'il vaut mieux s'en tenir aux femmes d'un certain âge qu'aux jeunes beautés, avec lesquelles les rapports sentimentaux sont difficiles ? Le petit discours sur les « mauvais sujets » des cafés qui « donne à penser »<sup>41</sup> à Julien revient un peu plus tard sous la forme d'un pastiche rhétorique.

36. *Ibid.*, p. 541.

37. Julien sait, d'ailleurs, qu'on lui envie, à l'hôtel de La Mole, la « supériorité de parole » (p. 519) ; Mathilde lui reproche, à son tour, que ce sont « des phrases que tout ce que vous me dites » (p. 541) ; et la lettre à l'adresse du marquis de La Mole le dénonce comme un parvenu « couvert par une apparence de désintéressement et par des phrases de roman » (p. 644).

38. Voir Lloyd Bishop, *Romantic irony in French literature from Diderot to Beckett*, Nashville, Vanderbilt UP, 1989, p. 82. « Romantic irony involves not only the hero's ambivalence but also the author's ; there is never an uninterrupted flow of sympathy or antipathy but a constant rotation, often a commingling, of the two. In *Le Rouge* it is not so much a question of authorial alienation as of a pre-Brechtian Verfremdungseffekt (alienation-effect). »

38. *Ibid.*, p. 390.

39. *Ibid.*, p. 374.

40. *Ibid.*, p. 375.

41. *Ibid.*

Lorsqu'il s'agit d'expliquer la signification de la carte à jouer qui porte le cryptogramme d'Amanda devant l'abbé Pirard, Julien improvise un texte qui rassemble, de façon astucieuse, des éléments de deux mondes différents : celui d'Amanda et celui de l'hôtesse. Julien fait sienne la mentalité saine de la bourgeoise bien-pensante. Le danger des « mauvais sujets »<sup>42</sup> ne tardera pas à surgir dans le discours qu'il invente à toute vitesse contre le siècle et les cafés. Ses paroles introduisent la troisième étape de l'ironisation de l'identité. Amanda disparaît au profit d'une « maîtresse de la boutique » anonyme.

Et voici une importante variation sur la question de l'identité. Le rival de Julien au café est-il un rival ? Est-ce le « beau-frère » d'Amanda ? Ou n'est-ce qu'un « prétendu beau-frère »<sup>43</sup> ? Le personnage, exclu de l'omniscience du narrateur, reste dans le flou et pour longtemps. Doutant de la sincérité de l'invitation de Mathilde à la rejoindre la nuit dans sa chambre, Julien se décide en faveur de l'action dangereuse, car

un tel doute est le plus cuisant des malheurs. Ne l'ai-je pas éprouvé pour l'amant d'Amanda !<sup>44</sup>

L'épaisseur psychologique du roman stendhalien se manifeste pleinement. Au bout d'une maturation réfléchie s'affirme le caractère souverain du personnage. En route vers ce but, la pensée de Julien revient sur Amanda, la femme-araignée. Sa toile obscurcit, instantanément, l'image de Mme de Rênal et jette son ombre sur Mathilde. Placée au centre d'un lieu de passage, quel rôle joue, finalement, Amanda ?

Dressons un bilan rapide. Elle est l'objet du désir spontané. Elle incarne la tentation de l'ici-et-maintenant. Julien a vu sa taille superbe ; « toutes ses idées changent »<sup>45</sup>. Amanda n'a « qu'un instant »<sup>46</sup> et « elle lit dans les regards de Julien » ; « en un instant »<sup>47</sup>, elle le préfère aux autres. Julien, lui, se comporte à merveille, « en cet instant »<sup>48</sup>. Cette suite d'instantanés transforme tout. Elle promet le bonheur, elle exige courage et présence d'esprit, elle confronte les protagonistes à l'imprévu. Quant aux conséquences, immédiates et ultérieures, l'instant est, pour ainsi dire, l'instrument de la déconstruction ironique à l'intérieur de l'écriture stendhalienne. Jacques Derrida, dans une lecture de l'instant hégélien chez Bataille, dresse une caractéristique de l'instant qui peut, étonnamment bien, s'appliquer au roman stendhalien :

42. *Ibid.*, p. 391.

43. *Ibid.*, p. 373.

44. *Ibid.*, p. 535.

45. *Ibid.*, p. 371.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 373.

48. *Ibid.*, p. 372.

*l'instant* – mode temporel de l'opération souveraine – n'est pas un *point* de présence pleine et inentamée : il se glisse et se *dérobe* entre deux présences ; il est la différence comme dérobement affirmatif de la présence. Il ne se donne pas, il *se vole*, s'emporte lui-même dans un mouvement qui est à la fois d'effraction violente et de fuite évanouissante.<sup>49</sup>

Dans ce sens, l'aventure furtive au *Café de la Girafe* représente une étape dans la conquête de la souveraineté (la bravoure) de Julien. Autonomie de l'instant et souveraineté du personnage se conditionnent mutuellement. L'instant démasque la durée en tant que fiction. L'homme doit se créer, créer sa souveraineté, à chaque instant. Tel me paraît être un des axiomes de l'ontologie littéraire de Stendhal. Elle favorise le possible, l'imaginaire, la virtualité.

Cette vision a aussi un côté inquiétant, peut-être même effrayant. Comment faut-il lire l'absence d'Amanda au procès de Julien ? Comme une négligence du narrateur ou, au contraire, comme le résultat d'une extrême condensation de l'intrigue ? Comme l'efficacité radicale de l'instant qui *se vole* ?

Le lecteur du *Rouge* n'apprend pas si Julien a remarqué cette absence. À la fin de sa vie, qui coïncide avec la fin du roman, ce personnage a découvert son amour *éternel*<sup>50</sup> pour M<sup>me</sup> de Rênal. Découverte qui transcende le concept de l'instant. Mais c'est là de la fiction. Tout comme Besançon est, au-delà du mot « Fin » de la dernière page, pure fiction. Dans un geste ultime, la fiction se déconstruit elle-même, preuve de l'ironie souveraine de son auteur. Tout est « inventé »<sup>52</sup>, déclare-t-il. Besançon, « noble ville de guerre »<sup>51</sup>, « vénérable métropole »<sup>52</sup>, ville aux dangers multiples, est un lieu « où il n'est jamais allé. »<sup>53</sup>

Christof WEILAND  
Université de Würzburg

49. Voir J. Derrida : « De l'économie restreinte à l'économie générale. *Un hégélianisme sans réserve* », dans Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 387.

50. *Le Rouge et le Noir*, p. 682. (C'est Julien qui parle à Madamè de Rênal) – « Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi. »

52. *Ibid.*, p. 699.

51. *Ibid.*, p. 369.

52. *Ibid.*, p. 398.

53. *Ibid.*, p. 699.