

Introduction

Une même ligne, distribuée...

Au début du *Rouge et le Noir*, quand Julien Sorel entre dans l'église de Verrières qui sera plus tard la scène de sa tentative de meurtre sur Mme de Rênal, le narrateur explique que Julien « jugea qu'il serait utile à son hypocrisie d'aller faire une station à l'église ¹ ». L'excuse de l'hypocrisie du héros est ingénieuse puisque, à la fois, elle nomme et camoufle l'agent hypocrite du récit, qui, sous le masque d'un but plus élevé ou du moins différent, ne s'intéresse qu'à son propre avancement – comme Julien, pourrait-on dire. Ce bref intermède à l'église est entièrement composé d'éléments qui préfigurent l'arrivisme de Julien, son crime et son châtement. En ceci, le roman fait étalage de sa prescience : il sait que son but est aussi son point de départ, et il invite le lecteur à

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (*Œuvres complètes*, Paris, 1952), vol. 1, p. 238.

partager l'ironie du fait que seul Julien ignore le sort qui lui est réservé. Dans la mesure où cette ignorance n'est qu'un prétexte saisi par le récit pour reprendre une histoire déjà racontée, le détour hypocrite doit établir l'ignorance d'une façon claire. Et quel meilleur procédé que de montrer Julien incapable de lire son propre nom sur un arrêt de mort?

Seul dans l'église, il s'établit dans le banc qui avait la plus belle apparence. Il portait les armes de M. de Rênal.

Sur le prie-Dieu, Julien remarqua un morceau de papier imprimé, étalé là comme pour être lu. Il y porta les yeux et vit :

Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon, le...

Le papier était déchiré. Au revers, on lisait les deux premiers mots d'une ligne : *Le premier pas*

– Qui a pu mettre ce papier là, dit Julien? Pauvre malheureux, ajouta-t-il avec un soupir, son nom finit comme le mien... et il froissa le papier.

En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier, c'était de l'eau bénite qu'on avait répandue : le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître du sang.

Enfin, Julien eut honte de sa terreur secrète.

– Serais-je un lâche! se dit-il, *aux armes*¹.

Prenant la place de M. de Rênal, Julien se précipite ensuite hors de l'église en criant « Aux armes! » tandis qu'il fait le premier pas vers ce qui s'avérera être ses derniers moments à Besançon : l'ironie accumulée par chacun de ces traits place cette scène à part, l'isole du récit successif, ou plutôt forme une boucle dans le récit, un moment où les deux extrémités de son fil se croisent et forment un cercle. Au centre de ce

1. *Ibid.*, p. 240.

cercle, le destin d'un nom, arraché de son référent, fragmenté, « étalé là comme pour être lu », un assemblage de lettres soumis aux principes arbitraires de la ressemblance, de la répétition et de la combinaison. Le nom finit par *-rel*, mais il finit aussi par finir par *-rel* : son destin est de finir par fournir une rime à Sorel. Julien décapite le nom et s'approprie ce qui en reste : « Son nom finit comme le mien. » L'ironie, c'est que Julien reconnaisse une ressemblance entre les noms en ce que les lettres se suivent, mais soit incapable de percevoir la ressemblance entre le destin des noms, de voir qu'ils finissent par la décapitation. Le Louis Jenrel nommé dans le fragment a fini par être le nom d'un décapité; en disant que son nom finit comme le sien, Julien dit aussi, sans s'en rendre compte : son nom finit comme finira le mien, détaché de son porteur, et nommant finalement ce détachement.

Ce fragment de texte sur un fragment de texte parle aussi de la fragmentation des noms en tant qu'ils sont des signifiants arbitraires qui peuvent à tout moment être coupés de leur référent, le porteur du nom, et abandonnés à leur destin, flottant au hasard de rencontres avec des lecteurs libres d'attribuer une signification au nom. Bien sûr, la rencontre de Julien Sorel avec le nom de Louis Jenrel n'est un hasard que dans le cadre de la fiction. Si l'on sort de ce cadre, on trouve une réponse toute prête à sa question « Qui a pu mettre ce papier là? » dans l'autre nom – Stendhal – qui plane au-dessus de cette scène et calcule l'emplacement de l'anagramme exact, « étalé là comme pour être lu ».

Cette boucle dans le récit est ce qu'on pourrait appeler une (pièce de) signature [*signature piece*]¹, c'est-à-dire un trait sans cesse associé à un sujet. Des noms propres cryptés forment

1. Comme on dit aussi une pièce de musique; en anglais, *a signature tune*, c'est une chanson qu'on associe invariablement à un seul artiste, sa signature mélodique.

précisément un tel trait pour Henri Beyle, qui, comme on sait, ne signait jamais de son propre nom propre et qui a inventé des centaines de pseudonymes ou cryptonymes pour lui-même et pour ses relations. Beyle signe toujours non pas « Beyle », mais d'un autre nom. Non que sa signature soit cryptée, c'est plutôt, dès lors, l'acte de crypter qui forme sa signature. « Louis Jenrel », comme exemple de crypte anagrammatique, serait également une signature à peine déguisée de Henri Beyle.

Mais le(s) nom(s) de l'auteur – Stendhal/Henri Beyle – n'indique(nt) pas seulement quelqu'un qui tire les ficelles en coulisses. Ce nom est exposé dans la scène comme un fragment de texte étalé là comme pour être lu. L'assonance ou le semblant de rime entre ces deux noms – Louis Jenrel/Henri Beyle – signale que le nom propre du signataire n'a pas été simplement exclu de la boucle pour être remplacé ou protégé par le procédé de la crypte. De plus, le nom de Rênal, qui circule aussi dans cette scène, se termine comme Stendhal. Et les deux paires de noms – Jenrel/Beyle, Stendhal/Rênal – se rejoignent dans leur dernière syllabe selon le principe de ressemblance que remarque Julien. Il n'est sans doute plus possible d'interpréter cet effet seulement comme le calcul de la signature de Beyle, de son déguisement délibéré, ou de son manque de respect pour l'orthographe qui introduirait une distance ironique dans le récit. Le nom Beyle/Stendhal s'est lui-même laissé prendre dans le réseau textuel en raison d'une fragmentation qui peut toujours diviser un nom en lui-même et l'associer à des fragments d'autres noms, annonçant ainsi la fin de la référence propre à un sujet intégral. Le nom fonctionne déjà comme le sujet d'un arrêt de mort. De même que Julien Sorel, le nom Henri Beyle/Stendhal finit par préfigurer sa propre fin dans un texte qu'il ne peut signer depuis aucun lieu sûr. Une fois impliqué dans le champ des forces de fragmentation qu'est

un texte, ce morceau de signature met la signature en morceaux.

Ces fragments de la signature Beyle/Stendhal peuvent servir d'introduction à ce qui a été « étalé là comme pour être lu » dans les essais suivants. En particulier, ils indiquent le détachement nécessaire entre la signature et son signataire, entre le signe et un référent singulier et historique. Le processus par lequel Henri Beyle peut prendre pour signature le nom de Stendhal, autre nom propre, celui d'un lieu ¹, c'est le même que celui qui doit permettre à « Stendhal » de se détacher à son tour de son signataire. Il est déjà détaché et la signature survit déjà au signataire, même si, au moment où il signe, sa mort n'est qu'annoncée ou préfigurée comme un événement encore à venir. La structure de ce *déjà* marque toute signature, ainsi que l'observe Jacques Derrida en prenant pour exemple une abréviation de son propre nom ² :

1. De Stendal, une ville d'Allemagne.

2. Derrida, Jacques est déjà *déjà*. Une fois remarquée, la dissémination de ce nom propre au travers de l'adverbe temporel (ou spatial, *derrière*) semble avoir aussi pour effet de s'approprier l'usage courant, de détourner des fonds publics pour un bénéfice privé. Ailleurs Derrida analyse cet effet : « Mettre en jeu, jouer avec son propre nom, c'est en effet ce qui se fait toujours... Mais évidemment ça n'est pas quelque chose qui se décide, on ne dissémine pas son nom, on ne joue pas avec son nom. La structure du nom propre en elle-même engage ce processus. Le nom propre est fait pour ça. Le désir de perdre, le désir apparent de perdre son nom en le désarticulant, en le disséminant, est évidemment travaillé par le mouvement inverse. En disséminant, en perdant mon nom, naturellement, je le rends de plus en plus envahissant, j'occupe tout le terrain et par conséquent autant de bénéfices pour lui : plus je perds, plus je gagne. » *L'Oreille de l'autre* (Montréal, Vlb Éditeur, 1982), pp. 104-105. Comme je l'explique plus loin, *Glas* s'intéresse justement à cette économie incertaine du gain et de la perte. Il serait illusoire de croire que cette économie puisse s'équilibrer pour le signataire, ou faire une quelconque différence, finalement, dans la structure de la signature.