



**HAL**  
open science

## Le corps de l'anatomiste : socialisation et espace corporels chez Stendhal

Muriel Darmon

► **To cite this version:**

Muriel Darmon. Le corps de l'anatomiste : socialisation et espace corporels chez Stendhal. B. Lahire. Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains, Editions des archives contemporaines, pp.173-196, 2011. halshs-00666533

**HAL Id: halshs-00666533**

**<https://shs.hal.science/halshs-00666533v1>**

Submitted on 9 Apr 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.

VERSION avant épreuves de M. Darmon, « Le corps de l’anatomiste : socialisation et espace corporels chez Stendhal », in B. Lahire (dir.), *Ce qu’ils vivent, ce qu’ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Editions des archives contemporaines, 2011, pp. 173-196.

## LE CORPS DE L’ANATOMISTE : SOCIALISATION ET ESPACE CORPORELS CHEZ STENDHAL<sup>1</sup>

**Muriel Darmon, CNRS**

Groupe de Recherches sur la Socialisation (ENS de Lyon, Université Lumière Lyon 2).

« Le siècle se boutonne. Stendhal entreprend au contraire de déshabiller ses héros (...) Son besoin d’exactitude se satisfait dans cette analyse des corps qu’est l’anatomie » : du regard stendhalien, formé par les mathématiques et le goût du Code Civil, Jean-Pierre Richard dit qu’il est celui d’un « anatomiste » (Richard, 1954, p. 34-35). On tient à démontrer ici qu’il s’agit de celui d’un anatomiste *social*, et que la vision des corps à la fois travaillée et exprimée par l’œuvre de Stendhal les inscrit dans un espace social minutieusement reconstruit, qui joue comme caisse de résonance des transformations qui affectent ce même espace au début du XIX<sup>ème</sup> siècle et qui rappelle plus précisément la trajectoire sociale (y compris corporelle) de l’auteur.

Pour ce faire, on prendra pour point de départ et pour pivot le corps de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, et on montrera d’abord que dans la mesure où le roman est le récit d’une trajectoire sociale et la représentation de différents espaces sociaux, Stendhal donne à voir cette trajectoire sociale comme une trajectoire corporelle et ces espaces comme des espaces sociaux des corps, et qu’il met constamment en correspondance le registre du corps et les hiérarchies sociales. On montrera ensuite que c’est à l’échelle de l’oeuvre tout entière que peut être reconstruit un espace social des corps, et qu’au corps travaillé et vécu dans l’embarras et l’effort du plébéien Julien Sorel s’oppose le corps vécu sur le mode de la grâce et de l’évidence du patricien Fabrice Del Dongo, héros de *La Chartreuse de Parme*. On montrera enfin que cette tendance, mais aussi cette compétence, à lier le corporel et la structure sociale sous la forme d’un espace socialement signifiant et hiérarchisé des corps, peut être rapportée aux transformations des représentations du corps qui sont celles de la période révolutionnaire et du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais aussi plus directement à certaines modalités d’articulation des hiérarchies symboliques et des propriétés corporelles dans la famille et la

---

<sup>1</sup> Je remercie très vivement, pour leur lecture et leurs remarques, Thomas Bénatouïl, Jacques Dubois et Cécile Meynard, ainsi que Bernard Lahire et les autres membres du Cluster.

socialisation familiale d'Henri Beyle : tout autant que son regard, c'est le corps de l'anatomiste lui-même qu'il s'agit de prendre en compte.

## 1. LE *CORPUS HONORUM* DE JULIEN SOREL DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

*Le Rouge et le Noir*<sup>2</sup> est un roman d'apprentissage, et, en tant que tel, la représentation littéraire d'une trajectoire sociale s'inscrivant dans une dynamique tant de classe que spatiale<sup>3</sup>. Au début du roman, Julien est le fils d'un charpentier de Verrières, qui travaille à la scierie de son père. À quelques chapitres de la fin du roman, il est parisien, presque devenu « M. de la Vernaye » et sur le point d'épouser Mathilde de La Mole, l'héritière d'une famille aux multiples capitaux. Ce parcours est brisé, comme c'est souvent le cas de ceux des mobiles ascendants dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, par le retour à Verrières et la condamnation à mort de Julien. Or, cette trajectoire sociale est présentée et travaillée par Stendhal comme une trajectoire *corporelle*, et *Le Rouge et le Noir* peut être lu comme le récit minutieux d'un véritable cursus corporel qui redouble chaque déplacement social par une acculturation corporelle : Stendhal est en effet « mené par la conviction que, si le social possède une existence propre — il existe des classes en deçà et par-delà ceux qui les représentent —, il n'en a pas moins son siège au plus intime des individus et s'exprime jusque dans leur corps, leurs gestes ou leur mise, comme nous l'apprend de façon plus méthodique la sociologie actuelle » (Dubois, 2007, p. 17). Plus précisément, l'anatomiste social qu'est Stendhal articule à un double niveau mobilité sociale et trajectoire corporelle. Le roman met tout d'abord en scène un *corps transformé par le déplacement* : toute trajectoire sociale se traduit de manière incorporée, modèle voire façonne l'individu jusque dans son corps. Le corps toutefois n'est pas seulement le réceptacle passif, ou le lit de la trajectoire, il est également en l'occurrence un *corps travaillé pour le déplacement*, l'outil principal sur lequel s'exerce un véritable travail de transformation de soi, en fait un travail d'incorporation.

### 1.1 Un corps transformé *par* le déplacement

---

<sup>2</sup> Les pages citées renvoient à l'édition Folio (Paris, Gallimard, 1972).

<sup>3</sup> Y. Ansel voit ainsi dans l'ouvrage « la fin de la psychologie classique, du portrait à la La Bruyère (...). Les personnages ont tous une "psychologie" tributaire de leur "condition", des attitudes, des pensées marquées par leur milieu, par leur place respective dans la société » qui révèlent « les "habitus" (P. Bourdieu) de classe, les dispositions et les réflexes légués par [leur] milieu » : « *Le Rouge et le Noir* », in (Ansel, Berthier et Nerlich (dir.), 2003, p. 633). Pour une analyse de la façon dont la représentation de cette trajectoire participe de la « mise en intrigue des changements sociaux » des débuts de l'âge démocratique, voir également (Meizoz, 2005, p. 68-79).

<sup>4</sup> « Rares sont les ambitieux des romans du siècle dernier qui ne soient pas condamnés à l'échec (Julien Sorel, Madame Bovary, Lucien de Rubempré, Lucien Leuwen dans son inachèvement), ou qui ne paient très cher leur désir de promotion (le héros de la Peau de chagrin), ou ne le voient fustigé et démystifié comme indice de l'abandon de la pureté (Eugène de Rastignac, Henry de Marsay, Félix de Vandenesse (...)). Les réussites exceptionnelles d'un Rastignac ou d'un Bel Ami sont accompagnées d'une disqualification morale ou d'une théorie naturaliste qui réserve ces promotions ardues et sans pitié à une élite de solides cyniques (...) » (Memmi, 1996, p. 69-70).

Le corps de Julien est, dès le début du roman, donné à voir comme un corps socialement « déplacé », qui joue comme condition de possibilité de la trajectoire d'exception que va connaître son possesseur. À l'ouverture du livre en effet, Julien dispose d'une « mise initiale »<sup>5</sup> : une beauté sur laquelle Stendhal s'étend tout de suite et longuement, et qu'on peut rétrospectivement dire « fatale » au sens de Bourdieu, celle d'un individu qui naît avec des propriétés corporelles « rares » qui ne sont pas celles de sa classe et dont la beauté menace l'ordre établi<sup>6</sup>.

Cela est particulièrement évident lorsque ce corps nous est initialement présenté à travers le regard haineux du père de Julien, qui le met de manière très significative en parallèle avec un capital culturel atypique, qui livre la clé de l'inscription sociale de cette haine :

*« Julien lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel ; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés ; mais cette manie de lecture lui était odieuse, il ne savait pas lire lui-même »* (p. 39).

La description de la beauté de Julien l'inscrit immédiatement, on y reviendra, du côté du féminin et du noble, par opposition au masculin et au vulgaire, ou au rude, que ce soit par rapport à ses frères (des « espèce de géants... » p. 38, des « ouvriers grossiers » qui le battent p. 59) ou dans la société rurale locale qui est la sienne au début du roman :

*« Il avait les joues pourpres et les yeux baissés. C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs (...) Des cheveux châtain foncés, plantés fort bas (...) Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur (...) Air extrêmement pensif (...) grande pâleur (...) Dans les jeux du dimanche, sur la place publique, il était toujours battu (...) Méprisé de tout le monde, comme un être faible »* (p. 40).

Ce premier stade corporel, celui des propriétés initiales de Julien, se clôt par l'arrivée en tant que précepteur chez les Rênal, au cours de laquelle Mme de Rênal le prend d'abord pour une jeune fille déguisée (p. 50-51).

Le deuxième stade de la trajectoire corporelle de Julien se réalise donc au contact de la noblesse provinciale des Rênal, et commence, comme tous les stades qui suivront, par une réinitialisation des propriétés corporelles de Julien au regard de la nouvelle petite société où il commence à évoluer. Ce

---

<sup>5</sup> Pour reprendre le terme proposé par F. Matonti (1998, p. 54) dans son analyse d'une autre trajectoire de travail corporel, celle d'Hérault de Séchelles, d'autant plus intéressante à comparer à celle de Julien Sorel que Stendhal a lu les écrits sur le corps d'Hérault de Séchelles, et que Jean Prévost rapprochera les deux corps de Julien et d'Hérault de Séchelles et leur trajectoire : voir plus précisément sur ce point (Matonti, 1998, p. 326-329), « Julien Sorel et Hérault de Séchelles ».

<sup>6</sup> Sans adhérer pleinement à ses connotations naturalisantes et à la distinction trop claire qu'elle établit entre « hérédité biologique » et « hérédité sociale », on emprunte cette formulation à (Bourdieu, 1998, p. 71) : elle caractérise particulièrement bien à la fois le désajustement du type de propriétés corporelles de Julien Sorel par rapport à son milieu, et les effets de cette beauté sur son possesseur et sur celles qu'il va croiser dans le roman.

qui était « léger » et délicat pour la société paysanne devient une « rudesse » déplacée chez les Rênal, si l'on élargit ici la prise en compte des propriétés corporelles à celle de l'hexis : « *Mme de Rênal lui eut bientôt pardonné (...) la rudesse de ses façons qu'elle parvint à corriger* » (p. 62).

C'est donc à partir de cette nouvelle évaluation corporelle de Julien que s'enclenche la description d'une première acculturation. Les Rênal « rhabillent » Julien, lui fournissent l'habit noir du précepteur, du linge supplémentaire, un habit pour une parade à cheval ; parallèlement, l'« *éducation de l'amour* » (p. 124) de Mme de Rênal l'instruit dans « *une foule de petits usages* » (p. 120) et accorde ses manières à son apparence.

Sans qu'elle le rende corporellement semblable à une société qu'il ne côtoie que comme précepteur, l'effet de cette première éducation corporelle est tout à fait mesurable dans l'espace social du roman : quand Julien quitte les Rênal pour le séminaire, et arrive dans un café à Besançon, le corps du « petit paysan » est devenu celui d'un « *jeune bourgeois de campagne* » pour Amanda Binet, la demoiselle du comptoir (p. 198).

Le stade corporel représenté par le séminaire s'ouvre à nouveau par une réinitialisation, violente cette fois, des propriétés corporelles. La « prise de corps » que va opérer sur Julien l'institution totale qu'est le séminaire s'annonce en effet par le malaise physique, ses battements de cœur et ses nausées à la vue de la physionomie du portier, l'évanouissement qui l'atteint à son arrivée : « *ses jambes semblaient se dérober sous lui. Voilà donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sortir !* » (p. 204). L'institution, « appareil à transformer les individus » (Foucault, 1975, p. 269), lui fabrique un corps de séminariste — on verra également plus loin la large part prise par un travail volontariste d'incorporation dans cette transformation —, notamment à travers la « mauvaise nourriture », la réclusion totale que Julien s'impose, la mélancolie et la solitude qui en résultent : « *je te trouve bien changé* » lui dit son ami Fouqué quand il le revoit (p. 216).

C'est cependant l'arrivée à Paris, capitale des capitaux, qui marque le début de l'étape centrale et décisive du *corpus honorum*, celle au cours de laquelle l'ennoblissement du corps de Julien, au sens propre de l'expression, est le plus marqué. A nouveau, l'acculturation corporelle commence par une réinitialisation de la trajectoire. L'ex-« petit bourgeois » de province, dont le corps a laborieusement gagné ses quartiers de noblesse séminariste, se retrouve bien bas dans l'échelle des corps et des manières des salons de l'aristocratie parisienne.

Cette défaillance continue de l'hexis corporelle est relevée par tous, des domestiques (« *Malgré tant de bonté, Julien se sentit bientôt parfaitement isolé au milieu de cette famille. Tous les usages lui semblaient singuliers, et il manquait à tous. Ses bévues faisaient la joie des valets de chambre* » (p. 297)) au Marquis de La Mole (qui se dit que « *les manières gauches de ce jeune abbé cachent peut-*

*être un homme instruit* » (p. 293)), en passant par son mentor, l'abbé Pirard, qui le reprend sur l'incorrection de ses manières (« *Je ne suis pas un grand grec dans ce que ces gens-ci appellent la politesse, bientôt vous en saurez plus que moi ; mais enfin la hardiesse de votre regard m'a semblé peu polie (...) Du reste, ne faites pas connaître le son de votre voix à ces Parisiens-là. Si vous dites un mot, ils trouveront le secret de se moquer de vous* » (p. 286-287)), lui qui pourtant n'est capable de n'en percevoir qu'une partie, et qui ignore que ce qui est élégant à Verrières n'est que provincial à Paris : « *le bon abbé était trop provincial lui-même pour voir que Julien avait encore cette démarche des épaules qui en province est à la fois élégance et importance* » (p. 287-288). Les manières de parler échappent au jeune « bourgeois de province » qu'est devenu Julien (« *Les hommes réunis dans ce salon semblèrent à Julien avoir quelque chose de triste et de contraint ; on parle bas à Paris, et l'on n'exagère pas les petites choses* » (p. 290) ; « *[L'esprit parisien] était comme une langue étrangère qu'il eût comprise, mais qu'il n'eût pu parler* » (p. 302)), et même l'équitation, qu'il croit maîtriser, manifeste son infériorité sociale corporelle. Il chute en effet de son cheval quand il monte avec Norbert, le fils du marquis, suite à quoi il fait significativement référence à sa socialisation corporelle paysanne, alors qu'elle semblait bien éloignée du personnage qu'il était devenu : « *[ A Norbert] S'il s'agissait d'abattre un arbre de quatre-vingt 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* » (p. 294).

L'acculturation corporelle parisienne n'en est alors que plus remarquable, et son séjour parisien lui fait franchir le dernier échelon du *corpus honorum*. Julien perd ainsi « *les fraîches couleurs qu'il avait apportées de la province* » et devient « *pâle* » (p. 311), carnation qui signale l'excellence sociale jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. Sa transformation est à ce point indiscutable qu'elle est validée par la perception qu'en a Mathilde, la fille du marquis de La Mole, ce qui vaut légitimation et adoubement : « *Julien était un dandy maintenant (...) Melle de La Mole le trouva grandi et pâli. Sa taille, sa tournure n'avait plus rien du provincial* » (p. 330).

## **1. 2 Un corps travaillé pour le déplacement**

Or, cette nouvelle excellence corporelle n'est pas seulement le produit d'une trajectoire : elle est aussi le résultat d'un travail, et le texte se distingue de manière notable par la façon dont, au relevé minutieux de la trajectoire corporelle de Julien, il ajoute une quasi-analyse du travail corporel comme travail sur le destin social.

Le thème du volontarisme social est omniprésent dans le roman et dans les descriptions implicites ou explicites de son héros. Il s'agit pour lui, comme cela a été largement relevé, de « *faire* » sa fortune : « *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 !* » (p. 46-47) ;

« *Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil, ajoutait-il en regardant Mathilde ; son père ne peut vivre sans elle et elle sans moi* » (p. 508).

Ce qui est également notable, mais peut-être moins remarqué, c'est la précision de la retraduction ou de la déclinaison corporelles de cette résolution de parvenir : il s'agit de « faire » son corps pour faire sa fortune. Le premier récit de travail corporel que l'on rencontre nous déjà de manière concise mais éloquente les registres du corps et du volontarisme :

« *Une fois, au milieu de sa nouvelle piété, il y avait déjà deux ans que Julien étudiait la théologie, il fut trahi par une irruption soudaine du feu qui dévorait son âme. Ce fut chez M. Chélan, à un dîner de prêtres auquel le bon curé l'avait présenté comme un prodige d'instruction, il lui arriva de louer Napoléon avec fureur. Il se lia le bras droit contre la poitrine, prétendit s'être disloqué le bras en remuant un tronc de sapin, et le porta pendant deux mois dans cette position gênante. Après cette peine afflictive, il se pardonna. Voilà le jeune homme de dix-neuf ans, mais faible en apparence [qui entrait à Verrières]* » (p. 47-48).

La peine afflictive, qui frappe le criminel dans son corps, est donc ici utilisée, non seulement dans sa dimension punitive, mais encore comme une sorte d'auto-sévice éducateur qui vise à inscrire la règle directement sur un corps conçu comme « pense-bête » (Bourdieu, 1997, p. 169). L'établissement progressif de cette foi dans l'efficacité du travail corporel et de cette méthode se retrouve dans une scène célèbre du roman, lorsque Julien cherche l'évêque d'Agde, et trouve un jeune homme face à un miroir en train de « répéter » des gestes en principe performatifs et publics — donc « non répétables » sous peine de sacrilège : « *C'est clair, dit Julien, osant enfin comprendre, il s'exerce à donner la bénédiction* » (p. 135). L'évêque essaye sa mitre, en s'exerçant à avoir l'air « fâché », tout en continuant à donner des bénédictions : « *Le roi de \*\*\* est accoutumé à un clergé vénérable et sans doute fort grave. Je ne voudrais pas, à cause de mon âge surtout, avoir l'air trop léger* », lui dit l'évêque. La scène devient une démonstration éclatante du pouvoir de la pratique et du travail corporel lorsque Julien en éprouve les effets lors de la cérémonie qui la suit : « *L'évêque se place [sous le dais]. Réellement, il était parvenu à se donner l'air vieux ; l'admiration de notre héros n'eut plus de bornes. Que ne fait-on pas avec de l'adresse ! pensa-t-il* » (p. 133-137). « L'adresse » évoque donc ce rapport physique au monde que Julien est en train de travailler, et la marge de jeu ouverte par le travail corporel dans l'accumulation du capital symbolique. Autant que le « rouge » militaire et ses démonstrations de bravoure et de valeur physique, le « noir » ecclésiastique est un monde où le capital corporel se travaille constamment :

« [La finesse des traits de l'abbé Frilair fut] *allée jusqu'à dénoter la fausseté, si le possesseur de ce beau visage eût cessé un instant de s'en occuper* » (p. 244).

Les différentes étapes du *corpus honorum* recensées plus haut sont alors autant d'occasions de travail sur le corps visant, non plus à subir, mais à garantir l'incorporation des structures sociales.

Le séminaire est ainsi un moment intense de volontarisme corporel : « *Désormais, l'attention de Julien fut sans cesse sur ses gardes ; il s'agissait de se dessiner un caractère tout nouveau (...) Les mouvements de ses yeux, par exemple, lui donnèrent beaucoup de peine. Ce n'est pas sans raison qu'en ces lieux-là on les porte baissés (...) Quelle immense difficulté, ajoutait-il, que cette hypocrisie de chaque minute ! 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* » (p. 218).

Malgré la force formatrice de l'institution, on pourrait dire que Julien n'est transformé par elle que dans la mesure où il élabore parallèlement un travail d'incorporation de l'institution. Ce travail de transformation, méthodique et réfléchi, vise à se plier aux réquisits implicites de l'excellence séminariste. Celle-ci n'est en effet pas intellectuelle, comme il le pensait à son arrivée, mais *corporelle* :

« *Ces premières places que j'obtiens toujours n'ont servi qu'à me donner des ennemis acharnés. Chazel, qui a plus de science que moi, jette toujours dans ses compositions quelque balourdise qui le fait reléguer à la cinquantième place ; s'il obtient la première, c'est par distraction (...) Du moment que Julien fut détrompé, les longs exercices de piété ascétiques, tels que le chapelet cinq fois la semaine, les cantiques au Sacré-Cœur, etc., etc., qui lui semblaient si mortellement ennuyeux, devinrent ses moments d'action les plus intéressants. En réfléchissant sévèrement sur lui-même, et en cherchant surtout à ne pas s'exagérer ses moyens, Julien n'aspira pas d'emblée, comme les séminaristes qui servaient de modèle aux autres, à faire à chaque instant des actions significatives, c'est-à-dire prouvant un genre de perfection chrétienne. Au séminaire, il est une façon de manger un œuf à la coque qui annonce les progrès faits dans la vie dévote<sup>7</sup> (...) Julien chercha d'abord à arriver au non culpa, c'est l'état du jeune séminariste dont la démarche, dont la façon de mouvoir les bras, les yeux, etc., n'indiquent à la vérité rien de mondain, mais ne montrent pas encore l'être absorbé par l'idée de l'autre vie et le pur néant de celle-ci (...) Que ferai-je toute ma vie ? se disait-il, je vendrai aux fidèles une place dans le ciel. Comment cette place leur sera-t-elle rendue visible ? par la différence de mon extérieur et de celui d'un laïc. Après plusieurs mois d'application de tous les instants, Julien avait encore l'air de penser. Sa façon de remuer les yeux et de porter la bouche n'annonçait pas la foi implicite et prête à tout croire et à tout soutenir, même par le martyre (...) Julien réussissait peu dans ses essais d'hypocrisie de gestes*» (p. 218-224).

La fabrique du corps parisien, deuxième moment fort de ce travail de transformation de soi, articule encore plus visiblement le travail de la « petite société » qui l'entoure sur le corps de Julien et les

---

<sup>7</sup> On reconnaîtra là une phrase citée et célébrée par P. Bourdieu, par exemple in (Bourdieu, Passeron, *La Reproduction*, 1970, n17 p. 150).

efforts constants du héros pour accompagner, faciliter, et produire ce modelage : « travail de soi »<sup>8</sup> et travail d'équipe sur l'individu combinent alors leurs effets.

Comme on l'a déjà évoqué plus haut, il s'agit de prendre pour point de départ le corps bourgeois et provincial qui a résulté d'une première acculturation corporelle et de lui faire adopter, jusque dans le port d'épaules, l'*hexis* des dandys et des aristocrates parisiens :

« [Le marquis lui donne les adresses des tailleurs et bottiers à la mode. Julien revient habillé de pied en cap auprès de l'abbé Pirard] *Vous allez peut-être devenir un fat, lui dit l'abbé d'un air sévère. Julien avait l'air d'un fort jeune homme, en grand deuil ; il était à la vérité très bien, mais le bon abbé était trop provincial lui-même pour voir que Julien avait encore cette démarche des épaules qui en province est à la fois élégance et importance. En voyant Julien, le marquis jugea ses grâces d'une manière si différente de celle du bon abbé, qu'il lui dit :*

*- Auriez-vous quelque objection à ce que M. Sorel prît des leçons de danse ?*

*L'abbé resta pétrifié.*

*- Non, répondit-il enfin, Julien n'est pas prêtre »* (p. 287-288).

Le marquis de La Mole matérialise cette pluri-socialisation de Julien — la coexistence de la rémanence des produits des socialisations corporelles antérieures, et du travail d'élévation corporelle qui est en cours —, en lui attribuant, suivant les moments de la journée et l'habit porté par Julien, deux corps et donc deux personnes sociales distincts : le corps en habit noir, qui fait de Julien un jeune secrétaire provincial, à peine au-dessus d'un domestique, et le corps en habit bleu qui en fait le fils naturel d'un noble et un quasi-égal du marquis :

« *Permettez, mon cher Sorel, que je vous fasse cadeau d'un habit bleu : quand il vous conviendra de le prendre et de venir chez moi, vous serez, à mes yeux, le frère cadet du comte de Chaulnes (...)* Le soir même, [Julien] *essaya une visite en habit bleu. Le marquis le traita comme un égal (...)* Le lendemain matin Julien *se présenta au marquis, en habit noir, avec son portefeuille et ses lettres à signer. Il en fut reçu à l'ancienne manière. Le soir en habit bleu, ce fut un ton tout différent et absolument aussi poli que la veille »* (p. 321-322).

Le marquis poursuit donc l'entreprise de transformation de Julien<sup>9</sup>. Quant à la participation active de ce dernier à ce processus, elle s'illustre dans la façon dont il s'astreint à l'équitation, dont il va mettre autant d'efforts à s'appropriier les techniques qu'il en avait mis auparavant à se cultiver :

« *Dès qu'il pouvait disposer d'un instant, au lieu de l'employer à lire comme autrefois, il courait au manège et demandait les chevaux les plus vicieux. Dans les promenades avec le maître du manège, il était presque régulièrement jeté par terre »* (p. 312).

---

<sup>8</sup> Sur cette notion, et pour une analyse sociologique d'un travail de transformation de soi dans le cas de l'anorexie, je me permets de renvoyer à (Darmon, 2003).

<sup>9</sup> On en trouve un exemple non corporel dans l'extrait suivant : « *M. de La Mole s'intéressa à ce caractère singulier. Dans les commencements, il caressait les ridicules de Julien, afin d'en jouir ; bientôt il trouva plus d'intérêt à corriger tout doucement les fausses manières de voir de ce jeune homme »* (p. 323).

Mais c'est aussi plus profondément le travail sur les sensations corporelles et les émotions<sup>10</sup>, débuté avant Paris, qui y est exacerbé : tout au long du roman, de nombreuses notations font état d'une économie des émotions, du masquage d'émotions ou de l'expression d'émotions non ressenties. Ce travail culmine dans la « comédie de l'amour » destinée à la Mme de Fervaques, que Julien désigne comme un « travail forcé » (p. 468) : « *On porte ces lettres soi-même : à cheval, cravate noire, redingote bleue. On remet la lettre au portier d'un air contrit ; profonde mélancolie dans le regard. Si l'on aperçoit quelque femme de chambre, essuyer ses yeux furtivement* » (p. 466). Il en va de même pour la comédie de l'absence d'amour destinée à Mathilde :

« *L'effort qu'il s'imposait pour paraître guéri aux yeux de Mathilde absorbait toutes les forces de son âme* » (p. 464).

« *Ses bras se raidirent, tant l'effort imposé par la politique [de ne pas prendre Mathilde, qui s'abandonne, dans ses bras] était pénible (...) Ces yeux n'exprimeront bientôt que le plus froid dédain, se dit Julien, si je me laisse entraîner au bonheur de l'aimer* » (p. 479-481).

Le corps de Julien est donc à la fois le produit d'incorporations successives et l'objet d'un travail spécifique de la place sociale. L'explicitation et la minutie de la description des enjeux corporels frappent particulièrement : Stendhal se fait donc bien ici *anatomiste social*<sup>11</sup>, et sa vision du corps s'inscrit dans une théorie de son enjeu social qui affleure même dans le texte. S'il observe seulement passivement, et avec admiration, le travail du capital corporel comme capital symbolique réalisé par l'évêque d'Agde et mentionné ci-dessus, Julien en vient à déchiffrer, d'une expression particulièrement heureuse, les mécanismes de la puissance symbolique du corps dans l'univers parisien : « *En apercevant Melle de La Mole à trente pas de distance, un homme de goût devinerait le rang qu'elle occupe dans la société. Voilà ce qu'on peut appeler un mérite explicite* » (p. 385). À travers le regard de son héros, Stendhal nous livre ici une clé de son anatomie sociale : dans un retournement sagace du sens démocratique du terme, la position dans l'espace social des corps vaut *mérite* social pour qui a incorporé les principes de perception adéquats. Veblen, sociologue du corps et des hiérarchies sociales, ne dira rien d'autre à la fin du siècle dans la *Théorie de la classe de loisir*<sup>12</sup>.

## 2. UN ESPACE SOCIAL DES CORPS

Si le corps de Julien Sorel nous a jusqu'ici servi de fil directeur dans l'élucidation des dimensions corporelles de la trajectoire de son possesseur, il peut également jouer un nouveau rôle, à même de

<sup>10</sup> Cf. sur ce point (Hochschild, 1979, p. 551-575).

<sup>11</sup> On préférera ce terme à celui de « sociologue » ou « proto-sociologue », dans la mesure où il évite l'anachronisme épistémologique en faisant référence à un type de regard scientifique et de mode d'exploration du monde dont le paradigme est encore particulièrement prégnant au début du XIX<sup>e</sup> siècle : voir (Mandressi, 2003).

<sup>12</sup> (Veblen, 1970 (1899)), p. 97-98 notamment sur la manière dont hommes et femmes intériorisent les contraintes de leur position sociale sous forme de nouvelles catégories de jugements de goût corporels, volonté de « modifier leur personne » selon le goût de l'époque pour les unes, apprentissage de effets séduisants de ce type de corps pour les autres.

faire apparaître une deuxième dimension de l'anatomie sociale de Stendhal. On peut en faire un corps-pivot, à partir duquel éclairer l'espace social des corps dans lequel il évolue.

### 2.1 Un corps transformé dans des espaces en transformation

Défini *précisément* dans les différents univers sociaux où il évolue, le corps de Julien Sorel est également défini *relativement* aux autres corps, notamment masculins, qui peuplent ces univers. C'est donc bien un véritable espace social des corps, construit comme un mobile à la Calder<sup>13</sup>, que récrée le roman, à la fois dans sa dimension diachronique — la trajectoire corporelle de Julien — et dans sa dimension synchronique : lorsque, au fil des étapes de sa trajectoire, le corps de Julien se modifie, ce sont également ses rapports de proximité ou de distance avec les autres corps qui se transforment. De plus, comme Bourdieu le théorise dans *La Distinction* (1979, p. 190), cet espace social des corps inclut à la fois les pratiques ou les conformations corporelles, *et* les jugements, eux-mêmes relatifs à un point de vue donné, qui sont portés sur les corps. On le constate notamment avec la manière dont fonctionnent les définitions sexuées des corps, et on prendra comme exemple de cette question — qui mériterait un développement à elle seule — la façon dont le regard de ses amantes élit et situe le corps de Julien dans l'espace social qui l'environne.

Au début du roman, Julien possède un corps défini comme « féminin » par rapport aux corps populaires et paysans de son milieu d'origine, au point qu'il apparaisse d'abord comme une « jeune fille déguisée » à Mme de Rênal. Cette inversion joue dès le début du roman un rôle de raccourci ou de rappel d'autres propriétés (sa beauté, son goût de la lecture) qui en font un corps socialement déplacé. Suite à la première étape de son ascension, ce même corps est cependant défini comme « hardi » par rapport à ceux des bourgeois de Verrières, quand il commence à monter à cheval (« *Naturellement hardi, il se tenait mieux à cheval que la plupart des jeunes gens de cette ville de montagnes* », p. 131). Mais la connotation masculine qui lui est conférée par cet adjectif reste opposée à deux autres figures de la masculinité provinciales : la virilité bourgeoise, entreprenante et perçue comme vulgaire — notamment à travers le regard de Madame de Rênal, à laquelle il a fait la cour sans parvenir à ses fins — d'un Valenod (« *Ce 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* », p. 35), et la laideur satisfaite, elle aussi entachée de vulgarité, de M. de Rênal (« *Rien n'était laid comme cet homme important, ayant de l'humeur et croyant pouvoir la montrer* », p. 82).

On pourrait penser, à lire la description qui fait de Valenod une sorte d'icône de la grossièreté « libérale » telle qu'elle est perçue chez les aristocrates « ultras »<sup>14</sup>, que l'espace social des corps de Verrières va lui opposer le corps distingué et noble de M. de Rênal. Assez vite toutefois, et avant

<sup>13</sup> Pour reprendre une métaphore de P. Bourdieu, *in* (Mauger, Pinto, 1994, p. 323).

<sup>14</sup> Sur cette « tension typique de la Restauration » chez Stendhal voir par exemple (Meizoz, 2005, p. 72).

même la mention significative de la « laideur » de ce dernier, le texte souligne ses « mouvements continuels », ses « éclats de voix », son « rire grossier » ou ses « maximes triviales », c'est-à-dire l'écart à la noblesse corporelle de cet aristocrate de province, propriétaire d'une fabrique de clous et corporellement à peine supérieur à un Valenod. On retrouve donc ici le fait que, pour Stendhal, « la province », « c'est le bourgeois »<sup>15</sup> : l'enracinement provincial de M. de Rênal le rapproche davantage de Valenod que son appartenance à la noblesse du marquis de La Mole, « car il est ‘des’ noblesses comme il est ‘des’ bourgeoisies » (Dubois, 2007, p. 45).

Le point de vue sur l'espace social que le roman développe à cette étape fait donc correspondre hiérarchies sociales et espace des corps à travers le prisme constant de leur dimension genrée. Toujours du point de vue, implicite ou explicite, de Mme de Rênal, masculinité et vulgarité provinciales sont en effet assimilées dans une figure de la virilité qui sert de corps-repoussoir à celui de Julien : « *Elle se figura que tous les hommes étaient comme son mari, M. Valenod et le sous-préfet Charcot de Maugiron. La grossièreté, et la plus brutale insensibilité à tout ce qui n'était pas intérêt d'argent, de préséance ou de croix (...) lui parurent des choses naturelles à ce sexe, comme porter des bottes ou un chapeau de feutre* » (p. 62). La distinction, ici au sens social, sociologique, et sentimental du terme, qui élit Julien à ses yeux, est donc à mettre en rapport avec la dimension féminine qui caractérise son corps, ou du moins avec une masculinité perçue comme plus élégante. En l'occurrence, féminité vaut noblesse par rapport aux formes provinciales de la virilité.

En revanche, c'est un autre point de vue sur l'espace social des corps que le roman introduit lors de l'étape parisienne. À ce moment en effet, et à travers le regard de Mathilde, sa beauté devient « *mâle* » par rapport à une excellence corporelle aristocratique plutôt efféminée, comme celle du Chevalier de Beauvoisis (« *un grand jeune homme, mis comme une poupée ; ses traits offraient la perfection et l'insignifiance de la beauté grecque. Sa tête, remarquablement étroite, portait une pyramide de cheveux du plus beau blond. Ils étaient frisés avec beaucoup de soin, pas un cheveu ne dépassait l'autre* », p. 315), ou de tous ceux que Mathilde et Julien nomment significativement des « *poupées* », terme que Julien attribue dans un premier temps à Mathilde. Tout se passe comme si la trajectoire de Julien se traduisait par la rémanence d'une virilité populaire, qui rejoint paradoxalement des définitions antérieures de la noblesse corporelle (notamment l'aristocratie guerrière du XVI<sup>ème</sup> siècle et la figure, vénérée par Mathilde, de son ancêtre, amant de Marguerite de Valois). A nouveau, les descriptions du corps de Julien s'inscrivent dans un espace particulier, dans lequel il est opposé à des corps-repoussoirs très précisément situés socialement.

Le caractère relationnel des descriptions des hiérarchies sociales ou corporelles n'est bien sûr pas propre à Stendhal — l'espace social des corps chez d'autres auteurs, Balzac par exemple, comporte

---

<sup>15</sup> C. Meynard, article « Bourgeois/Bourgeoisie », in (Ansel, Berthier et Nerlich (dir.), 2003).

sans doute plus de « cadrans » et des cadrans plus fournis<sup>16</sup> —, et Stendhal est peut-être de ce point de vue moins original que lorsqu'il déploie la trajectoire corporelle de Julien dans l'œuvre. L'évocation des « petites différences » qui ordonnent les corps masculins n'en est pas moins intéressante, par sa précision mais surtout par ses variations : c'est bien à *des* espaces sociaux des corps, ou à différents points de vue sur l'espace social des corps, que Stendhal nous introduit, notamment *via* le regard amoureux, qui détient, à Verrières comme à Paris, la définition légitime de la société dans laquelle le héros évolue.

## 2.2 Un espace social corporel des œuvres : *Le Rouge et le Noir* face à *La Chartreuse de Parme*

Le corps de Julien Sorel comme corps-pivot peut de plus ouvrir à l'analyse d'un autre type d'espace social des corps, déployé dans l'œuvre de Stendhal elle-même, notamment selon un axe fort classique des études stendhaliennes, qui oppose les héros du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*, Julien Sorel et Fabrice del Dongo. L'unité corporelle apparente du « héros stendhalien », illustrée dans le fait qu'un même acteur ait pu incarner, semble-t-il en toute fidélité esthétique, Julien et Fabrice dans deux adaptations cinématographiques des romans<sup>17</sup>, ne résiste en effet pas à l'examen.

Le corps de Julien Sorel, on l'a dit, apparaît très présent dans l'œuvre et très travaillé, tant par son possesseur que par l'auteur du récit. Or il existe une signification proprement sociologique à cette forme de présence corporelle dans le roman, c'est celle de la position sociale de Julien. Les mobiles ascendants, particulièrement ceux qui, sur le modèle des boursiers, partent de bas pour arriver haut en appuyant leur trajectoire sur une idéologie du mérite et de la volonté, sont poussés à concevoir leur rapport au destin social comme un « corps à corps », et à vivre leur trajectoire de mobilité sociale comme une trajectoire corporelle — voire à agir sur leur corps pour agir sur leur destin social<sup>18</sup>.

Ce rapprochement entre la position sociale que le roman donne à Julien et le type de rapport au corps qu'il décrit pourrait rester un hasard heureux si *La Chartreuse de Parme*, en construisant une figure homologue mais opposée, ne contribuait à renforcer l'idée d'un espace social des corps qui se déploie dans l'œuvre de Stendhal et dont les romans constituent des pôles idéaux-typiques.

---

<sup>16</sup> Voir sur ce points les analyses rassemblées dans (Roulin, 2005), qui toutes montrent le nouveau statut littéraire du corps comme signe social au XIX<sup>e</sup> siècle, sans que le rapprochement avec d'autres auteurs fasse disparaître la précision et l'explicitation notables de cette thématique ni la spécificité de son traitement chez Stendhal.

<sup>17</sup> *La Chartreuse de Parme*, de Christian Jaque, 1947, *Le Rouge et le Noir*, de Claude Autant-Lara, 1954, tous deux avec Gérard Philipe dans le rôle principal.

<sup>18</sup> Voir (Memmi, 1998, p. 38), et (Memmi, 1996, p. 33-58), pour l'idée selon laquelle, chez certains agents sociaux (par exemple ceux qui disposent de peu de ressources, ou les mobiles ascendants), le monde social est vécu sur un mode davantage corporel et physique que chez d'autres : les obstacles sociaux sont « palpables », « présents », « prennent une forme concrète et physique », les positions et changements de position sont incorporés de manière « quasi-tactile », la société est un « espace physique à parcourir ». Voir également, sur les transfuges de classe et le lien entre « les registres du corps et du social » pour ceux qui ont « vécu leur origine sociale à travers son inscription dans le corps », ainsi que sur le malaise qui l'accompagne, (Terrail, 1990, p. 242-243).

Dans le cas de Fabrice Del Dongo, Stendhal ne décrit en effet pratiquement pas de travail sur le corps<sup>19</sup>. Aucune des modifications corporelles qui affectent Fabrice n'est présentée comme le résultat d'un travail, et ce même si ses pas dans le monde sont guidés par sa tante et son amant, ou s'il doit s'exercer à la corde pour préparer son évasion d'une prison où il est enfermé. Fabrice apparaît d'emblée sous la figure d'un jeune premier patricien, au sens aigu de la supériorité de classe et à l'élitisme social exacerbé<sup>20</sup>. Il est certes décrit comme un « joli garçon » à la « jolie tournure » (p. 59-60), à la « pâleur » et aux « beaux yeux » (p. 85) intéressants, mais c'est surtout son « *air noble* » qui est maintes fois rappelé. Sa beauté est donc beaucoup moins précise et travaillée que celle de Julien, elle semble en quelque sorte aller davantage de soi. Même lorsque le texte mentionne une transformation corporelle, elle n'est d'ailleurs pas présentée comme une incorporation mais comme le « polissage » d'une excellence déjà présente :

*« Elle le trouvait ce qu'il était en effet, l'un des plus jolis hommes de l'Italie. Il avait surtout une physionomie charmante. Elle l'avait envoyé à Naples avec la tournure d'un hardi casse-cou ; la cravache qu'il portait toujours alors semblait faire partie inhérente de son être : maintenant il avait l'air le plus noble et le plus mesuré devant les étrangers, et sans le particulier, elle lui trouvait tout le feu de sa première jeunesse. C'était un diamant qui n'avait rien perdu à être poli »* (p. 195).

Le corps apparaît en fait dans le roman sous trois figures principales. Tout d'abord, celle du corps blessé. Le sang de Fabrice coule souvent, qu'il soit simplement écorché ou profondément blessé à l'épée ou au couteau. Ces blessures le marquent dans sa chair, peuvent le faire violemment souffrir, ou même s'évanouir sur le moment ; certaines s'infectent et sont alors décrites avec réalisme (« *Le chirurgien de campagne n'avait pas songé à débrider la plaie et, malgré les saignées, il s'y était formé un dépôt* », p. 131).

Deuxièmement, craintes et malaises corporels ne sont pas absents du récit, même s'ils restent peu fréquents par rapport au *Rouge et le Noir*. Fabrice est ainsi suffisamment conscient de son capital esthétique, et intéressé à sa préservation, pour que ce soit la menace d'être défiguré par un coup de couteau porté au visage qui le fasse commettre le meurtre qui l'enverra en prison — la première chose qu'il demande en criant après le combat est « un miroir » (p. 258). De plus, bien que doté des attributs de l'excellence corporelle aristocratique, il en vient à éprouver le sentiment d'un corps socialement déplacé et illégitime quand il ne correspond pas à l'excellence corporelle locale, en l'occurrence militaire. Sur le champ de bataille en effet, il ressent son apparence comme une indignité qui le prive des attributs physiques du « héros » :

<sup>19</sup> Les pages citées renvoient à l'édition Folio (Paris, Gallimard, 2003).

<sup>20</sup> Il faut cependant noter, comme me l'a très justement fait remarquer Jacques Dubois, que Fabrice est un aristocrate « en rupture », épris de Napoléon et de ses guerres de libération, et que ce style « 'prise de redoute' et jeune général d'Empire » spécifie encore la dimension aristocratique de son corps. La reconstruction des multiples dimensions de l'espace des corps dominants chez Stendhal, ici à peine esquissée, serait donc elle aussi extrêmement riche d'enseignements.

« *Le maréchal s'arrêta, et regarda de nouveau avec sa lorgnette. Fabrice, cette fois, put le voir tout à son aise ; il le trouva très blond, avec une grosse tête rouge. Nous n'avons point des figures comme celle-là en Italie, se dit-il. Jamais, moi qui suis si pâle et qui ai des cheveux châtain, je ne serai comme ça, ajoutait-il avec tristesse. Pour lui ces paroles voulaient dire : Jamais je ne serai un héros. Il regarda les hussards ; à l'exception d'un seul, tous avaient des moustaches jaunes* » (p. 96).

Enfin, une troisième forme de thématique corporelle apparaît à la fin du roman, lorsque l'amour impossible de Fabrice pour Clélia en fait un « anachorète » charismatique, adulé par les femmes, et dont la maigreur témoigne du feu intérieur, certes temporel, qui l'habite et le consume, et de sa souffrance. Du fait de ce nouveau corps, Clélia ne le reconnaît d'abord pas « tant il était changé » (p. 586). Certaines notations rejoignent alors, voire accentuent les descriptions du corps « de départ » de Julien à Paris : « le petit habit noir et râpé » ou encore l'apparence « tellement chétive » (p. 580).

Ces trois figures pourraient apparaître comme des preuves de faiblesse ou d'indignité corporelles. Elles sont toutefois immédiatement retournées ou presque, au point de fonctionner en fait comme des signes d'élection et de grâce corporelles. Le corps amaigri et chétif du Fabrice prédicateur témoigne de son pouvoir spirituel et fonde son immense succès religieux et mondain ; le sentiment d'indignité corporelle ressenti sur le champ de bataille est une rapide parenthèse qui ne fait que rendre plus éclatante l'adéquation permanente entre le corps de Fabrice et l'univers social où il évolue par la suite. Les blessures et les atteintes corporelles semblent enfin s'évanouir rapidement, comme si Fabrice pouvait tirer à la fois le bénéfice romantique de l'atteinte corporelle et du sang qui perle et celui d'une régénération et d'une convalescence, sinon immédiates, du moins évidentes :

« *Tous tirent leurs sabres à la fois et tombent sur Fabrice ; il se crut mort (...) Il souffrait peu, mais perdait beaucoup de sang (...) Toute cette aventure n'avait pas duré une minute ; les blessures de Fabrice n'étaient rien* » (p. 123-126).

« *Au même instant l'épée de Giletti pénétrait de toute sa longueur dans le haut du bras de Fabrice, mais l'épée glissa sous la peau, et ce fut une blessure insignifiante* » (p. 258).

« *Fabrice ne sortit de l'église qu'après avoir préparé la confession qu'il se proposait de faire dès le lendemain (...) — Je me trouve fort bien, je ne sens presque plus mes blessures, dit-il à Ludovic en l'abordant* » (p. 278).

Plus généralement, mais dans le même esprit, la pesanteur corporelle est à peine mentionnée qu'elle est évacuée. Fabrice manque d'être abattu par un pistolet tenu « à trois pieds de sa poitrine », mais le pistolet part et ne blesse personne (p. 256) ; il est ensuite « sur le point d'être tué » (p. 257), mais il en réchappe, ou il est sur le point d'être empoisonné, mais un chien meurt à sa place et le danger s'éloigne. Paradigmatique de ces moments où rien ne semble pouvoir véritablement *atteindre* Fabrice, cette scène célèbre au cours de laquelle il s'évade, tel un « diable », protégé par un brouillard fort

opportun, « *poussé comme par une force surnaturelle* » hors de sa prison, au nez des sentinelles qui ne le voient ni ne l'arrêtent (p. 485-489).

Si on peut relever dans ces mises en scène l'effet du regard à la fois tendre et moqueur que Stendhal porte sur ses héros, ce mode de représentation du corps dans le récit peut être interprété sociologiquement comme la manifestation narrative d'une invulnérabilité *sociale* et d'un vécu du corps sur le mode de l'aisance et de la grâce. Le corps de Fabrice peut donc être doublement opposé à celui de Julien, dans la mesure où il n'est ni défini par la gêne, le ridicule ou la pesanteur, ni travaillé de manière laborieuse et visible, conformément aux représentations aristocratiques du corps. Fabrice croit d'ailleurs en l'astrologie plus qu'en sa propre volonté ; il croit, parce qu'il est né noble, être « *au-dessus des lois* » (p. 283) et promis au bonheur (« *en sa qualité de noble, [il] se croyait fait pour être plus heureux qu'un autre et trouvait les bourgeois ridicules* », p. 149). Sans qu'il adopte une posture volontariste face aux contraintes sociales, ces dernières jouent miraculeusement « pour » lui. Son rapport au social n'est clairement pas celui d'un corps à corps, comme le formule avec acuité la jalousie du Comte Mosca : « *Tout est simple à ses yeux parce que tout est vu de haut* » (p. 209). C'est donc à l'échelle de l'œuvre tout entière, ou en tout cas autour des deux pôles corporels constitués par les deux romans mentionnés, que s'organise l'espace social des corps recréé par Stendhal.

### **3. TRAJECTOIRES CORPORELLES ET ESPACE SOCIAL DES CORPS CHEZ HENRI**

#### **BEYLE ET HENRY BRULARD**

Il s'agit maintenant de formuler quelques hypothèses pour expliquer cette tendance, mais aussi cette compétence, à lier le corporel et les hiérarchies sociales sous la forme d'un espace socialement signifiant et hiérarchisé des corps, et à le faire de la manière spécifique qui est celle de Stendhal. Pour ce faire, on peut mobiliser à titre contextuel l'histoire des représentations du corps et à titre davantage explicatif les modalités spécifiques de la socialisation corporelle de Stendhal lui-même.

#### **3.1 Henri Beyle et l'histoire des représentations du corps**

Il faut d'abord noter que la socialisation de Henri Beyle — le vrai nom de Stendhal — s'est opérée dans une période particulière de l'histoire des visions savantes, politiques et profanes du corps. La conception d'un rapport entre corps et hiérarchies sociales ne naît ni avec la société ni avec la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle. La période post-révolutionnaire constitue cependant un moment particulier pour les sciences et la politique des corps, un moment clé d'exacerbation de la traduction corporelle des luttes et des hiérarchies sociales, de prolifération des motifs de déchiffrement des corps et de modifications des instruments pour y parvenir.

Les luttes sociale se disent et se vivent en effet à travers leurs modes d'apparition et de traduction corporelles. Le déchiffrement des corps joue comme arme politique, que ce soit dans les mains — le

regard — du peuple ou des puissants. Pendant la Révolution française, le premier apprend à « démasquer » les aristocrates à certains stigmates corporels : « Les “mains douces, blanches et potelées”, la finesse de la peau, le “teint frais”, les frisures des hommes et les belles coiffures des femmes, sont autant de signes qui permettent, selon Marat, d’identifier les traîtres — les aristocrates — qui tentent de s’échapper » (Matonti, 1998b, p. 329) (de Baecque, 1993). Parallèlement, les aristocrates ont désormais à leur disposition, avec la physiognomonie par exemple, sur laquelle on va revenir, de nouveaux outils pour « déchiffrer les corps et les visages de ceux qui apparaissent sur la scène publique, les classes populaires » (Matonti, 1998a, p. 47)<sup>21</sup>. La situation au début du XIX<sup>e</sup> siècle, telle que la décrit L. Chevalier, est de ce point de vue héritière de cette exacerbation des luttes corporelles révolutionnaires : « Les jugements que les groupes portent les uns sur les autres concernent des caractères physiques (...) Il est impossible de comprendre la violence des luttes sociales à Paris pendant ces années, si l’on ne reconnaît leurs fondements physiques et plus précisément encore morphologiques. C’est dans leurs corps que les groupes se considèrent, se jugent et s’affrontent (...) Jamais, peut-être, les caractères physiques des individus et des groupes n’ont été aussi fortement désignés qu’en ces années de tourmente sociale : utilisés comme des armes, par la bourgeoisie, comme par le peuple » (Chevalier, 1958, p. 519 et p. 525).

Prises dans ces enjeux de politiques corporelles, les sciences du déchiffrement du corps sont en pleine expansion et fournissent de nouveaux outils de savoir et de pouvoir sur les populations, qu’il s’agisse de la physiognomonie de Lavater, des travaux de Destutt de Tracy ou de Cabanis. Elles contribuent à l’éducation d’un nouveau regard savant sur les corps, fait de principes de perception et d’évaluation des corps dont on peut d’autant plus supposer que Stendhal l’aura intériorisé qu’on le sait lecteur d’Hérault de Séchelles<sup>22</sup>, de Tracy ou de Cabanis<sup>23</sup> ou sous l’influence, comme les autres écrivains de son époque, de Lavater<sup>24</sup>. C’est enfin le mode même des représentations littéraires du corps qui se transforme : « la spécificité de la représentation littéraire du corps au XIX<sup>e</sup> siècle se marque ainsi dans l’attention particulière portée à la relation de l’individu à son contexte social, politique ou historique. Écrire le corps, c’est interroger les signes d’une appartenance sociale ou politique, scruter

---

<sup>21</sup> Voir aussi sur ce point (Matonti, 1998b, p. 322) : « Johann Lavater propose aux hommes de cette fin de siècle, une manière de déchiffrer les visages, non plus seulement des courtisans, ce qui fut la tâche de toutes les formes de physiognomonie depuis son inscription astrologique première, mais aussi de ceux qui s’imposent dorénavant dans l’espace public, autrement que comme une masse, à savoir les classes populaires ». Sur les transformations du regard sur le corps du peuple, voir aussi (Farge, 2007).

<sup>22</sup> La *Théorie de l’ambition* et les *Réflexions sur la Déclamation* d’Hérault de Séchelles sont organisées autour de la « double maîtrise du corps : contrôle de son propre corps, lisibilité du corps des autres », et détaillent les techniques d’un travail d’ennoblissement du corps à des fins de domination sociale : cf. (Matonti, 1998a, 1998b).

<sup>23</sup> Voir M. R. Corredor, « Cabanis » et B. Didier « Destutt de Tracy », in (Ansel, Berthier et Nerlich, 2003). On notera que, si « pour Cabanis, comme pour beaucoup de médecins de son temps, la médecine doit être le pivot de cette science de l’homme au nom de la métaphore organiciste qui veut que le corps social fonctionne comme le corps humain » (O. Faure, « Le regard des médecins », in (Corbin, Courtine, et Vigarello (dir.), 2005, p. 41), la profonde originalité de Stendhal réside dans une écriture de l’*incorporation* qui manifeste à l’inverse comment le corps humain fonctionne « comme » et à partir du corps social.

<sup>24</sup> M. Dumont (1984, p. 4, p. 29) note le vif intérêt pour Lavater dans le champ littéraire (« Au 19<sup>e</sup> siècle, la littérature s’empare de la physiognomonie »), dont témoignent par exemple les remarques enthousiastes de Balzac ou George Sand.

les traces qu'a pu y laisser l'Histoire, sonder la manière dont la loi agit sur l'individu » (Roulin, 2005, p. 8)<sup>25</sup>.

Le regard stendhalien s'inscrit donc dans de nouvelles pratiques de déchiffrement du corps, et notamment du corps populaire, et dans de nouvelles formes de correspondances qui s'instaurent entre espace des classes et espace des corps. Ces représentations du corps jouent comme conditions historiques de possibilité d'une perception du corps qui tisse des liens solides entre les registres du corps et des hiérarchies sociales, et qui fut intériorisée par Stendhal. Ce dernier semble toutefois avoir été *familialement* prédisposé à faire de son œuvre la chambre d'écho de ces transformations.

### 3.2 Henry Brulard et l'histoire familiale d'un corps

On peut le montrer à partir de la socialisation familiale d'« Henry Brulard », le nom que se donne Stendhal dans l'un de ses textes autobiographiques. S'il existe des inconvénients à prendre pour source un « écrit intime » comme *La Vie de Henry Brulard*<sup>26</sup>, et non une biographie aux informations contrôlées et croisées, son apport pour la recherche est comparable à celui des entretiens biographiques. On travaille dans les deux cas à partir d'une reconstruction et non d'une objectivation de la trajectoire, mais on a ce faisant également accès à une construction effectuée par l'individu lui-même, qui livre de ce fait quelque chose de sa socialisation et des effets qu'elle a eus sur lui dans la manière dont il la raconte. Ce qui apparaît dans le récit de l'enfance de Henry Brulard c'est en effet la *revendication* d'une ascendance et le choix de la lignée maternelle contre la lignée paternelle, ainsi que la *vision*, familialement acquise, d'un lien entre le capital symbolique détenu par cette lignée maternelle et le capital esthétique qui lui est attribué : on peut y voir la matrice familiale d'une prédisposition à lier les jeux et les enjeux du corps et des hiérarchies sociales.

#### 3.2.1 Deux lignées diversement revendiquées

Tout paraît avoir déjà été écrit sur l'amour d'Henry Brulard pour sa mère, disparue quand il était enfant, et sur sa haine pour son père, comme sur les systèmes d'oppositions que livrent les écrits intimes entre les deux lignées, les Gagnon et les Beyle. Or, si les lexiques psychologiques voire psychanalytiques paraissent s'imposer sur cette question, l'approche sociologique peut s'avérer également heuristique si elle met en rapport l'exaltation de la figure et de la lignée maternelles avec le caractère plus légitime, comparativement avec la lignée paternelle, que revêt cette ascendance, notamment du point de vue du champ littéraire dans lequel Stendhal évolue.

---

<sup>25</sup> Dans le même article, J.-M. Roulin date de la Révolution cette « valorisation de la signification sociale du corps » et appuie son analyse sur une anecdote tirée de *La Chartreuse de Parme* (p. 10).

<sup>26</sup> Les pages renvoient, sauf indication contraire, à l'édition Pléiade de *La Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres Intimes II*, Paris, Gallimard, 1982.

Dans les descriptions faites par « l'énonciateur » (plutôt que le narrateur<sup>27</sup>) de *La Vie de Henry Brulard*, l'ascendance maternelle constamment revendiquée se révèle en effet plus dotée en capital culturel, ou plutôt en capital symbolique et littéraire, si l'on préfère cette formule pour une époque où l'école ne joue pas le même rôle dans la certification de ce capital. Le grand-père maternel d'Henry Brulard est certes chirurgien militaire, puis médecin civil à Grenoble, mais il est surtout proche de Voltaire, détenteur de la « meilleure culture bourgeoise des Lumières », fondateur de la bibliothèque publique, d'une société littéraire et l'un des organisateurs de l'École Centrale de Grenoble :

« *Excellent grand-père qui, à son insu, me communiqua son culte pour Horace, Sophocle, Euripide et la littérature élégante* » (p. 627).

« *Mon grand-père adorait les lettres et l'instruction, et depuis quarante ans était à la tête de tout ce qui s'était fait de littéraire et de libéral à Grenoble* » (p. 740)

Tout comme ce grand-père maternel est « le plus galant homme du monde », la mère d'Henry Brulard est définie conjointement par ses pratiques et capitaux littéraires et par la « noblesse » de sa tenue : « *Elle avait une noblesse et une sérénité parfaite dans les traits (...) et enfin lisant souvent dans l'original La Divine Comédie de Dante* » (p. 556).

À l'inverse, les descriptions qui sont faites du grand-père paternel, procureur au parlement de Grenoble, et surtout du père, procureur puis avocat au parlement de Grenoble sont obscurcies de l'ombre de la boutique et de la paysannerie, et visent à exprimer et à travailler une distance sociale présentée comme incommensurable :

« [Chérubin Beyle, père de Henry Brulard] *était un homme extrêmement peu aimable, réfléchissant toujours à des acquisitions et à des ventes de domaines, excessivement fin, accoutumé à vendre aux paysans et à acheter d'eux, archi-dauphinois. Il n'y avait rien de moins espagnol et de moins follement noble que cette âme-là (...) Mon horreur était de vendre un champ à un paysan en finissant pendant huit jours à l'effet de gagner 300 fr[ancs] : c'était là sa passion (...) L'argent fut donc, et avec raison, la grande pensée de mon père, et moi je n'y ai jamais songé qu'avec dégoût* » (p. 596).

« *Mon père, le moins élégant, le plus finasseur, le plus politique, disons tout en un mot : le plus dauphinois des hommes* » (p. 667).

Si la « noblesse » caractérise la lignée maternelle, c'est l'absence de « bon ton » et la « prétention » qui s'attachent en revanche aux descriptions de la lignée paternelle :

« *Je ne dis pas que [M. le premier président de Barral] fût un génie, mais, à mes yeux, il était tellement le contraire de mon père (...) Ce fut alors que j'entrevis le vrai bon ton et il fit sur le champ ma conquête. Je comparais sans cesse ce père faisant des rimes et plein d'attentions délicates pour l'amour-propre de ses enfants avec le noir pédantisme du mien* » (p. 795).

« *Ma famille, malgré l'état de médecin et d'avocat, se croyait être sur le bord de la noblesse, les prétentions de mon père n'alliaient même à rien moins que celles de gentilhomme déchu* » (p. 788).

---

<sup>27</sup> « Il vaudrait mieux dire "énonciateur", car ce que l'autobiographe dit de lui ne se ramène pas forcément à un "récit" » (Didier, 1983, p. 7).

La distance que le texte établit constamment entre Henry Brulard et son père, c'est celle de la « bassesse bourgeoise » dont ce dernier est comme la personnification et à laquelle le premier se dit fondamentalement étranger :

« *Tous les faits qui forment la vie de Chrysale sont remplacés chez moi par du romanesque. Je crois que cette tache dans mon télescope a été utile pour mes personnages de roman, il y a une sorte de bassesse bourgeoise qu'ils ne peuvent avoir : et pour l'auteur ce serait parler le chinois qu'il ne sait pas. Ce mot : bassesse bourgeoise, n'exprime qu'une nuance ; cela sera peut-être bien obscur en 1880* » (p. 624-625).

Tout se passe donc comme si, dans le point de vue sur l'espace social délivré par *La Vie de Henry Brulard*, les positions relativement homologues en termes de niveau de capitaux des deux familles paternelles et maternelles, et leur appartenance commune à une bourgeoisie notabiliaire, s'effaçaient totalement devant la distribution polairement opposée des capitaux tels qu'ils sont reconstruits dans l'écrit intime<sup>28</sup> :

Lignée paternelle définie par son capital économique	Lignée maternelle définie par son capital culturel et symbolique
« Rien de moins noble »	Noblesse
« Archi-dauphinois »	« Espagnolisme »
Argent, goût de la « finasserie »	Haine de la « bassesse » et de l'argent

Que ce soit donc rétrospectivement dans la présentation de soi qui est celle de *La Vie de Henry Brulard*, ou, probablement, tout au long de l'enfance de Stendhal, les lignées maternelles et paternelles occupent des positions différentes, et sont de plus diversement revendiquées. Dans l'exaltation de la lignée maternelle (qui ne laisse de côté que la tante Séraphie), interviennent la revendication d'une ascendance bien plus légitime, notamment du point de vue du champ littéraire, mais aussi la marque d'une socialisation qui s'est faite dans la valorisation des attributs de cette lignée. On peut donc émettre avec confiance l'hypothèse selon laquelle la socialisation familiale de Stendhal s'est inscrite dans ces systèmes d'oppositions sociales à travers leurs retraductions familiales.

### 3.2.2 Les deux corps des lignées

Or, l'examen de *La Vie de Henry Brulard* montre que ces oppositions comportent une dimension corporelle et esthétique, qui exprime, redouble et renforce le « tableau des contraires » déjà extrait du texte : à la beauté de la lignée maternelle répond la laideur de la lignée paternelle. Le redoublement du

<sup>28</sup> Pour un relevé et une analyse systématiques de ce type d'oppositions chez Stendhal et de leur connotations sociales, voir (Ansel, Berthier et Nerlich, 2003) : articles « Argent », « Aristocratie », « Bas, Bassesse », « Bourgeois/Bourgeoisie », « Domestiques », « Espagnolisme », « Gros, Grossier, Grossièreté », « Manières », « Paris, Parisiens », « Paysans », « Peuple », « Politesse », « Province », « Tache (dans le télescope ) », etc.

différentiel de capital symbolique par le capital esthétique s'est lui aussi sans doute traduit par des expériences successives qui ont pu jouer le rôle de matrice socialisatrice.

C'est en effet aux membres de la lignée maternelle Gagnon (la mère Henriette, le grand-père Henri, la grand-tante Elisabeth, et surtout l'oncle Romain) qu'est attribué, de manière récurrente et explicite, le capital esthétique le plus élevé :

Romain Gagnon : « *homme charmant* », « *Il était difficile d'être plus joli et moins raisonnable que mon oncle Gagnon* » (p. 518 des *Souvenirs d'égotisme*).

« *Mon oncle, le frère de ma mère, jeune homme on ne peut mieux fait et on ne peut pas plus agréable et vêtu avec la dernière élégance (...) Mon oncle, jeune, brillant, léger, passait pour l'homme le plus aimable de la ville, au point que, bien des années après, Mme Delaunay, voulant justifier sa vertu, laquelle pourtant avait fait tant de faux pas : 'Pourtant, disait-elle, je n'ai jamais cédé à Monsieur Gagnon fils'* » (p. 566).

Henriette Gagnon : « *Elle avait de l'embonpoint, une fraîcheur parfaite ; elle était fort jolie, et je crois que seulement elle n'était pas assez grande* » (p. 556).

L'Italie et l'Espagne, lieux à la fois géographiques et sociaux de la « noblesse » chez Stendhal, fonctionnent également comme des qualificatifs esthétiques :

Elisabeth : « *Grande femme maigre, sèche, avec une belle figure italienne, caractère parfaitement noble, mais noble avec les raffinements et les scrupules de conscience espagnols* » (p. 595-586).

« *Par ma mère à laquelle je ressemble je suis peut-être de sang italien (...) mon grand-père et ma tante Elisabeth avaient évidemment une figure italienne, le nez aquilin, etc. (...) je vois que mon grand-père avait exactement la taille, la tête, le nez romains. Bien plus, mon oncle Romain Gagnon avait une tête évidemment presque romaine, au teint presque [près] qu'il avait fort beau* » (p. 886-888).

À ce luxe de descriptions physiques soulignant tout à la fois la beauté et la noblesse des Gagnon s'opposent les mentions corporelles beaucoup plus rares et négatives concernant la lignée paternelle, comme par exemple dans ce portrait de Chérubin Beyle à 43 ans : « *Il était de plus excessivement ridé et laid, et déconcerté et silencieux avec les femmes qui pourtant lui étaient nécessaires* » (p. 596).

La disproportion des capitaux esthétiques attribués aux deux lignées constitue à nouveau à la fois une représentation reconstruite des lignées par Stendhal et une indication d'une situation structurelle d'inégalité entre les deux lignées ayant marqué la socialisation familiale d'Henri Beyle. On trouve en effet dans *La Vie de Henry Brulard* des indices qui tendent à montrer que la supériorité esthétique de la lignée maternelle s'est traduite concrètement dans la vie familiale et dans le processus de socialisation, par des anecdotes ou des pratiques quotidiennes :

« [Marion me dit] qu'à l'époque du mariage de ma mère, vers 1780, elle avait dit un jour à mon père qui lui faisait la cour : Laissez-moi, vilain laid. Je ne vis pas alors l'ignoble et l'improbabilité d'un tel mot, je n'en vis que le sens qui me charmait » (p. 653).

Si cette anecdote est jugée « improbable » par l'énonciateur de *La vie de Henry Brulard*, le texte fait état de nombreux jugements de laideur formulés par les membres de la lignée maternelle sur un des membres de la lignée paternelle, à savoir sur Henry Brulard lui-même. Dès sa naissance, il est en effet accusé de « laideur » par le côté maternel de la famille : « Mon oncle plaisantait sa soeur Henriette (ma mère) sur ma laideur. Il paraît que j'avais une tête énorme, sans cheveux, et que je ressemblais au Père Brulard, un moine adroit, un bon vivant et à grande influence dans son couvent, mon oncle ou grand-oncle mort avant moi » (p. 577).

Certains de ces propos sont attribués selon les écrits intimes soit à son grand-père, soit à son oncle, mais ils émanent dans tous les cas d'un membre de la lignée maternelle :

*Je fus l'ami de tout le monde, « enfant rempli d'esprit », grand-père : « Tu es laid, mais personne ne te reprochera jamais ta laideur ». Une des femmes qui m'a le mieux ou du moins le plus longtemps aimé parlait de moi exactement dans les mêmes termes, après 25 ans d'absence (p. 660).*

*Romain Gagnon à HB : « On n'avance dans le monde que par les femmes. Or tu es laid, mais on ne te reprochera jamais ta laideur parce que tu as de la physionomie » (Souvenirs d'égotisme, p. 519).*

Comme on le voit dans ces propos, Henry Brulard est sauvé de sa laideur Beyle par son ascendance Gagnon, c'est-à-dire grâce au capital culturel symbolique (son « esprit », sa « physionomie ») :

*« À la beauté près, j'étais Chérubin ; j'avais des cheveux noirs très frisés et des yeux dont le feu faisait peur. L'homme que j'aime, ou : Mon amant est laid, mais personne ne lui reprochera jamais sa laideur : il a tant d'esprit ! Voilà ce que disait vers ce temps Melle Victorine B[igillion] à Félix Faure qui ne sut que de longues années après de qui il s'agissait » (p. 881).*

Capital esthétique et capital culturel symbolique sont donc non seulement distribués entre les deux lignées mais mis en équivalence et en relation à travers cette mécanique de compensation entre les deux registres qui s'opère en la personne de Henry Brulard<sup>29</sup>. Toutes ces notations témoignent d'une socialisation familiale marquée par les enjeux esthétiques et par une mise en équivalence pratique entre capital esthétique et capital culturel symbolique, qui redouble la « noblesse » des Gagnon par leur beauté et renforce la « bassesse » des Beyle par leur laideur.

On peut donc avancer que le différentiel de capital culturel et symbolique entre les lignées paternelle et maternelle d'Henri Beyle ainsi que la distribution dissymétrique redondante du capital esthétique — qu'elle soit « objective » ou reconstruite, elle a marqué sa socialisation familiale — l'ont conduit à être particulièrement attentif aux significations sociales des corps, et rendent donc compte, au moins

---

<sup>29</sup> La récurrence des notations visant à affirmer la compensation de la laideur Beyle par l'esprit Gagnon peut également signifier que cette compensation a été davantage espérée qu'effective pour Stendhal : sur le « drame intime » lié à sa « laideur » et au fait « d'être gros », voir Ph. Berthier, « Corps », et Y. Ansel, « Gros, Grossier, Grossièreté », « Laid, Laideur », in (Ansel, Berthier et Nerlich, 2003). Ajoutons que l'examen de la dissymétrie entre les deux lignées peut rendre compte de la manière dont cette indignité corporelle fut vécue comme une déchéance sociale.

en partie, de la sensibilité stendhalienne à l'imbrication des registres du corps et des hiérarchies sociales, et à la traduction corporelle des positions et des trajectoires sociales.

On peut même, pour finir, voir dans *La Vie de Henry Brulard* la preuve que la socialisation à cette imbrication s'est traduite par une vision particulière du monde social. À douze ans environ, Henry Brulard se rend à une séance de la Société des Jacobins : « *Je trouvais horriblement vulgaire ces gens que j'aurais voulu aimer* ». Dans la façon dont il détaille sa vision des femmes et des hommes des classes populaires, notamment des « femmes de la dernière classe », l'énonciateur de *La Vie de Henry Brulard* articule répulsion sociale et analyse corporelle, en liant laideur et vulgarité, féminité et noblesse, ou masculinité et bassesse, dans un racisme de classe<sup>30</sup> qui fonctionne comme un dégoût corporel des attributs physiques populaires : « *Mon grand-père se moquait habituellement, et gaiement, de leurs façons de parler. Il me sembla sur-le-champ que mon grand-père avait raison, l'impression ne fut pas favorable (...) J'aime le peuple, je déteste ses oppresseurs ; mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple. J'emprunterai pour un instant la langue de Cabanis<sup>31</sup>. J'ai la peau beaucoup trop fine, une peau de femme ; je m'écorche les doigts, que j'ai fort bien, pour un rien ; en un mot, la superficialité de mon corps est de femme. De là peut-être une horreur insurmontable pour ce qui a l'air sale, ou humide, ou noirâtre (...) la Laideur des Jacobins m'avait frappé* » (p. 686-687).

L'extrait livre une socialisation à la fois achevée, au moment de l'écriture, et en train de se faire, à douze ans, qui consiste en un apprentissage des liens entre le corporel et les hiérarchies sociales ; il rappelle, à travers notamment la féminisation de la noblesse, la configuration familiale spécifique dans laquelle s'est inscrite cette socialisation ; il en rappelle aussi explicitement l'inscription historique particulière du développement des savoirs et des politiques du corps qui l'a vu naître ; il rappelle enfin le fonctionnement de l'espace social des corps dans lequel évolue Julien Sorel et ses correspondances avec l'espace des classes et celui des genres. Si une telle vision du monde social n'est pas réservée à Stendhal, elle permet cependant de faire un lien, et un lien génétique, entre Henri Beyle, Henry Brulard et l'auteur du *Rouge et le Noir* à propos de l'espace social des corps : il s'agit bien du même anatomiste social, en gestation, en représentation ou en action.

## RÉFÉRENCES

ANSEL, Y., BERTHIER, Ph. et NERLICH, M. (dir.) (2003), *Dictionnaire de Stendhal*, Champion, Paris.

BOURDIEU, P. (1998), *La Domination masculine*, Seuil, Paris.

BOURDIEU, P. (1997), *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris.

---

<sup>30</sup> « Racisme de classe » qui « est, à l'époque, encore parfaitement admis », et rendu « scientifique » scientifié dans ses dimensions corporelles par Lavater (Dumont, 1984, p. 14).

<sup>31</sup> « Allusion au livre de Cabanis, *Traité du physique et du moral de l'homme*, paru en 1802, que Stendhal a lu en 1805 », note de V. Del Litto à *La Vie de Henry Brulard*, p. 1414.

- BOURDIEU, P. (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU, P., PASSERON, J.-C. (1970), *La Reproduction*, Minuit, Paris.
- CHEVALIER, L. (1958), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris.
- CORBIN, A., COURTINE, J.-J. et VIGARELLO G. (dir.) (2005), *Histoire du corps, t. 2*, Seuil, Paris.
- DARMON, M. (2003), *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, La Découverte, Paris.
- DE BAECQUE, A. (1993), *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politiques (1770-1800)*, Calmann-Lévy, Paris.
- DIDIER, B. (1983), *Stendhal autobiographe*, PUF, Paris.
- DUBOIS, J. (2007), *Stendhal. Une sociologie romanesque*, La Découverte, Paris.
- DUMONT, M. (1984), « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 54, p. 2-30.
- FARGE, A. (2007), *Effusion et tourment. Le récit des corps. Histoire du peuple au XVIIIème siècle*, Odile Jacob, Paris.
- FOUCAULT, M. (1975), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.
- HOCHSCHILD, A. R. (1979), « Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure », *American Journal of Sociology*, vol. 85, n° 3, p. 551-575.
- MANDRESSI, R. (2003), *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Seuil, Paris.
- MATONTI, F. (1998a), *Hérault de Séchelles ou les infortunes de la beauté*, La Dispute, Paris.
- MATONTI, F. (1998b), « La beauté capitale », *Sociétés & Représentations*, n° 6, p. 309-332.
- MAUGER, G., PINTO, L., (dir.) (1994), *Lire les sciences sociales (vol. 1)*, Belin, Paris.
- MEIZOZ, J. (2005), « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau », *a contrario*, vol. 3, n° 1, p. 68-79.
- MEMMI, D. (1998), *Jules Romains ou la passion de parvenir*, La Dispute, Paris.
- MEMMI, D. (1996), « L'ascension sociale vue de l'intérieur : les postures de la conquête », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 100, p. 33-58.
- MEMMI, D. (1996), « Les Déplacés. Travail sur soi et ascension sociale : la promotion littéraire de Jules Romains », *Genèses*, n° 24, p. 57-80.
- RICHARD, J.-P. (1954), *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Seuil, Paris.
- ROULIN, J.-M. (dir.) (2005), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- TERRAIL, J. -P. (1990), *Destins ouvriers : la fin d'une classe ?*, PUF, Paris.
- VEBLEN, T. (1970 [1899]), *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, Paris.