NOBLE D'ESPRIT ET NOBLE DE NAISSANCE – IMPOSSIBILITÉ ONTOLOGIQUE CHEZ STENDHAL

Garofița Dincă
Scientific Researcher, PhD, „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti" Institute of Linguistics of the Romanian Academy, Bucharest

Abstract: This study explores the distinction between the nobility of spirit and the nobility by birth in Stendhal (the pen name of Marie-Henri Beyle)' s novelistic work. In this regard, we investigate vanity as a mean of conciliation between the social organisation and the natural hierarchy. We support our discussion mostly on the novels „Armance" et „Le Rouge et le Noir " and we conclude that being loyal to one's own beliefs and not giving in to social temptations is the exact definition of the nobility of spirit.

Keywords: nobility, vanity, relative agreement, internal mediation, social view.

Les historiens de la littérature cherchent la source des idées stendhaliennes dans ses œuvres de jeunesse, mais les puériles *Lettres pour Pauline* (où le frère aîné donne dans une véritable débauche pédagogique), le *Journal* ou *Filosofia nova*[1] ne vont jamais expliquer une page du *Rouge et le Noir*, par exemple.

Ses idées de jeunesse ne coincident point avec celles de son âge mûr. Stendhal est l'un des rares penseurs de son temps qui a gagné son indépendance grâce aux géants de l'époque précédente, auxquels il peut rendre l'hommage d'un égal.

Stendhal (1783–1842) s'arroge la mission de rectifier les erreurs des philosophes, c'est-à-dire de compléter les jugements de l'intelligence purement abstraite par le contact avec l'expérience, car ce qu'il voulait était en fait de connaître l'âme humaine et ses passions. Les Bastilles prérévolutionnaires sont écrasées, le monde était en plein (et rapide) changement, alors que Stendhal se voit à cheval sur plusieurs univers: il observe la monarchie constitutionnelle, mais il n'a pas oublié l' Ancien Régime; il a servi Napoléon; il a vécu en Allemagne, en Italie, il a visité l'Angleterre; il est au courant au sujet des œuvres qui apparaissent aux États-Unis. Mais ses romans sont des laboratoires où la réalité est ralentie, observée minutieusement. Stendhal oppose des éléments qui, dans le monde réel, ne pourraient jamais se rencontrer face à face: Paris et province, la France et l'Italie, les aristocrates et le bourgeois, et même le présent et le passé. Les diverses expériences développées dans ces univers contradictoires et contrariants ont, toutes, le même but: répondre à une question qui n'est pas du tout originale, mais qui préoccupait tout le monde à l'époque: *Pourquoi les gens de l'époque moderne ne sont-ils plus heureux?* La réponse de Stendhal se confond avec son œuvre, elle est diffuse, hésitante, mais, en grandes lignes, c'est la suivante: *Parce qu'on est vaniteux.*

Au début de son ouvrage *La Vie de Henri Brulard*, l'auteur définit le terme de *noble* du point de vue spirituel: un être noble est celui dont les désirs ont une source interne, et qui tâche de les réaliser avec ses dernières énergies-mêmes. Dans sa vision, la noblesse est synonyme de la passion.

Le problème qui apparaît au niveau de chaque personnalité présente dans son œuvre est cette scission entre la „médiation interne" et la „médiation externe" (Les termes appartiennent à René Girard). La „médiation interne" est le désir-même, la passion, tandis

[1] Cet ouvrage est inspiré du *Traité de la nature humaine* de Hobbes.

que la „médiation externe" est le modèle, qui surgit d'une comparaison à l'Autre. Au moment donc où ce conflit entre le Moi et l'Altérité apparaît, on peut déjà parler de la **vanité**, comme tentative de résoudre, par compromis, ce conflit.

En fait, la discordance se joue au niveau des registres: la **noblesse spirituelle** (qui est définie dans *Henri Brulard*) n'est plus la même chose que la **noblesse sociale**. La vanité – désir de „poser", de gagner l'appréciation, le prestige de la part de l'Autre, n'est qu'un accord relatif entre l'organisation sociale et la hiérarchie naturelle des êtres humains. On n'a qu'à comparer, et la scission se produit. Le noble qui découvre la relativité de cet accord commence à se poser des problèmes; l'acte de se refléter le rend plus noble du point de vue spirituel, car il entre dans un processus de miroitement, se séparant ainsi de sa „noblesse", qui devient simple possession, dépendant du regard du „non-noble".

Par conséquent, le noble est l'être passionné, par excellence, mais la classe de la noblesse est vouée à la vanité. Au fur et à mesure que la noblesse devient une chaste, elle devient aussi plus inaccessible aux êtres passionnés qui ne sont pas nobles par naissance. Pourtant, la noblesse ne cessera point de conduire les autres classes sociales sur la voie de la vanité. La décadence de la noblesse se situe donc au moment du passage de la médiation externe à la médiation interne.

Le sociologue Tocqueville[2] parle de l'esprit de Cour, qui règne dans les démocraties et qui se retrouve chez Stendhal. :

„*Quand les prérogatives obtenues par naissance ou par richesse ont été détruites et que toutes les professions sont ouverts pour tout le monde, quand on peut arriver par ses propres forces au sommet de chacune, une immense carrière paraît devenir disponible pour tout être humain, qui s'imagine d'être appelé à remplir une haute mission. Mais c'est une fausse opinion, car cette carrière, apparamment facile, les rend faibles du point de vue individuel. Elle limite ses forces, en permettant aux désirs de se développer démesurément. Chacun va observer à son voisin, après avoir vaincu certaines hostilité*s, *le même désir*. *On a détruit les privilèges accablants de certains de nos semblables, mais on a maintenant à affronter la concurrence. L'obstacle a changé de forme plutôt que de place. Quelque démocratique que soit l'état social d'un peuple, on peut… compter sur l'idée que chacun de ses citoyens va toujours remarquer près de lui plusieurs problèmes et il va se préoccuper obstinément seulement de ces problèmes."*

Cette „inquiétude" dont parle Tocqueville est retrouvable chez Stendhal. La vanité de l'Ancien Régime était gaie, indifférente et frivole; la vanité du XIX-ème est triste et susceptible: elle a une peur immense et inguérissable de ne pas être ridicule:

J'ai passé ma jeunesse auprès de grands seigneurs qui étaient aimables; aujourd'hui ils sont vieux et ultra-méchants. Au début, j'ai cru que leur mechanceté était un effet imminent de leur âge. Je me suis fait l'ami de leurs fils, qui devaient hériter de grandes fortunes, de beaux titres; (…) je les ai trouvés „rejouissant" d'un fond de tristesse beaucoup plus grand que celui de leurs parents.

La noblesse hait la bourgeoisie et, par cette haine, la noblesse devient bourgeoisie, car elle sort de sa quiétude, elle cherche ses origines nobles, elle fait des comparaisons, elle envie et parfois elle se trouve sans ancêtres honnorables.

C'est ainsi que le grand motif du Bâtard fait carrière en littérature, et surtout dans le roman moderne. D'après Marthe Robert, le succès du Bâtard dans le siècle de l'Histoire et du roman est inconcevable en l'absence de Napoléon. L'aventurier sans famille et sans fortune,

[2] Le philosophe politique Alexis de Tocqueville, dans son ouvrage fondateur, ***De la démocratie en Amérique*** (paru en deux volumes, à son retour des États-Unis, en 1834 et 1840) affirme l'impossibilité d'une égalité de conditions entre les individus, et, même si celle-ci existe, il y a une inégalité sociale et économique, et donc le principe démocratique impose une égalité imaginaire. La solution semble être la symbiose entre les institutions locales et le conformisme de l'opinion publique (celle-ci nommée „l'empire moral de la majorité").

qui, en très peu de temps, met en scène son propre avènement, qui installe ses frères sur les trônes de l'Europe, qu'il a rendus vacants, qui se fraie un empire dans une république nouveau-née, cet aventurier appartient au roman par toutes les fibres de sa personnalité, il est lui-même un roman qui se fait au fur et à mesure qu'il influence les événements de l'histoire et qui, pour la première fois dans l'époque moderne se fait, comme le dit Marthe Robert, „des lettres de chair et de sang sur la texture même de la réalité". Le petit homme insignifiant qui a transformé son roman familial en instrument de pouvoir historique aurait dû s'exclamer (au lieu de *Quel roman est ma vie!*) *Quelle vie est mon roman!* Toutefois, on n'a pas d' indices clairs que Julien Sorel serait un enfant sans père, il est généralement admis qu'il est le fils du lieutenant Robert, mais ce *pater incertus* n'est que suggéré dans le roman.

Les caractéristiques napoléoniennes du roman peuvent être décelées même dans les couches superficielles des romans de Stendhal: la „bible" de Julien Sorel est l'ouvrage de Napoléon *Les Mémoires de Sainte Hélène,* bible des arrivistes. Sorel doit se venger contre son père, qui n'est pas noble, Fabrice del Dongo doit accomplir sa vengeance contre un père qui le renie, Stendhal lui-même nous avoue, à travers la bouche de son double littéraire, Henri Brulard, que son enfance lui reste en mémoire comme une période de „haine et d'impuissants désirs de vengeance".

Les nobles d'esprit se vengent contre les nobles de naissance et ne réussissent pas à échapper à leur condition: ils deviennent moins nobles (d'esprit), tandis qu'ils n'ont pas la noblesse de classe non plus. Les dix années de la vie de Julien Sorel sont portraitisées en quelques pages, son enfance est si solitaire et bridée et par conséquent sans joie, que le narrateur ne pense pas que ces journées sinistres vont la peine d'être consignées. Aussi fournit-il „peu de faits clairs et précis"[3]: Sorel reçoit une éducation „hors la société"[4], qui lui a offert un vrai sens moral et on voit ici l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur les perspectives stendhaliennes de l'éducation. Sorel se convertit au mœurs corrompues en venant en contact avec la société des „infames", mais seulement en façade, d'où l'hypocrisie qui s'installe en lui par son propre choix. Il assouvit ainsi la lutte fatiguante entre sa sensibilité et sa volonté, car sa tendresse est le plus souvent enterrée sous les devoirs qu'il s'impose par ambition. La Restauration a imposé aux gens du peuple d'adopter une vie basée sur des manœuvres s'ils voulaient percer dans la société. Au moment de l' approche de sa mort, il assume son crime, par son refus de toutes les possibilités de faire appel ou de s'échapper, bien qu'il fût tenté de faire des compromissions. Il gagne ce qu'il nomme sa liberté, en refusant de se confesser, pour mourir en „honnête homme", comme il s'est lutté de vivre. Pour ce personnage *alter ego* de Stendhal, la liberté de revendiquer son athéisme égalise sa force d'âme qui le mène á ne pas conserver sa vie. Cette manière de rester en accord avec lui-même configure sa noblesse d'esprit, qui peut être bien sûr sujet á un jugement sévère du point de vue religieux, mais qui, du point de vue de la dichotomie qu'on a énoncée, noblesse sociale vs noblesse d'esprit, est parfaitement compréhensible.

„Voilà le dernier de mes jours qui commence, pensa Julien. Bientôt il se sentit enflammé par l'idée du devoir. Il avait dominé jusque-là son attendrissement et gardé sa résolution de ne point parler; mais quand le président des assises lui demanda s'il avait quelque chose à ajouter, il se leva. Il voyait devant lui les yeux de madame Derville qui, aux lumières, lui semblèrent bien brillants. Pleurerait-elle, par hasard? pensa-t-il."

On voit ensuite son playdoier: „*Messieurs les jurés, l'horreur du mépris, que je croyais pouvoir braver au moment de la mort, me fait prendre la parole. Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. Je ne vous demande aucune grâce, continua Julien en*

[3] Stendhal (éd. Martineau) 1952_2 livre 1, chapitre 27.
[4] Stendhal (éd. Martineau) 1952_2 livre 1, chapitre 17.

affermissant sa voix. Je ne me fais point d'illusion, la mort m'attend: elle sera juste. J'ai pu attenter aux jours de la femme la plus digne de tous les respects, de tous les hommages. Madame de Rênal avait été pour moi comme une mère. Mon crime est atroce, et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. Voilà mon crime, Messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité, que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés..."

Pendant vingt minutes, Julien parle sur ce ton; il dit tout ce qu'il avait sur le cœur; l'avocat général, qui aspirait aux faveurs de l'aristocratie, bondissait sur son siège; mais malgré le tour un peu abstrait que Julien avait donné à la discussion, toutes les femmes fondaient en larmes. Madame Derville elle-même avait son mouchoir sur les yeux.

Avant de finir, Julien revint à la préméditation, à son repentir, au respect, à l'adoration filiale et sans bornes que, dans les temps plus heureux, il avait pour madame de Rênal... Madame Derville jeta un cri et s'évanouit.

Le sujet du roman *Le Rouge et le Noir (Les chroniques de 1830)* est assez simple et, pour le tracer, Stendhal s'inspire d'un fait divers survenu dans l'Isère, dont il est originaire: Julien, superbe fils d'un charpentier brutal et rustre, entre comme précepteur des enfants du maire, M. de Rênal, dont il séduit l'épouse. Découverts, les deux amants doivent se séparer et Julien s'enfuit vers Paris sous les coups de fusil du mari trompé. Il entre alors au service du Marquis de la Mole, dont il séduit la fille, Mathilde. Mais, à deux doigts de parvenir au faîte de la société, Julien blesse d'un coup de pistolet son ancienne maîtresse, M-me de Rênal, parce qu'elle l'a dénoncé en tant qu'aventurier insensible. Arrêté, Julien est donc jugé.

L'extrait contenant le discours de Julien se situe peu après les plaidoiries de l'accusation et de la défense, lorsque Julien décide de prendre à son tour la parole et de se lancer dans un vibrant discours, un plaidoyer de sa cause.

Le texte se place essentiellement en focalisation interne, il est raconté selon le point de vue de Julien Sorel et le lecteur vit donc l'histoire de l'intérieur. Par le biais de la conscience de ce personnage de fiction, le lecteur se sent plus proche et s'identifie plus facilement à Julien. Parmi les procédés rhétoriques utilisés, la métaphore hyperbolique: „se sentit enflammé" semble de plus résumer la personnalité tout entière de Julien qui brûle de nombreux feux intérieurs. La structure du texte définie par le discours de Julien et les réactions à ce discours, offusquées chez le juge, émues chez les femmes, suggère que le discours du jeune homme provoque de vives réactions.Il est le centre de la parole et de l'attention qu'il a su capter à lui. L'absence de ponctuation expressive est le signe que Julien n'a aucune hésitation et parle avec clarté, netteté et même fermeté: „en affermissant sa voix". Les phrases ont certes des longueurs variables, mais leur construction est assez simple, car elles commencent presque toutes par le sujet.

Julien sait parfaitement ce qu'il veut: il apprécie la valeur morale: „horreur du mépris", „braver," „l'honneur ", „juste", „la plus digne de tous les respects, de tous les hommages", „audace", „orgueil". Tout ce mots permettent à Julien d'affirmer son caractère héroïque et son sens de la noblesse d'âme. Le lexique du crime et de la justice y est présent: „mort", „grâce", „attenter", „crime", „prémédité", „coupable", „punir", „jugéré", „avocat général".

Il a parfaitement conscience de tout ce qui se joue en ce moment, il est donc courageux et lucide. Cette lucidité se retrouve d'ailleurs dans la présence du futur dans son discours, qui exprime la certitude sur son avenir: la mort.

L’opposition entre Julien et Madame de Rênal, créée par les deux hyperboles antithétiques: „la femme la plus digne”, „Mon crime est atroce”, pose Julien en figure du mal face à la figure de l’ange. Il se montre ainsi galant et élégant et confère toutes les qualités à son ancienne maîtresse, sans haine ni rancœur.

Le texte se focalise donc sur la question sociale („paysan enrichi”/ „bourgeois indigné”)et transforme le procès d'un individu en celui de toute une classe. Julien apparaît ainsi moins condamné pour son crime que pour sa condition, comme il l’affirme avec le présentatif: „Voilà mon crime” = être pauvre! Ce n’est qu’une antithèse entre les classes.

Il fait émerger la profonde scission sociale dont il subit les effets pervers, le crime dont il est accusé et le crime pour lequel il va être condamné: „Mon crime est atroce”/ „Voilà mon crime” (au sens de „Voilà mon vrai crime”). Cette opposition est renforcée par l'utilisation de *mais*: „Mais quand je serais... ” marque ici l'opposition entre le crime réel et ce pour quoi on le juge, selon lui.

Il y a aussi antithèse entre „l'audace” (mélioratif) des jeunes gens et „l'orgueil” (péjoratif) des riches, une polémique qui place les qualités morales du côté des pauvres.

L'avocat s'indigne pour se faire remarquer par les aristocrates, comportement ridicule. On a aussi l’ antithèse entre l'avocat général à propos duquel la métaphore „bondissait” suggère le profond énervement devant les propos de Julien, et la fermeté de l’accusé. Mme Derville „s'évanouit” et les autres femmes, tout aussi métaphoriquement, „fondaient en larmes”.

Ce procédé met en valeur le fait que les hommes qui rendent la justice ne sont pas capables de la même compassion, de la même empathie des femmes qui, elles, ne peuvent pas rendre la justice.

Malgré le tour un peu abstrait que Julien avait donné à la discussion, („toutes les femmes fondaient en larmes”), le discours de Julien est un peu ennuyeux et les femmes ne devraient pas le comprendre (car elles sont trop légères pour cela !) mais Julien sait y mettre les formes pour les toucher.

On remarque l’omniprésence du *je:* Julien assume parfaitement ses paroles et pensées et s’adresse explicitement à un *vous,* qui n’est pas l’auditoire, mais un *vous* collectif désignant l’autre classe sociale, différente et même ennemie de ce *je*. Le discours prend ainsi des allures de confrontation, et le personnage semble seul contre tous.

Dans ce discours très organisé, selon les critères du registre oratoire, Julien a un exposé de son propre cas: „Mon crime est atroce”, suivi par une thèse plus générale: „Décourager à jamais cette classe de jeune gens” et une conclusion : „Voilà mon crime”. Cet exposé est d’une grande rigueur, ce qui lui assure une grande efficacité. On entre dans un registre pathétique avec des termes forts „vous voyez en moi un paysan qui s’est révolté contre la bassesse de sa fortune”; „ma jeunesse peut mériter la pitié”.

L’assistance, ainsi que le lecteur, ressent de la pitié, de la compassion, pour Julien Sorel, ce qui rend son plaidoyer persuasif. Le pathétique reste virtuel (la déshonneur de Mathilde), mais la situation atteint déjá l’impasse tragique: négations hyperboliques : „Je ne vous demande aucune grâce (...). Je ne me fais point d’ illusion, la mort m’attend (...)”

La véritable motivation de Julien Sorel n’est pas d’être gracié, ce qui surprend le jury et l’assistance et amènent ceux-ci à plus d’attention, comme on peut voir par les hyperboles et les superlatifs: „horreur du mépris”, „la plus digne de tous les respects”, „bondissait”, „fondaient en larmes”. Ces figures donnent beaucoup d’intensité à ses paroles pour maintenir l’attention de l’assistance et l’amener à réagir, compatir ou se révolter. Les récurrences des mots *mort* ou *crime* insistent sur le caractère irrévocable du destin de Julien, lui donnant un tour entre pathétique et tragique. Le jeu avec les connecteurs logiques de conséquence: „Je mérite donc la mort” ou (leur absence) „Je ne me fais point d'illusion, la mort m'attend: elle sera juste.” crée un rythme ternaire, plus fort que de simples phrases coordonnées.

D'autre côté, l'amour que se force à avoir Mathilde, dont elle est fière, n'est qu'un jeu face à l'image que sa propre vanité essaie de se construire. On voit donc que le réalisme psychologique de Stendhal va encore plus loin, et explore même l'inconscient de Mathilde.

Mathilde a un discours solitaire, qui est en fait monologue, et qui permet de camper le personnage qu'est mais surtout que joue (dédoublement) Mathilde: une héroïne tragique, caractérisée par la solitude, le courage exceptionnel et la rébellion, dans les drames romantiques comme *Hernani* de Victor Hugo, mais aussi la démesure (l'hybris ici causé par la transgression et l'orgueil personnel) qui attire le destin et son châtiment (le coup du sort). Le héros tragique, par son destin et son courage, est unique, exceptionnel, sa souffrance également, et pour cela il déclenche le pathétique (ses cris: „s'écria-t-elle", les nombreuses hyperboles et exclamations, les italiques…).

Puisque dans sa tête, Mathilde est une héroïne tragique, digne de ses lectures, elle risque bien de n'être qu'une héroïne de comédie aux yeux du narrateur, donc du lecteur. Car le lecteur-spectateur reçoit simultanément la voix de l'héroïne (par son discours intérieur) et les commentaires de celui qui la met en scène, le narrateur (on remarque deux intrusions du narrateur: „Quel mot terrible!", „De tels caractères sont heureusement fort rares". Le narrateur (le premier spectateur de son héroïne) souligne ainsi le fait qu'elle se croit sur la scène, se donne en représentation et joue à l'héroïne tragique; l'hyperbole *terrible* rappelle à la fois la tragédie et cache l'ironie: le narrateur fait semblant d'applaudir devant un jeu si parfait. Le terme *heureusement,* (antiphrase dans un contexte social) peut aussi souligner ironiquement l'irréalité, et donc l'inauthenticité d'un tel personnage.

L'amour ne peut exister que par le reflet de soi. D'ailleurs les personnages stendhaliens sont presque toujours sur la scène: Julien désire aimer les femmes et veut être aimé parce qu'il essaie de conquérir. Et tous ces personnages, assoiffés de l'image de l'amour plus que de l'amour lui-même, n'ont qu'une seule finalité: transformer leur vie en scénario éblouissant, comme les héros des livres lus: déjà Madame de Rênal se voyait clouée au pilori et exposée à la vindicte publique; Mathilde, quant à elle, fait aussi une introspection de sa vie amoureuse, en utilisant le subjonctif parfait: „laquelle des femmes eut-osé", „eut-on pu"...

Les personnages eux-mêmes sont conscients de leur jeu: Julien, au chapitre 13, se dit que „ce regard est peut-être une comédie"; à l'ouverture du chapitre 12, Mathilde se dit: „entre Julien et moi ... tout est héroïque". Ils ne peuvent se définir que par rapport à des personnages qui ont joué au théâtre ou sur le théâtre de l'Histoire: Médée, mais surtout Napoléon, cité comme argument d'autorité par Mathilde, comme par Julien, l'un entraînant l'autre dans la spirale de la représentation (Julien a pris Napoléon pour modèle). On peut remarquer enfin que toutes les références des personnages sont tragiques (*Médée* est une tragédie, le destin de Napoléon aussi), mais ce sont des personnages exceptionnels qui ont profondément troublé l'ordre social.

Les héros stendhaliens ont cette „inquiétude", ont quelque chose à rattraper, à venger et c'est toujours un père (le Père) qui les renient et qu'ils renient, en vengeance. Si tous les héros véritables résistent aux endoctrinements et aux commandements, certains résistent plus que d'autres: Octave de Malivert et Fabrice del Dongo sunt plus faibles, plus dociles que Lucien Leuwen, Julien ou Lamiel (celui-ci le héros de son dernier roman, inachevé); les „plébéïens" font preuve de plus d'énergie, de plus d'indépendance que les aristocrates, prisonniers de leur nombreux héritages. Octave de Malivert est, de loin, le plus impuissant, le plus incapable de sortir de sa classe.[5]

Stendhal retrouve pourtant en Fabrice et Julien l'adolescent qu'il a été au tréfonds de ses rêves, et il ne veut pas aller plus loin. Mais ce désir d'*arriver*, cette haine contre un père plus ou moins réel, plus ou moins physique, devient chez d'autres romanciers modernes

[5] Stendhal (éd. Martineau) 1952: 100-105.

(Kafka, Proust, Dostoïevski, même Balzac, qui n' hésitait pas de déclarer: *Je veux le pouvoir de la France!*) un but tragique et unique, de leur vie et tout autant de leur écriture. Chez Stendhal, „l'accord relatif" se maintient non pas autant dans son œuvre, mais dans sa vie-mêmê.

BIBLIOGRAPHY

Girard 1961 = René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Editions Grsasset, Paris.

Robert 1972 = Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Editions Grasset, Paris.

Stendhal (éd. Martineau) 1952 = Stendhal, *Armance*, dans *Romans et nouvelles,* tome I, H. Martineau (éd.), Gallimard, Editions de la Pléïade, 1952.

Stendhal (éd. Martineau) 1952_2 = Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX-ème siècle,* dans *Romans et nouvelles,* tome I, Henri Martineau (éd.), Gallimard, Editions de la Pléïade, 1952.