



HAL
open science

Stendhal, Mérimée, le gai savoir de la violence Stendhal

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Stendhal, Mérimée, le gai savoir de la violence Stendhal . HB revue internationale d'études stendhaliennes, 2008, Stendhal, Mérimée et les écrivains romantiques : le sang, la violence et la mort, n° 11-12. hal-01719154

HAL Id: hal-01719154

<https://hal.science/hal-01719154v1>

Submitted on 7 Mar 2018

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.

HIB
REVUE INTERNATIONALE
D'ÉTUDES STENDHALIENNES



n° 11-12 / 2007-2008

Eurédit

LE GAI SAVOIR ROMANTIQUE
DE LA VIOLENCE (MÉRIMÉE, STENDHAL)

Paresseux et fécond comme Rossini, obligé, comme les grands poètes comiques, comme Molière et Rabelais, de considérer toute chose à l'endroit du Pour et à l'envers du Contre, il était sceptique, il pouvait rire et riait de tout.

Balzac, *Illusions perdues*¹.

C'est en faisant rire les gens que l'on avance.
Mérimée, *Les Espagnols en Danemark*².

La fin du XVIII^e siècle place le cadavre au centre de la scène politique comme de la représentation iconographique. La mort du héros est un genre pictural en vogue, sous l'impulsion de David (*La Mort de Marat*, *Lepeletier*), choisi comme sujet du Grand Prix du concours à l'Académie de Peinture, en avril 1793. Brutus, maintes fois évoqué par Lorenzo au moment du meurtre de son cousin Alexandre chez Musset, devient la figure tutélaire des révolutionnaires pour sa *virtù* face à la mort. Comme l'écrit Antoine de Baecque, il apparaît comme « le martyr de toutes les Républiques [...], leur cadavre à la fois originel et terminal [...] comme s'il cernait au plus près les traits d'une passion morbide indissociable de la passion politique républicaine³ ». Au-delà de Brutus, la Terreur peut être pensée comme un « discours des cadavres⁴ ».

Les cadavres envahissent même l'espace quotidien. Ce sont ceux des condamnés à la guillotine mais aussi ceux des processions organisées par David, exposant publiquement les corps de Marat ou de Lepeletier, l'artiste « à chaque reprise propos[ant] deux « tableaux » aux républicains, celui de l'exposition réelle du cadavre, confrontation directe de la communauté au corps du martyr, puis celui de la peinture idéalisée, émotion esthétique face à l'œuvre d'art et au cadavre rendu glorieux⁵ ». Le cadavre est à la fois image et discours, une forme de parape, le témoin d'une souffrance et d'un sacrifice. De même, la mort se voit placée au centre d'un travail de représentation qui fait d'elle une figure centrale (*exempla*) du romantisme. Le moment de la mort, cet instant invisible et paradoxalement exposé aux yeux de tous, comme l'a magistralement montré Daniel Arasse⁶, figure –

dans le réel comme dans sa mise en fiction – une épreuve de vérité, il permet un discours sur la cité, mais aussi une inversion des valeurs, passant par un écart avec ce qui est attendu : la gloire et non l'effroi, l'ironie, voire le rire, en lieu et place du pathétique, l'épigramme en arme verbale élevée contre la hache sociale.

Le cadavre doublement exposé et la figure Janus d'un Brutus ambigu – évoquant à la fois celui qui chassa Tarquin le Superbe, dernier roi de Rome, et proclama la République, en 509 av. J.-C., et celui qui assassina César, unifié cependant dans la figure du fou, chez Musset⁷ – mettent en lumière la part ironique de la référence à la violence, la *Diskrepanz* de l'Histoire, la divergence comme dissidence, propre à l'héroïsme paradoxal des référents historiques romantiques.

Le moment de la mort apparaît donc, en partie, puisqu'il ne s'agit pas de nier les représentations tragiques ou pathétiques des scènes de violence, comme celui de l'exposition d'un *gai savoir*. Cette notion évoque immédiatement Nietzsche et ses aphorismes publiés en 1882 (puis 1887) mais aussi Stendhal, auquel le philosophe allemand emprunte l'expression⁸. *Fröhliche Wissenschaft* nietzschéenne, gai savoir stendhalien : il s'agit de proposer une nouvelle construction du sens, fondée non sur les certitudes, les valeurs établies ou l'esprit de sérieux, mais sur un écart, volontiers ludique, souvent cynique, toujours ironique. Comme le souligne Stendhal, « le génie poétique et mort, mais le génie du *souçon* est venu au monde⁹ ». Le gai savoir est sans conteste un idéal de vie, signifiant un esprit libre, indépendant, trouvant dans les moments les plus *critiques*, un espace par lequel affirmer une conscience ironique, une force, un détachement, de retourner condamnation ou sentiment d'écrasement par le destin en une *œuvre*, une création proprement artistique. Il s'agit bien de vivre, penser et écrire – éthique et esthétique étant indivisibles – « dans la langue du vent de dégel », au contact d'une « grande douleur » qui « seule » est « l'ultime libératrice de l'esprit, en ce qu'elle est le professeur du grand *souçon* », de faire surgir « quelques points d'interrogation de plus », en une aspiration au « sublime » comme au « biscornu¹⁰ »... Autrement dit, il s'agit de philosopher à coups de marteaux, comme ceux de l'échafaud en train de se construire dans les textes hugoliens¹¹...

Si la condamnation à mort est « la seule chose » qui « distingue un homme », ce qu'illustrent tous les textes romantiques et que théorise Mathilde de la Mole, nul doute non plus que cet axiome ne soit « un bon mot¹² », et que, comme l'écrit Mérimée, « un Français se ferait pendre plutôt que de manquer un mot¹³ ». Du roman ou théâtre antiques au classicisme, ou de l'esthétique baroque au romantisme, la violence ne change pas forcément de nature mais en tout cas de signification et de perception. Les romantiques se pensent dans un rapport renouvelé au monde et au langage. Dans le désenchantement, les illusions perdues, le cynisme, la rancœur après l'espoir. Ce décalage permanent, cette oscillation des contraires vont jusqu'aux comparaisons *a priori* les plus absurdes : « j'ai le corps meurtri comme une

pomme cuite » (*Une femme est un diable*¹⁴), ou le capitaine des reîtres condamné à mort puis sauvé de la pendaison *in extremis* qui tombe à terre « rouge comme une écrevisse trop cuite », cette pendaison n'étant de toute façon « qu'une farce » entre Coligny et lui¹⁵, jusqu'à la convocation de croyances détonantes, comme celle selon laquelle le crocodile mord et rit de sa morsure (*L'Amour africain*¹⁶).

Si la violence est discours, elle est aussi, pour une part essentielle, indissociable d'une ironie comprise comme une distance. C'est là un des sens de la locution figée employée par Ganguernet dans les *Mémoires du diable* de Soulié, qui commet les pires atrocités par vengeance ou simple acte gratuit et les ponctue d'un : « Histoire de rire ! ». Sa « gaieté implacable », son visage à la grimace rieuse et à la bouche sanglante, son « rire inamoviblement figé sur ces lèvres rouges » ne sont gratuits qu'en apparence, ils sont, de fait, subversifs et démystificateurs, marque ou cicatrice d'une violence, signe, au sens presque linguistique du terme (*histoire de rire*), d'une inversion carnavalesque, d'une subversion. Les termes s'échangent, s'inversent, se voient pris dans une forme de réversibilité :

MARIQUITA : [...] Si vous ne me faisiez pas trembler avec votre grosse voix, vous me feriez mourir de rire.

ANTONIO, *de même* : vos rires pourront se changer en larmes¹⁷.

Par la parodie et la charge, pris dans le chaos ou la violence du monde, le rire se fait esthétique, au sens étymologique du terme : *aisthanesthai*, (res) sentir, éprouver. Il est réception des scènes de violence, de meurtre comme de guillotine. L'effet produit sur le lecteur, le plus souvent mis en abyme par un spectateur premier de la scène (cf. *Une comédie à propos d'une tragédie*, prologue à la réception du *Dernier Jour d'un condamné* ; *Dialogue entre le lecteur et l'auteur* au sein de *La Chronique du règne de Charles IX*¹⁸), se veut le rire grinçant, un rire né de la dissonance, d'effets oxymoriques. La scène violente n'est qu'en apparence dévaluée par le traitement comique, caricatural ou parodique, elle profite d'un effet de contrepoint, par la mise en œuvre, la mise en scène de sa dévaluation¹⁹.

De fait, comme l'a montré Freud, le rire permet de surmonter et d'exorciser la violence et les pulsions destructrices de certains affects²⁰. Sans entrer dans ce type de lecture psychanalytique, tout lecteur des textes romantiques se doit de constater que couperets et armes se font aussi couplets, comme ces « éclats de rire » et « chansons bachiques » des Protestants à la veille de la Saint-Barthélemy²¹. La mise à mort se vit dans la distance du bon mot, du grotesque, du souvenir à l'aune du rire, comme dans *Lucien Leuwen* : les aristocrates nancéens « jusque dans les moments les plus gais, [...] songent à 1793²² ». Ce rire est la figure même de l'oxymore, apparant deuils et gaietés, jeux et sang²³. Le rire défait, la cruauté s'affiche comme ludique, ainsi dans la « fameuse citadelle de Parme », « de laquelle on raconte des choses horribles » ce qui « la fait reine, de par la peur, de toute cette plaine, qui s'étend de Milan à Bologne » :

Ces malheureux prisonniers de la citadelle sont au secret le plus rigoureux, et l'on fait des histoires sur leur compte. Les libéraux prétendent que, par une invention de Rassi, les geôliers et les confesseurs ont ordre de leur persuader que, tous les mois à peu près, l'un d'eux est conduit à la mort. Ce jour-là les prisonniers ont la permission de monter sur l'esplanade de l'immense tour, à cent quatre-vingts pieds d'élévation, et de là ils voient défiler un cortège avec un espion qui joue le rôle d'un pauvre diable qui marche à la mort²⁴.

Par le théâtre, le jeu, la répétition au sens le plus dramaturgique du terme, la violence se métamorphose. Elle est bouffonne, cynique, ou dédramatisée, comme dans cette réflexion d'Esteban, condamné à mort, monologuant à l'acte IV d'*Inès Mendo ou le Préjugé vaincu*, songeant qu'il a toujours été calme sur le chant de bataille

mais le billot et la hache ont quelque chose de plus effrayant. – Je voudrais bien dans ce moment trouver la fermeté de ce soldat que j'ai vu marcher à la potence en sifflant. (*Il siffle.*) Non, point de fanfaronnades. De la fermeté, de la résignation ; et puis... pour sa réputation, il serait désagréable de siffler une fausse note dans un pareil moment²⁵.

Stendhal ou Mérimée, jusque dans leurs pratiques pseudonymiques, ont en commun un véritable esprit de canular. Ils envisagent le monde et ses comédies sous un angle amusé, dans un rejet quasi constant du pathétique, avec distance. C'est un comique paradoxal, comme le note Balzac, parlant du « je ne sais quoi d'ironique et de narquois dans la manière avec laquelle [M. Beyle et M. Mérimée] posent les faits²⁶ ». *Narquois*. Le terme fait sens, dans le lien du comique et de la violence, dans cette pratique du gai savoir romantique. Alain Rey, dans son *Dictionnaire historique de la langue française*²⁷, souligne l'origine controversée du mot, variante probable du mot *narquin*, « soldat voleur » ou « archer ». *Parler narquois* signifie d'abord user de l'argot des voleurs avant de prendre le sens d'une pratique linguistique de la moquerie ou de l'épigramme. Sont ainsi narquois la condamnation du cheval de Bernard de Mergy à « être privé de souper en qualité d'hérétique » (263), à la veille du 24 août 1572, les « cruelle[s] plaisanteries[s] » des reîtres dans le même chapitre I de la *Chronique du règne de Charles IX*, la Cour de France en pleine chasse à courre qui « joui[t] du spectacle agréable des chiens dévorant les entrailles du cerf²⁸ », en une mise en abyme cynique des massacres civils. Fabrice à Waterloo, véritable « cornichon » au milieu de la sanglante bataille, le même dans son duel à l'épée de théâtre face à Giletti, scène bouffonne à mettre en parallèle avec le combat digne des « Perses à la bataille de Salamine » de l'aubergiste et sa troupe hétéroclite dans la *Chronique* : « l'hôte, tout couvert de sang, car son nez avait été violemment meurtri dans sa chute, se tenait derrière ses amis, tel que Ménélas blessé derrière les rangs des Grecs. Au lieu de Machaon ou de Podalire, sa femme, les cheveux en désordre et sa coiffe dénouée, lui essuyait la figure avec une serviette sale²⁹ ». C'est, dans ce même roman, le prédicateur de l'église Saint-Jacques qui manie le rire et la plaisanterie, compare Satan à « un escrimeur », les péchés sont ses armes, la vie son Pré-aux-Clercs. Et joignant les actes à la parole, le prédicateur « dé-

crocha un crucifix et commença à en escrimer, poussant des bottes et faisant des parades, comme un maître d'armes ferait avec son fleuret pour démontrer un coup difficile ». Et Mérimée, narquois, de conclure que le sermon contient « trente-sept pointes et d'innombrables traits d'esprit ³⁰ ». Sous sa forme narquoise, le gai savoir passe par des traits héroï-comiques.

Ce comique, que Stendhal, Mérimée et nombre de leurs personnages ont en partage, a été défini par Michel Crouzet dans sa *Poétique de Stendhal* : il est un « jeu de l'esprit, déploiement de l'être intérieur devenu créateur dans son propre espace idéal », il est *gaieté* au sens d'une « liberté pure de l'esprit en possession de l'infinie puissance de sa fantaisie ³¹ ». Le comique, dans son lien avec la violence, est en ce sens autant une libération de soi, de la gangue du monde ou de l'Histoire, qu'un éveil. Il n'est pas une négation du tragique mais doit au contraire être compris dans une relation de simultanéité et de complémentarité paradoxale. Ainsi *L'Amour africain* de Mérimée peut-il être lu comme une comédie ou une tragédie, au lecteur de choisir ³².

Il s'agit, pour ces auteurs romantiques, de détruire tous les horizons d'attente du lectorat, de lui faire perdre ses repères. Mérimée interrompt la diégèse de sa *Chronique du règne de Charles IX* par un dialogue avec son lecteur ³³ retardant d'autant la mise en récit des massacres de la Saint-Barthélemy, Stendhal balaie des scènes atroces attendues dans les *Chroniques italiennes* d'une phrase lapidaire ou, ailleurs, se moque des outrances dans la violence, comme dans cette inscription en marge d'un exemplaire des *Promenades dans Rome* : « Dimanche, 6 avril 34. Jeune fille assassinée à côté de moi. J'y cours, elle est au milieu de la rue et auprès de sa tête un petit lac de sang d'un pied de diamètre. C'est ce que M. Victor Hugo appelle être baigné dans son sang ». C'est Mérimée, dans *La Famille de Carvajal*, qui joue d'une surenchère dans l'horreur, l'inceste, les meurtres, s'affranchissant ainsi des « héros de tragédie [...] qui n'ont que du jus de navet au lieu de sang dans les veines ³⁴ ». La violence, chez Mérimée comme chez Stendhal, est singulière, elle fait sens, dans et par son traitement paradoxal. La distance et le décalage sont la manière d'être au monde des auteurs (dans leurs commentaires, intrusions, par leur pratique constante de la parabase) comme des personnages. Aux lecteurs de percevoir le sens, fuyant, labile, abscons, de ces renversements, de ces parodies, de cet ample théâtre de la signification.

Sans arrêt, ces textes s'exhibent en tant que construction, simulacre et apparence. Ainsi la préface de la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée qui se clôt sur un « *I only say suppose this supposition* ³⁵ », en une quadruple mise à distance tautologique, dans le sens même de la phrase, sa syntaxe, le recours à l'anglais ou sa fonction citationnelle (*Don Juan* de Byron), renvoyant au simulacre, à la fiction. Ainsi cette chartreuse de Parme qui s'offre comme titre pour ne plus apparaître que dans la dernière page du roman, invitant au cercle vicieux d'une relecture infinie. Tout est ici artifice, au sens plein du terme. Jeu. De fait, l'ironie, dans son rapport à la violence, qui a pour fonction de la souligner, de l'exhiber (en apparaissant non seulement comme l'envers mais comme le *relief* de l'autre), fonde un

gai savoir qui est celui de l'Art, de la fiction, omniprésente, omnipotente : le discours auctorial sur la violence ne peut être qu'univoque (il la condamne ou valorise sa fonction cathartique ou préventive, en particulier dans les réflexions sur la peine de mort). L'introduction du rire ou de l'ironie offre un miroitement infini et permanent des apparences et des sens, le sublime né de l'ironie, forme supérieure de ce gai savoir, permet de s'élever au-delà de la vérité, par un simulacre « supérieur à la vérité même », pour reprendre la définition de Pierre Klossowski³⁶...

Si l'ironie est bien ce sublime renversé de la violence, s'actualisant dans un gai savoir, c'est parce qu'elle permet le renversement des sens, une généralisation des *à rebours*, une distinction totale de l'art et de la morale, comme le montre Stendhal dans l'*Avertissement* de la *Chartreuse*. Toutes les normes sociales comme les catégories esthétiques se voient renversées. De fait, il ne s'agit pas pour Stendhal ou Mérimée d'offrir à leurs lecteurs un monde pleinement reconstitué qui viendrait remplacer les normes ou convenances détruites. Le(s) sens se (re) construi(sen) t dans le disparate, la polyphonie, la fusion paradoxale des contraires (sang et rire/ironie et violence). L'art joue de ces co-présences, l'imaginaire des lecteurs apparie, dans sa réception des textes, fascination pour la cruauté et la violence *et* conscience ironique. C'est ainsi que les *happy few* se voient délivrer un gai savoir dans et par la fiction³⁷.

Ce rire dans la violence est donc une subversion critique, un geste à la fois politique et esthétique. Plus rien ne vaut un respect sans distance, pas même la violence de l'Histoire, pas même le cadavre, désacralisé, il s'agit d'écrire « *histoire d'en rire !* ». En un gai savoir, triomphe de la polyphonie et de l'équivoque, modes de transformation esthétique du réel. Michel Crouzet a montré, à propos des romans goguenards des *Jeunes France*, que « l'œuvre romantique est une ironie sur le romantisme. Parodier le romantisme, c'est le formuler³⁸ ». En une forme de parodie – dans sa double fonction de caricature et d'hommage, nous dirons à sa suite, pour conclure, que le gai savoir romantique est une approche ironique de la violence. Ironiser sur la violence, c'est la formuler.

CHRISTINE MARCANDIER
UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE I

NOTES

1. Balzac, *Illusions Perdues*, Deuxième Partie, *Un Grand Homme de province à Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. V, pp. 316-317. Il s'agit ici du portrait de Fulgence Ridal, « l'un des auteurs de notre temps qui ont le plus de verve comique, un poète insouciant de gloire, ne jetant sur le théâtre que ses productions les plus vulgaires, et gardant dans le sérail de son cerveau, pour lui, pour ses amis, ses plus jolies scènes » (*Ibid.*)

2. Mérimée, *Les Espagnols en Danemark*, *Comédie en trois journées*, sc. 1, *Théâtre*,

LE GAI SAVOIR ROMANTIQUE DE LA VIOLENCE (MÉRIMÉE, STENDHAL)

Romans, Nouvelles, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1978, p. 18.

3. A. de Baecque, *La Gloire et l'effroi, sept morts sous la Terreur*, Grasset, 1997, p. 11. « Le cadavre est au cœur des rituels, des représentations et des visions pendant les moments les plus critiques de la Révolution française, entre l'été 1791 et celui de thermidor an II. Au cours de ces trois années, il est l'objet conceptuel qui permet de penser la politique révolutionnaire, sublime abjection qui définit la catégorie esthétique et philosophique propre à ce moment d'histoire » (*ibid.*, p. 15-16).

4. *Ibid.*, p. 17. Cf. du même Antoine de Baecque, « *The King's Head Images of a Founding Sacrifice, La Tête du roi. Images d'un sacrifice fondateur* », *Borders*, Harvard University, 2001, pp. 185-200. Dans cet article, montrant de quelle manière la France est devenue République par la désacralisation de la figure royale en vulgaire cadavre, Baecque cite Marat écrivant dans le *Journal de la République*, en date du 23 janvier 1793, deux jours après la décollation de Louis XVI, donc : « La tête du tyran vient de tomber ; le même coup a renversé les fondements de la monarchie parmi nous. Sa vie n'est plus, son corps est désormais cadavre ; je crois enfin à la république » (cité p. 187).

5. A. de Baecque, *La Gloire et l'effroi, sept morts sous la Terreur*, *op. cit.*, p. 12-13.

6. D. Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, 1987.

7. « Un fou, un monomane » (*Lorenzaccio*, II, 4), « Brutus a fait le fou pour tuer Tarquin » (III, 3).

8. *Mémoires d'un touriste, Voyages en France*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1925, p. 484.

9. Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, in *Œuvres intimes*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1982, t. II, p. 430.

10. Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. de Patrick Wotling, GF Flammarion, 2000, pp. 25, 30 et 32.

11. Telle est en effet la fonction de l'échafaud dans les textes de Hugo, dire la vanité, l'aspect dérisoire du pouvoir acquis par la violence. Cf. *Cromwell*, acte I, scène 1 (*Théâtre*, Robert Laffont, « Bouquins », t. I, 1985, p. 291 ou V, 4, pp. 302-304).

12. « Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme, pensa Mathilde : c'est la seule chose qui ne s'achète pas. Ah ! c'est un bon mot que je viens de me dire ! [...] Voilà qui est drôle ! c'est le contraire de tout ce que disent les livres... [...] Réellement mon mot a de la profondeur » (*Le Rouge et le Noir*, II, VIII, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1952, pp. 489-490).

13. *Les Espagnols en Danemark*, sc. 3, *op. cit.*, p. 38. La notice indique la variante « un bon mot », p. 1152.

14. Mérimée, *Une femme est un diable*, *Théâtre, Romans, Nouvelles, op. cit.*, p. 56.

15. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, *Théâtre, Romans, Nouvelles, ibid.*, p. 268.

16. Mérimée, *L'Amour africain*, *Théâtre, Romans, Nouvelles, ibid.*, p. 98.

17. Mérimée, *Une femme est un diable*, I, *ibid.*, p. 85. Même système de réversibilité, quelques pages plus loin, dans un monologue de Mariquita, à la scène 3 : « Mariquita la folle à l'inquisition ! cela me fait rire... La pauvre sera pourtant brûlée... Oh ! cela fait frissonner !... » (p. 88). Le chaos face à la violence du monde mène à la confusion des affects comme des termes.

18. Le dialogue – à l'image de celui de la violence et de l'ironie – est un des modes privilégiés de la théorie romantique. Pensons aux deux textes précédemment cités, mais aussi au dialogue de l'Académicien et du Romantique dans *Racine et Shakespeare*, ou au prologue des *Espagnols en Danemark* de Mérimée, contrepoint de la *Critique de L'École des femmes*.

19. « Un rire est donc esthétique dans la mesure où il entre dans un jeu de polyphonie technique » (Charles Lalo, *Esthétique du rire*, Flammarion, « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1949, p. 7). Parmi les procédés de dissonances et de contrepoints permettant la naissance de ce rire esthétique, Lalo compte l'érotisme ou la scatologie (comme chez Rabelais). La violence est une autre modalité opérante, nous semble-t-il.

20. S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, « Idées »,

1985.

21. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, op. cit., p. 274.
22. Cf. également Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, I, Le Livre de Poche, 1973, pp. 405-406 : « Hélas ! Notre hilarité présente ne se composait que de notre gaieté passée. En nous retraçant les scènes de Monchoix, nous trouvions le moyen de rire à Jersey ».
23. On pensera également à Lucien de Rubempré, contraint de composer des chansons à boire, « dix chansons qui voulaient des idées gaies et populaires », afin de se procurer les moyens d'enterrer Coralie. Roman du désenchantement et du mal du siècle, *Illusions perdues* met ici en évidence « la terrible sentence de Claude Vignon sur la séparation qui s'accomplit entre le cerveau et le cœur », écho de la célèbre phrase de Musset dans la *Confession d'un enfant du siècle*, « ce ne fut qu'un sanglot et qu'un éclat de rire, l'un venant de l'âme, et l'autre du corps ».
24. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Romans, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1948, t. II, p. 113-114.
25. Mérimée, *Inès Mendo ou le Préjugé vaincu*, IV, *Théâtre, Romans, Nouvelles*, op. cit., p. 122.
26. *Revue parisienne*, 1840. Texte cité par Daniel Sangsue, « *La Chartreuse de Parme* ou la Comédie du roman », *Stendhal et le comique*, Grenoble, ELLUG, 1999, p. 231.
27. Robert Laffont, 1998, 3 vol., t. II, p. 2342.
28. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, op. cit., p. 337.
29. *Ibid.*, p. 278.
30. *Ibid.*, p. 306-307.
31. M. Crouzet, *La Poétique de Stendhal. Forme et Société. Le Sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Flammarion, 1983, p. 240.
32. Mérimée, *L'Amour africain* : « C'est ainsi que finit l'AMOUR AFRICAÏN, COMÉDIE, OU, si vous voulez, TRAGÉDIE, comme l'on dit maintenant » (*Théâtre, Romans, Nouvelles*, op. cit., p. 102).
33. « – Ah! je m'aperçois que je ne trouverai pas dans votre roman ce que j'y cherchais.
– Je le crains. » (*Chronique du règne de Charles IX*, *ibid.*, p. 319). Au lecteur également de décider du dénouement : « Mergy se consola-t-il ? Diane prit-elle un autre amant ? Je laisse à décider au lecteur, qui, de la sorte, terminera toujours le roman à son gré » (*ibid.*, p. 450).
34. Mérimée, *La Famille de Carvajal*, Première lettre, Paris, Le Divan, 1928, p. 285.
35. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, op. cit., p. 259.
36. P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Gallimard, 1963, p. 215.
37. Comme le montre V. Jankélévitch dans son essai sur *L'Ironie*, « conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit ; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la belle et fragile apparence qui, à la fois, exprime et anéantit l'idée » (Flammarion, « Champs », 1964, p. 18).
38. M. Couzet, *Présentation des Jeunes France. Romans goguenards* de Théophile Gautier, Séguier, 1995, p. 17.