



HAL
open science

”Des aperçus nouveaux sur nos mœurs”: Stendhal et l’optique de Pigault-Lebrun

Shelly Charles

► **To cite this version:**

Shelly Charles. ”Des aperçus nouveaux sur nos mœurs”: Stendhal et l’optique de Pigault-Lebrun. HB revue internationale d’études stendhaliennes, 2021, 25, pp.51-75. halshs-03092850

HAL Id: halshs-03092850

<https://shs.hal.science/halshs-03092850>

Submitted on 3 Jan 2022

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.

Des aperçus neufs sur nos mœurs : Stendhal et l'optique de Pigault-Lebrun

Pigault-Lebrun est un écrivain plus ou moins oublié, mal connu et le plus souvent méprisé, lu (quand il l'est) à travers le filtre d'une réputation où on ne démêle plus les parts respectives de l'idéologie et de l'esthétique. Le meilleur moyen, ou du moins le plus rapide, pour appâter le lecteur est alors de convoquer des amateurs célèbres. C'était le cas de Valéry qui, selon Paul Léautaud, était « plein d'admiration » pour un romancier dont il trouvait les ouvrages « pleins de traits naturels, directs, autrement que chez Balzac, même, et autrement instructifs¹ ». Intérêt confirmé dans les *Cahiers de l'intéressé*, où un autre lecteur, non moins prestigieux est évoqué : « Lu cinq ou six romans de Pigault-Lebrun. Grandes qualités. Le Prestissimo (aujourd'hui disparu) des Voltaire, Diderot, etc. s'y trouve – Diables au corps, diable à l'esprit. *Stend[hal] a dû lire ceci*. N'en parle pas² ».

Il en parle, et le dialogue suivant nous servira d'amorce pour examiner le lien entre les études de mœurs stendhaliennes et pigaultiennes :

L'Américain : [...] dites-moi avec simplicité et bonhomie : si vous vous sauviez dans la chaloupe du bord de votre vaisseau, qui fait naufrage, que vous ayez la perspective de vivre quelques années, comme un nouveau Robinson, sur une terre déserte, et si, pour dernière supposition, vous n'aviez sur votre vaisseau que des livres imprimés depuis vingt ans, quels ouvrages prendriez-vous en sautant dans votre chaloupe ?

Moi : D'abord Pigault-Lebrun.

L'Américain : Bravo ! voilà ce qui s'appelle répondre ; nous connaissons beaucoup ses ouvrages à La Havane, quoique, ayant le tort de faire rire, ils soient fort peu estimés de vos pédants de Paris. Ensuite ?

Moi : Après le plus gai de nos romanciers, je prendrais le plus grand de nos philosophes, ou, pour mieux dire, le seul philosophe que nous ayons ; *L'Idéologie* et le *Commentaire sur l'Esprit des lois* du comte de Tracy³.

« Étudier l'art de rendre ridicules les absurdités que je vois⁴ »

L'intimité remonte à loin. Elle accompagne les années de formation du romancier qui, dès 1803, parle de Pigault-Lebrun en termes de modèle : « Si j'avais besoin d'un valet, j'en pourrais donner un à Charles qui aurait le caractère de [...] Brandt des *B[arons] de Felsheim*⁵. » Nous verrons plus loin que ces *Barons* accompagneront

Stendhal jusqu'à *La Chartreuse de Parme*, et qu'il s'en souviendra pour bien plus qu'un valet.

C'est en juillet de l'année suivante que nous rencontrerons la référence essentielle pour notre propos. Après avoir pris ses distances par rapport à « la canaille littéraire » (Geoffroy, Chateaubriand, Michaud, Delille), Stendhal esquisse le profil du public qu'il vise et ses besoins :

maintenant avant tout il faudra plaire, et plaire à qui ? À des gens qui ne savent pas le latin, à des gens élevés non point sur des histoires mensongères et payées par les tyrans, mais sur les événements de la Révolution. Les leur faire bien voir ces événements dans la *filosofia nova*. La mine est sublime et neuve.

Et c'est alors qu'il nous livre le nom de son devancier sur cette voie :

Ce sont ces aperçus neufs sur nos mœurs qui me feront goûter [...]. Il faudrait m'en emparer avant que d'autres y touchassent. Je n'ai à craindre que les talents nouveaux ou Pigault-Lebrun. Le ridicule est au premier qui s'en moque⁶.

En octobre de la même année, en pleine réflexion sur *Letellier*, l'apprenti dramaturge imagine « un noble qui désire que tout ce qui était dans l'ancienne société revienne ». Il souligne que « son ridicule sera de croire que ces choses sont prêtes à revenir », explique que « la scène montrera que le cœur de ces gens-là n'est pas changé par le malheur » et précise que « la scène doit être excessivement comique ». Lui vient alors à l'esprit un personnage de *Monsieur Botte*⁷ : « Le marquis d'Arancey. Ces trois mots me font un ami de Pigault-Lebrun⁸. » Pourquoi ? Pour la figure de l'aristocrate émigré qui, de retour en France, interdit à sa fille d'épouser le neveu du richissime négociant Botte ; pour les scènes excessivement comiques où il se réunit clandestinement avec ses congénères titrés et poudrés (« C'était monsieur le comte un tel, M. le duc celui-ci, M. le prince celui-là, qui, en entrant, tiraient de leur poche leur cordon bleu, leur cordon rouge, se le passaient au cou, et déboutonnaient le surtout pour laisser paraître le crachat caché sous le gilet », VII, 58) ; mais peut-être aussi, et nous y reviendrons, pour la complexité du personnage, entiché de noblesse et néanmoins porte-parole de l'auteur, qui lui prête justement une virulente satire de Geoffroy, le célèbre critique du *Journal des débats*⁹, l'ennemi juré de Voltaire et le modèle avoué de Letellier. Le marquis d'Arancey serait-il, lui, le modèle du marquis de Vassan, ce personnage ambigu, à la fois complice de Letellier et amateur de Chapelle, le gai poète philosophe victime de Letellier ?

Deux ans plus tard, peu de temps après avoir inscrit dans son journal le projet de « faire une description des mœurs de Marseille », Stendhal termine le récit d'une soirée un peu leste en constatant, « j'ai eu là un *crescendo* de manière de conter », puis précise l'origine de cette « manière » : « je pense souvent *manière* de Pigault-Lebrun¹⁰. » Valéry le supposait, et ne s'était pas trompé.

Le goût de Stendhal n'est pas une marotte. Les « aperçus neufs » sur les mœurs de la société française sont bien au cœur de l'œuvre de notre romancier comique. Pigault-Lebrun est bien cet écrivain qui, entre 1796 et 1820 « se risque à peindre des mœurs et des personnages contemporains » et qui, de ce fait, « foule un terrain dangereux » (pour reprendre le propos personnel de Stendhal dans le *New Monthly Magazine* en 1828). Avec *L'Enfant du carnaval*, *Angélique et Jeanneton*, *Mon oncle Thomas*, *Monsieur Botte*, *Jérôme*, *La Famille Luceval*, *Une Macédoine*, *Tableaux de société*, *Adélaïde de Méran*, *L'Égoïsme* et *L'Observateur*, autrement dit, plus de la moitié des romans pigaultiens, nous suivons pas à pas le déroulement d'un quart de siècle d'histoire contemporaine et observons l'évolution de la société française, à Paris et en province, au gré des événements et des gouvernements¹¹. Autant de représentations décalées, parsemées d'accès de bouffonnerie, d'un nouvel ordre (ou désordre) social, de nouvelles vanités et de nouvelles compromissions, toutes décrites avec « l'art de rendre ridicules les absurdités » observées par l'auteur. L'*incipit* de *Mon oncle Thomas* peut donner le ton :

Si on se choisissait un père, disait-on, en 1740, je serais le fils d'un roi. On dit probablement aujourd'hui : je serais le fils d'un fournisseur, d'un agioteur, d'un spoliateur. Quelques-uns disent, peut-être : je serais le fils de la gloire ; mais la gloire est une belle femme qui ne cède jamais : elle veut qu'on la viole. Bonaparte ne peut pas être le père de tout le monde (IV, 1).

Le restant, constitué de romans historiques (*Les Barons de Felsheim*, *La Folie espagnole*, *L'Homme à projets*, *Monsieur de Roberville*, *L'Officieux*, *Le Garçon sans souci*, puis, tardivement, *La Mouche ou la sainte Ligue*), offre encore au narrateur l'occasion d'ironiques incursions dans l'actualité.

Comment cette œuvre fut-elle reçue par la critique de l'époque ? Pendant les deux premières décennies du XIX^e siècle, Pigault-Lebrun est un auteur qu'on édite et qu'on lit massivement, mais dont on ne parle presque pas. Un accord tacite unit idéologues et

antiphilosophes contre une œuvre à la fois « vulgaire », « impie » et « cynique », et avant même qu'elle ne soit touchée par de successives mises à l'*Index*, les consignes de « ne pas en parler » sont généralisées¹². Lire Pigault-Lebrun n'est jamais de bon ton, c'est une pratique qu'on n'avoue pas facilement en public, même si les choses changent quelque peu avec la publication de ses *Œuvres complètes* entre 1822 et 1824. Des bilans critiques apparaissent alors qui, avec les précautions morales indispensables, reconnaissent la grande originalité du romancier philosophe, son art maîtrisé de l'improvisation, son imagination, sa verve, ses talents d'observateur, sa peinture comique du réel, son aptitude à alterner sentiment et bouffonnerie¹³. Mais cette reconnaissance par la critique libérale se double d'une réaction plus virulente que jamais de la part du « parti jésuite » et des *ultras* de tout poil : les anathèmes, les condamnations, les mises au pilon et à l'*Index* se succèdent. Apprécier Pigault ou l'exécrer est, plus que jamais, à la fois une question esthétique et politique. Nous y reviendrons.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la référence au sulfureux romancier dans *Racine et Shakespeare* : « Parmi nous, le populaire Pigault-Lebrun est beaucoup plus romantique que le sensible auteur de *Trilby* ». L'adjectif « populaire » ne doit pas être interprété au sens que lui donnera Lamartine dans sa réaction à ce propos subversif, quand il oppose « populaire » et « romantique », et accuse Stendhal d'oublier que « l'imitation de la nature n'[est] pas le seul but des arts, mais que le *beau* [est], avant tout, le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit¹⁴ ». En effet, il ressort de l'ensemble des arguments du pamphlet que, pour Stendhal, Pigault est, à l'instar de Racine ou de Shakespeare, « l'homme qui a su deviner les tendances morales de son époque ». Fidèle à sa *filosofia nova*, il peut voir en Pigault-Lebrun l'écrivain contemporain le plus proche de son idéal, celui qui, comme ces auteurs, a osé « étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre [d'œuvre] dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer¹⁵ ». Fâché de se voir nier « le mérite de Pigault-Lebrun, tandis qu'un mérite de beaucoup inférieur, pourvu qu'il soit dans *le genre grave*, attire sur-le-champ [les] louanges », Stendhal construit un parallèle entre ce dernier et Scarron (inventeur, avec le « trivial » Ragotin, du « *beau idéal* du rire »), tous deux appréciés « des gens qui ne songent pas à se faire honneur de leur littérature¹⁶ ». Bref, par les temps qui couraient

alors, Pigault était paradoxalement aussi un auteur pour *happy few*, autrement dit, un auteur pour « l'aristocratie littéraire » créée par Sieyès. Comme Scarron et comme Molière, il pouvait plaire à la fois au peuple et à cette « aristocratie », qui ressemblait à « la meilleure compagnie » d'autrefois : « elle n'avait pas peur, celle-là, qui ne songeait pas à son origine, d'applaudir les choses basses¹⁷, » elle ne se sentait pas insultée ou abaissée par les plaisanteries de *Georges Dandin*¹⁸.

Une poétique de la transposition

« *Ennobler tout ceci, ou le parterre siffle*¹⁹ »

Que faire de ces déclarations ? Qu'en retient le romancier dans son travail ? La réputation de Pigault comme peintre « à la manière de Teniers, de Boilly²⁰ », et les aveux réitérés de Stendhal sur son malaise devant le « grossier », voire le « peuple », ne favorisent pas le rapprochement. Mais il ne faut pas oublier sa stratégie, précocement conçue, sa conscience de la nécessité de s'adapter au lecteur et de le décrire dans le langage qu'il affiche : « Si je veux plaire à mon siècle, il faut le flatter. Comment cela ? En donnant une grande élégance de mœurs à mes personnages²¹ ». Stendhal n'expliquait-il pas cela dans sa fameuse lettre sur *Armance* adressée à Mérimée ? « En 2826, si la civilisation continue et que je revienne rue Duphot, je raconterai qu'Olivier a acheté un beau godemiché portugais, en gomme élastique, qu'il s'est proprement attaché à la ceinture²². » Les lecteurs de *La Folie espagnole* s'y reconnaîtront. En attendant, il faut partout « traduire en style élégant²³ ».

Tenir compte des « arrangements pour la vertu²⁴ » pratiqués par Stendhal, de son travail de « traduction » et de sa poétique de la transposition généralisée²⁵ permet de découvrir du Pigault-Lebrun au cœur du roman stendhalien.

Réécritures ascendantes

Pour découvrir Pigault-Lebrun dans *La Chartreuse de Parme*, il a fallu l'étude de Jean Dagen²⁶, comparant l'épisode stendhalien de la prison heureuse à l'épisode de la prison de Spandau dans *Les Barons de Felsheim*. Le héros y est enfermé par le roi Frédéric II et y retrouve, en la personne de Baltide Blumenthal, fille du directeur de la

prison, la jeune beauté qu'il avait jadis rencontrée à Berlin et dont il était aussitôt tombé amoureux. À partir de ce rapprochement, nous avons pu suivre le déploiement dans *La Chartreuse* d'une véritable poétique de la transposition « ennoblissante » du roman pigaultien, que ce soit pour la modération de sa dimension burlesque et parodique, comme c'est notamment le cas dans la reprise des *Barons*, ou pour le relèvement de l'univers social dans lequel il s'inscrit, que nous découvrirons dans une autre reprise, celle de *Jérôme*²⁷.

C'est ainsi en modifiant la « clef », ou en « traduisant » la farce, qui domine notamment dans la première partie des *Barons*, que l'ampleur des correspondances avec *La Chartreuse* se dévoile, et que l'on comprend que, si Fabrice del Dongo partage avec Charles de Felsheim les mêmes aventures carcérales, c'est qu'ils ont tous les deux une histoire et des traits de caractère communs. Brillants (et déviants) descendants d'une antique noblesse obscurantiste (dont l'illustration bouffonne de la dégénérescence occupe plusieurs chapitres des *Barons*, Charles n'en étant que l'ultime rejeton), ils sont beaux, intelligents, courageux, disposés au bonheur (et la question, dans les deux cas, se pose : sont-ils réellement les fils de leurs pères ?). Novices en amour, n'en connaissant que les dissipations (fausses baronnes Ferlick et Ferlock, et vraies prostituées, pour Charles, la Fausta pour Fabrice), ils découvrent le véritable sentiment pendant leur incarcération : une passion malheureuse qui va se mettre entre eux et la fulgurante carrière à laquelle ils sont promis, et les conduira même à rechercher une nouvelle réclusion volontaire, avec un ultime *happy end* (après une parodie de roman frénétique) pour Charles, et la fin tragique (aux discrets relents gothiques) que l'on sait pour Fabrice.

Une autre rencontre signalée par Jean Dagen concerne le récit de la bataille de Montebello dans *Jérôme* et son éventuelle exploitation par Stendhal dans l'épisode de Waterloo. Là aussi, la ressemblance flagrante entre l'expérience décalée de la guerre d'Italie vécue par Jérôme, un hussard de dix-sept ans arrivant sur le théâtre des opérations en compagnie d'une complaisante et maternelle vivandière, et le fameux Waterloo de Fabrice²⁸ n'est que la face visible d'une analogie souterraine, voilée surtout par l'application du principe de transposition sociale. Jérôme n'est certes pas un fils de famille, mais il est bien un bâtard. Il n'est pas un de ces héros stendhaliens qui se sont « donné la peine de naître », mais il est quand même « l'enfant chéri de la Providence »,

un être voué au bonheur, un bel enfant séducteur, surtout quand il est paré de ses habits de hussard. Javotte, sa protectrice dévouée, de huit ans son aînée, n'est certes pas comtesse, ni épouse d'un général, mais cette jeune servante abusée par un curé de village, bientôt épouse, puis veuve d'un lieutenant mort sur le champ de bataille à Montebello, est aussi vive et gaie qu'intelligente et profonde. C'est la « femme charmante » par excellence, dont l'amour indéfectible et l'accompagnement constant vaudront au héros sa promotion dans la vie (à commencer par les prix de fin d'année scolaire qu'elle obtient pour lui, comme Gina pour Fabrice, mais par d'autres moyens de persuasion). Cette femme indulgente, amante et mère, prête à tout sacrifier au jeune étourdi, est enfin confrontée à une rivale aux traits enfantins : Thérèse Rinaldi, fille d'un riche commerçant milanais, une « figure de l'Albane » au « petit air mystique », qui s'impose à Jérôme pour suivre « les vues de la Providence ». Pour cette jeune fille qui allie innocence et sensualité, le héros finit par délaisser la « femme incomparable » qu'il a aimée depuis l'enfance. Mais cette dernière continuera à veiller sur lui, assistée de son grand « ami », le commandeur Nosari, âpre quadragénaire, qui, pour obliger la charmante veuve, apprendra au jeune homme son nouveau métier de diplomate. On aura reconnu, dans les rôles principaux, Fabrice, Gina, Clélia et Mosca...

« Décrire les mœurs est froid dans un roman »

L'art de la focalisation

Le contexte d'une transposition généralisée étant esquissé, revenons à Jérôme et Fabrice sur le champ de bataille, car c'est là, au cœur même de la technique stendhalienne de la « restriction du champ²⁹ » et de son inscription dans une poétique de « réalisme subjectif » qu'il faut surtout chercher l'héritage de Pigault-Lebrun. C'est en effet à la lecture de ses romans en général, et de *Jérôme* en particulier, que s'éclaire singulièrement la célèbre réflexion de Stendhal sur la description des mœurs :

Décrire les mœurs est froid dans un roman, c'est presque moraliser. Tournez la description en étonnement, mettez un étranger qui s'étonne, la description devient un sentiment. Le lecteur a quelqu'un avec qui il peut sympathiser³⁰.

On pourrait, bien sûr, ramener Pigault à ses maîtres et retrouver la comparaison classique entre Stendhal et Voltaire ou Montesquieu. Mais le contemporain semble

s'imposer ici comme un intermédiaire de choix, tant il développe et déplace le principe de la vision du naïf, qui n'est plus, chez lui, un Persan, un Huron, ni un allégorique Candide, mais un enfant qui s'émerveille, un jeune homme à l'inexpérience ordinaire ou presque. C'est le cas, entre bien d'autres, de l'enfant Jérôme quand il écoute un sermon pour la première fois de sa vie, et du soldat Jérôme, qui, à dix-sept ans, voit la bataille de Montebello et de Marengo quasi halluciné : « Je conviens que je ne vis pas très distinctement ce qui se passa alors : j'étais agité d'un trouble extraordinaire. J'avais machinalement au milieu des combattants, des blessés, des morts ; j'entrai dans le village sans savoir comment j'y étais parvenu³¹. »

Pour « tourner la description en étonnement », Pigault pratique déjà couramment la « défamiliarisation ». Il recourt alors aux descriptions justifiées par l'impossibilité, plus ou moins provisoire, de nommer (« l'homme à l'habit noir », « au gilet rouge », etc.), mais aussi aux perceptions perturbées qui suivent les évanouissements, les réveils, les états de semi-conscience. Il aime enfin, comme Stendhal, les visions médiatisées : voile, grillage, miroir, lucarne. L'usage de la longue-vue est favorisé. L'instrument permet d'observer une personne particulière en ayant l'air de regarder la scène entière (cas de l'héroïne de *Tableaux de société*). Il favorise les postes d'observation singuliers. Ainsi, dans *Adélaïde de Méran*, des scènes entières sont décrites par un personnage placé en haut d'une tour : « Armée d'une longue-vue, je vois ce que je te racontais de la chambre supérieure d'une de nos tours, d'où l'œil plonge dans la partie cultivée du parc » (XIX, 223). Description énigmatique où l'on suit les tentatives d'interprétation d'une spectatrice qui peine à identifier les personnages et leur rôle dans l'intrigue qu'elle observe : « plus ces scènes se multiplient, moins je conçois le jeu des acteurs [...]. Je m'y perds, je m'y perds » (227).

L'exploration de la perception, qui passe aussi par le suivi de visions du monde singulières nées des idées fixes (les marottes), des déformations livresques (quichottisme), des intérêts personnels (le principe du *primo mihi*, « le grand régulateur des actions de tous les hommes³² », régulièrement convoqué par l'auteur), occupe une place centrale dans l'œuvre de Pigault, qui va d'ailleurs jusqu'à donner deux romans formant diptyque, l'un écrit du point de vue du mari (*Une Macédoine*), l'autre de celui de l'épouse (*Tableaux de société*). Le relativisme éthique de Stendhal, l'idée que « la même chose, chacun la juge d'après sa position » (celles des « tourterelles qui soupirent

au faîte des grands arbres » et celle des promeneurs à l'ombre des mêmes arbres)³³, était déjà celui de Pigault-Lebrun. Tous deux sont des héritiers d'Helvétius.

Enfin, et c'est peut-être l'une des rencontres les plus visibles entre les deux auteurs, ce relativisme, ou ce perspectivisme, corollaire du « réalisme subjectif », touche aussi bien la posture du narrateur que le traitement de la vision des personnages³⁴. C'est le même choix d'une narration focalisée, signalée par l'omniprésence du narrateur, par ses adresses régulières au lecteur, « bienveillant ou malveillant » (*Mon oncle Thomas*), au « cher lecteur, ami lecteur, bienveillant lecteur » (*Le Garçon sans souci*), au lecteur que l'on veut apprivoiser en lui faisant partager une indulgence amusée envers celui qu'on désigne, pour prendre nos exemples au hasard dans un seul roman (*La Folie espagnole*), comme « notre amoureux », « notre malheureux jeune homme », « notre gueux », « notre espiègle » et qu'on invite le lecteur à comprendre et à imaginer :

Vous sentez bien qu'un homme de seize à dix-sept ans, qui veut jouir de tout, qui ne connaît la valeur de rien, et dont s'emparent les escrocs de tous les genres et de tous les sexes, voit bientôt la fin de sa fortune. Celui-ci, simple et bonasse, était plus facile à attraper qu'un autre, et on lui joua des tours très plaisants, dont je vous fais grâce, parce que l'ingénieux auteur de *Gil Blas* ne nous laisse rien à désirer à ce sujet (VI, 119).

La « popularité » du roman pigaultien n'empêche pas le narrateur fictionnel de s'appuyer sur une coterie de *happy few* : comme le lecteur stendhalien, le lecteur pigaultien est un homme d'intelligence et d'expérience, il « s'imagine », il « se figure », il « présume », il « connaît par cœur » tant de choses, tant de situations, aussi bien réelles que livresques, qu'il évite à l'auteur de devoir pratiquer un récit trop bavard.

Le roman pigaultien ne se raconte pas, ses « aperçus nouveaux » sur le monde comme il va transmettent le regard d'un narrateur original, un philosophe excentrique, maniant volontiers l'ironie, et dont le point de vue singulier double celui du personnage :

Le malheureux jeune homme s'attendait à trouver des expressions brûlantes, des protestations contre la tyrannie paternelle, le serment de mourir ou de vivre pour lui, et toutes ces belles choses qui ravissent les amants, et qui nous paraissent si fastidieuses à nous, parce que nous avons cinquante ans (VII, 418).

Ce propos du narrateur de *Monsieur Botte* évoque évidemment celui du narrateur de *Lucien Leuwen* :

Au point de bon sens et de vieillesse morale où nous sommes, il faut, j'en conviens, faire un effort sur soi-même pour pouvoir comprendre les affreux combats dont l'âme de notre héros était le théâtre, et ensuite pour ne pas en rire (*ORC*, II, 288).

Chez Pigault comme chez Stendhal, le choix d'une double focalisation, loin d'être contradictoire, renforce au contraire la réflexion sur le rendu du réel comme une question de perspective.

« *Le roman est un miroir* »

Vu à travers le filtre pigaultien, quel « miroir » le roman stendhalien peut-il être ? « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». Cette épigraphe d'un chapitre du *Rouge*, que Stendhal attribue à Saint-Réal, est fameuse. On connaît aussi la remarque sur la comédie de Picard et Mazères dans l'avant-propos d'*Armance* (« Ils ont présenté un miroir au public ; est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir ? »). Rappelons cependant qu'une occurrence plus ancienne de cette métaphore figure dans un article du *New Monthly Magazine* d'août 1825, où Stendhal écrit à propos du même Picard : « dans ses romans comme dans ses comédies, M. Picard rend ce qu'il voit comme un *miroir*. Ce genre de mérite donne peu de plaisir aux personnes qui habitent le pays, mais doit être fort précieux aux étrangers. » Au préalable, il avait précisé : « L'auteur n'a pas beaucoup d'esprit, de profondeur et d'imagination ; mais c'est peut-être pourquoi il a de la vérité³⁵. » Le 1^{er} juin, il revient à la charge, à l'occasion d'un tableau du roman français contemporain. « L'art de faire des romans est presque lettre morte en France aujourd'hui », déplore-t-il, avant de concéder aux romans de Picard la capacité de donner aux étrangers « une idée très suffisante des mœurs du peuple français pendant la révolution et depuis lors ». Des textes documentaires en quelque sorte, aussi « vrais » que « tristes³⁶ », et qui pèchent précisément du côté de « l'art de faire des romans » : « Ses peintures des mœurs françaises modernes sont extrêmement justes, mais les intrigues de ses romans sont moins heureuses ». Le propos se clôt sur un éloge par prétériorité de son écrivain favori : « Il n'est pas besoin d'entrer dans les détails à propos de Pigault-Lebrun, le plus gai et le plus populaire des romanciers français : ses œuvres sont connues de toute l'Europe³⁷. »

Le roman pigaultien n'est donc pas un « vrai » roman miroir, et ce précisément parce que l'auteur savait déjà que « décrire les mœurs est froid dans un roman », et qu'il avait diverses techniques pour tourner la description non seulement en « étonnement »

mais aussi en « sentiment ». Donnons donc un nouvel exemple du « réalisme subjectif » obtenu par ce dernier grâce au double maniement de la perspective du personnage et du narrateur. Attardons-nous un instant sur un cas tiré de *Monsieur Botte*. Amoureux de Sophie d'Arancey, Charles, neveu du financier Botte, voit son projet de mariage contrarié par le marquis d'Arancey. Il est naturellement désespéré. Horeau, un ami de son oncle, tente de le distraire en lui proposant une promenade aux Tuileries, imaginant que dans ce lieu de « réunion de jolies femmes », le jeune homme trouvera un nouvel amour. La nouvelle intrigue, toute virtuelle, imaginée par Horeau et donnée en tant que telle, est cependant interrompue par le narrateur :

Ce moyen-là a réussi plus d'une fois dans le monde ; mais dans un roman ! un amant infidèle ! fi ! l'horreur ! c'est ce qui ne se voit jamais, à moins pourtant que le perfide auteur ne veuille torturer l'héroïne de toutes les manières, et je ne veux pas affliger la petite fille qui me cachera sous son traversin ; qui lira quelques pages à la dérobée avant de mettre l'éteignoir sur sa bougie : je respecte le sommeil de la beauté (VII, 402).

Et le narrateur de conclure « Toutes les femmes qui faisaient *espalier* aux Tuileries déplaisaient donc complètement à Charles ». Cette victoire de la logique romanesque, annoncée par le « donc » métaleptique (les femmes qui auraient pu plaire à Charles dans la réalité lui déplaisent *parce que* nous sommes dans la fiction), n'est cependant pas aussi simple qu'on croit. Suit alors une étude sociologique sous forme de tableau de la population des Tuileries. Série de portraits au vitriol des différentes catégories de promeneurs, que l'on est d'abord tenté d'attribuer à un narrateur digressionniste qui cherche successivement à satisfaire la petite fille par un roman d'amour et le lecteur d'âge mûr par une étude de mœurs. Mais, à notre surprise, le tableau se termine par « Charles aurait poussé plus loin son examen et ses observations, si, au milieu d'un groupe, il n'eût reconnu... ». Ce qu'on a pu lire comme une description réaliste faisant irruption au milieu d'une logique romanesque n'était que la perception « romanesque » du héros qui voit les Tuileries comme théâtre d'amours dégradées, voire mercantiles, et les voit ainsi parce qu'il est un héros de roman. À moins qu'il ne s'agisse du dégoût et de la vision sans concession qu'inspire la société à une âme passionnée ? Le « tableau des Tuileries » dressé par l'amant malheureux est, en effet, typiquement un « tableau de mœurs » où la description est « tournée en sentiment ».

C'est dans ce sens que l'on pourrait interpréter le *credo* énoncé par Stendhal dans sa deuxième préface à *Lucien Leuwen* : « l'auteur pense qu'excepté pour la passion du

héros, un roman doit être un miroir ». Chez Stendhal, comme chez Pigault, le miroir et la passion du héros ne s'excluent pas : c'est cette dernière qui donne au premier son acuité, son intérêt. C'est aussi dans ce sens que l'on pourrait relire la seconde occurrence de la métaphore du miroir dans *Le Rouge et le Noir*. Elle apparaît, comme on sait, dans une parenthèse contenant la réponse de « l'auteur » aux accusations d'indécence que lui feraient « les âmes glacées » à la lecture de la « nuit de folie » passée par Mathilde après l'expérience de l'opéra bouffe. Il commence par rassurer le lecteur sur le fait que Mathilde est un « personnage imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX^e siècle », il poursuit par la métaphore du « miroir qui se promène sur la grande route » et que l'on ne saurait accuser de refléter « tantôt l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers sur la route », et il conclut : « Maintenant qu'il est convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle [...], je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. » (OCR I, 671). Que vient faire l'argument du miroir dans cette (difficile) démonstration stendhalienne, qui rassure ironiquement les « âmes glacées » sur le caractère exceptionnel de son personnage « d'imagination » ? Invite-t-il le lecteur choqué à considérer la folie de Mathilde comme « la fange des borbiers », un accident dû à un mauvais entretien de la part de « l'inspecteur des routes » ? Opposerait-il alors cette folie exceptionnelle à la prudence et à la vertu comme la fange s'oppose à « l'azur des cieux », ce bleu marial qui représente la règle d'un siècle « prudent et vertueux » ? Le registre ironique appellerait alors une inversion non seulement du propos axiologique sur l'*éthos* du siècle (évidente), mais aussi une inversion de la réflexion du miroir : la folie de Mathilde portée aux nues, la prudence du siècle foulée au pied comme de la boue. Ici encore, comme chez Pigault, la passion du héros (en l'occurrence de l'héroïne) ne se juxtaposerait pas à l'image du miroir, mais s'y superposerait. C'est le filtre par lequel la réalité, ou plutôt *une* réalité, s'éclaire et prend sens : en l'occurrence, la folie de Mathilde, comme la lumière de l'azur, permettrait de voir le borbier.

L'hypothèse d'une réflexion complexe se précise quand on remarque que le miroir ne « se promène » pas et que l'on met en évidence la mention de « l'homme qui porte le miroir dans sa hotte ». Cette figure familière pourrait renvoyer à celle du colporteur savoyard, traversant le pays une boîte d'optique à miroirs sur le dos, prêt à vanter, sur

les routes, dans les foires, et sur les boulevards parisiens, les merveilleuses vues offertes par cette « pièce curieuse » (sorte de lanterne magique). Stendhal, lecteur passionné du *Traité d'optique* de Smith, procédant lui-même à des travaux pratiques en la matière³⁸, ne pouvait ignorer l'instrument et ses principes.

Or, le lecteur de Pigault-Lebrun ne connaissait-il pas déjà un homme qui porte un miroir dans sa hotte ? N'était-ce pas justement le marquis d'Arancey (« Ces trois mots me font un ami de Pigault-Lebrun ») ? En effet, l'un des moments-clefs de *Monsieur Botte* est un long chapitre où le bourgeois rencontre le marquis déguisé en colporteur. Ce dernier, revenu clandestinement en France, la traverse en montreur de « pièce curieuse » et c'est à ce titre qu'il s'introduit avec sa « grande caisse » dans le château du négociant pour y vanter son spectacle :

Comme on ouvrait la portière, M. Botte vit sortir de chez le concierge un homme chargé d'une grande caisse. Il demanda ce que c'était. On lui répondit que c'était un pauvre diable qui vivait en montrant ce qu'il appelait la *Pièce curieuse* ; qu'il l'avait fait voir à tous les gens de la maison, et que sa *curiosité* [...] ne ressemblait à aucune de celles qu'on voit sur les quais de Paris (VII, 114).

Ce spectacle pour « gens de maison » est aussitôt vanté par le montreur devant les maîtres (« Voyez, mes bons messieurs, voyez, vous y reconnaîtrez plus d'un original ») :

On rentre au château. L'homme à la curiosité monte pesamment l'escalier, et gagne l'appartement, dont le parquet résonne sous ses souliers ferrés. Il ouvre son pied pliant ; établit dessus la précieuse caisse ; démasque ses verres d'optique ; enferme nos trois messieurs assis derrière son rideau tournant, et se dispose à commencer.

« Hé, regardez bien, messieurs, la curiosité, la pièce curieuse. Voilà d'abord le soleil et la terre... Que le diable t'emporte, dit M. Botte, cela commence comme la lanterne magique » (115).

Devant l'impatience grandissante de M. Botte qui exige que l'on passe « à des sujets moins relevés », le bonimenteur poursuit : « Regardez, messieurs, le bas du tableau ». Commence alors un spectacle satirique où la société contemporaine est saisie dans ses évolutions, ses contradictions et ses hypocrisies. Sont mis en scène parasites, voleurs, marchands indéliçats, banqueroutiers, femmes légères, femmes abandonnées, faux dévots et fausses dévotes, agenouillés devant un « révérend père [...]. Athée, ou peu s'en faut, avant la révolution ; bonnet rouge pendant la terreur ; enfin, royaliste et capucin ». Et n'oublions pas, au milieu de tout ce monde, « l'irascible abbé », ennemi juré de Voltaire, qui, non content de « déchirer » des ouvrages, « s'avise de diffamer des individus » – l'abbé Geoffroy, bien sûr, autrement dit : Letellier.

Le marquis d'Arancey, à qui Pigault délègue ici sa verve ironique et son style de conteur familial (« Regardez », « Faites attention », « passons », « examinons », « que dites-vous... »), est décidément « l'homme qui porte le miroir dans sa hotte ». Sa « pièce curieuse », qu'il « promène sur une grande route » et qui « tantôt reflète [...] l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route » (« le soleil », puis « le bas du tableau » que demande M. Botte), ne serait-elle pas alors une figure du roman selon Stendhal ? La chose peut paraître d'autant plus probable que le spectacle du colporteur terminé, les spectateurs songent au *Diable boiteux*, et une discussion esthétique s'engage où Monsieur Botte évacue l'accusation de plagiat et prend la défense du spectacle :

tout est imitation dans les arts. Il n'y a point d'idées neuves, parce qu'il n'y a rien de nouveau dans la nature, et que hors de la nature il n'y a rien. [...] Un peintre imagine-t-il le chêne qu'il peint, après que mille autres ont peint des chênes ? Il a donné son coloris au sien, et les peintres futurs peindront encore des chênes qu'ils coloreront à leur manière (137).

Autour de *Lamiel* : le roman d'un « rustre dépourvu de grâces³⁹ »

C'est justement quand Stendhal change les coloris habituels de sa palette et éclaire la boue d'une lumière trop crue, que la présence de Pigault-Lebrun est d'abord repérée par la critique⁴⁰. Rien d'étonnant en effet à ce que la référence à Pigault ne trouve sa place que lorsque l'auteur semble s'éloigner de lui-même, lorsqu'il dérape et régresse (revient, dit-on, à *Letellier*), lorsqu'il semble à tout prix vouloir affirmer son « *true talent* » de « *comic bard* » dans un texte en (éternel) chantier pour lequel il ne craint pas les sifflements du parterre⁴¹.

Scènes pigaultiennes

Si l'on peut penser que l'œuvre de Pigault accompagne Stendhal tout au long de sa carrière, *Lamiel*, véritable anthologie de situations pigaultiennes, est assurément un cas à part, tant il est vrai qu'il s'agit là d'une reprise à transposition ou à « traduction » minimale. « Je pense souvent *manière* de Pigault-Lebrun, de mon oncle [Thomas], tous leurs héros intéressants autant que possible et par les mêmes circonstances », écrivait Stendhal dans son journal en 1806⁴². Cet intérêt produit « par les mêmes circonstances », suggère la présence dans son imaginaire d'un véritable « architecte » pigaultien, un écheveau d'œuvres que nous devrions démêler pour le besoin de la

démonstration. Exposer tous les résultats de ce travail serait trop long. Voici quelques indications.

Par où commencer ? Par *Mon oncle Thomas*, qui fournit à *Lamiel* non seulement la figure du narrateur notaire⁴³ revenu de La Havane après la mort d'un oncle qui y a fait fortune, mais aussi l'enfance du héros lui-même, recueilli par une duchesse qui s'entichait de son « esprit naturel », qui en fait « un petit animal de plus [...] dans sa ménagerie », où, comme Lamiel (qui succède « au crédit du chien Dash »), « il bâille et s'ennuie magnifiquement entre une perruche et un sapajou » (IV, 42). *Mon oncle Thomas* contribue enfin, et surtout, à l'épisode le plus célèbre du manuscrit stendhalien : le dépuelage programmé et payé par l'héroïne, et son fameux « Il n'y a rien d'autre ? [...] l'amour ce n'est que ça ? » (*ORC*, III, 896). À l'âge de quinze ans, Thomas, éprouvant « certains mouvements de curiosité », recourt aux services d'une fille légère qu'il paie d'avance. Il étudie l'objet (« Il lui prit le menton, lui fit lever la tête, et la regarda un moment ; il lui ôta ses gants, examina ses mains, et il jeta un coup d'œil sur sa gorge à peu près découverte. Voyons la jambe, à présent », 338), refuse tout épanchement (« Pas de phrases »), et passe à l'acte pour savoir « si la chose vaut les sottises qu'elle fait faire à la plupart des hommes » :

Est-ce là tout, reprit-il quand il eût fini ? – Oui, mon ami. – Ma foi, c'est bien bête. – Et le plaisir de recommencer ? ... – Ah ! on recommence ?... – Oui mon ami. – Re commençons...
Oh ça, mais c'est toujours la même chose. – Oui, mon ami. – Et ce sera la même chose dans six mois, dans dix ans ? – Oui, mon ami. – En ce cas, restons-en où nous en sommes ; me voilà guéri pour la vie (341-342).

Pour le sermon et le miracle de l'adoption de Lamiel, nous avons l'embarras du choix. Dans *Jérôme*, autrement exploité dans *La Chartreuse*, Stendhal trouve une histoire qui commence par un trio clérical, un curé mystificateur, un bedeau complice et un grand vicaire qui surveille leurs agissements. Il y trouve aussi l'arrivée déclarée miraculeuse d'un enfant abandonné : Jérôme, recueilli par le curé du village comme « instrument propice à la propagation de la foi », et dont ce dernier se sert dans une série de cérémonies religieuses houleuses. Si nous cherchons un sermon nocturne à effets spéciaux et bruitages, tournons-nous vers *L'Homme à projets*. Un faux prêtre y décrit – à l'intention du héros à qui il veut faire jouer le rôle du « Dieu vivant » – une technique où l'on place à l'intérieur d'un puits « des espèces de rouages dont les bras sont armés

de pierres, et qui, tournant en sens contraire, font un vacarme infernal », précisant au passage qu'« on s'en sert quand on a besoin de miracles, car il en faut de temps en temps » (XIII, 286-7). Il explique aussi « que des prodiges, opérés dans les ténèbres, frappent, terrifient doublement les esprits, les rendent incapables de raisonnement, et par conséquent de résistance » (309). Ainsi apprend-on que, lors d'une telle cérémonie, « des fumées vraiment divines brouillèrent toutes les têtes. On se précipita de toutes parts, les hommes pour baiser les pieds [du Dieu vivant], les femmes pour lui baiser autre chose » (296). Mêmes accessoires et mêmes effets dans *Lamiel* : « Vingt pétards partirent de derrière l'autel [...]. Plus de quarante femmes tombèrent sans dire mot sur leurs voisins, tant elles s'étaient profondément évanouies ». Mme Hautemare, précise la dernière version, « fut au nombre des plus évanouies », et son mari, que l'on avertit de l'état de sa femme, ne s'en occupe guère, commissionné qu'il est par le « terrible M. Du Saillard » (*ORC*, III, 972) au ramassage de l'enveloppe des pétards.

Pour faire le lien entre le sermon, les pétards, l'évanouissement de la pieuse épouse du bedeau et la naissance miraculeuse de Lamiel, « la fille du diable », ouvrons enfin l'une des œuvres les plus connues de Pigault-Lebrun, *La Folie espagnole*. Il s'agit d'une parodie de roman médiéval, à fortes connotations contemporaines, dont le héros, le jeune Mendoce, fils de famille en rupture de ban (fugitif, poursuivi par son père) arrive dans un château où il tombe amoureux de Séphora, la jeune châtelaine, mariée à un vieillard nommé Gonzalve. Amateur de littérature et de spectacles, désireux, et pour cause, de prolonger son séjour au château, il devient

l'inventeur de ces mystères qu'on joua dans toute l'Europe chrétienne, jusqu'à l'époque où la renaissance des lettres tira de la poussière les Grecs et les Romains, et fournit des modèles, que nous avons surpassés quoi qu'en disent les vieux admirateurs des vieilles choses (VI, 224).

Le spectacle, où la châtelaine jouera Marie, son époux Joseph et lui-même l'ange Gabriel, sera évidemment celui de l'Immaculée Conception. Le succès est garanti : « on ne se possède plus ; le délire est au comble » ; une invraisemblable cohue suit, les flambeaux se renversent et s'éteignent, et les ténèbres sont propices :

Quelle nuit pour les vieilles ruines qui se soutenaient encore ! [...] Quelle nuit pour les maris qui désiraient un héritier de leur nom, et qui, par amour-propre croyaient leurs femmes stériles ! Oh ! mais, ce qu'il y eut des enfants de faits ! [...] vous seuls pouvez les compter, mon Dieu ! et tout cela pour célébrer la Conception de madame votre mère (255).

On notera qu'à l'issue de ces événements Sephora « se trouva grosse sans que Gonzalve sût comment [...], que Gonzalve enfin, persuadé que le Saint-Esprit s'était [...] mêlé de cette affaire, attendit, avec la dernière impatience, la naissance de cet enfant » (261-262). « Je vois ici un miracle », prononce le vieux Gonzalve, « c'est sans doute une œuvre méritoire que d'avoir représenté d'une manière sensible le saint mystère de la conception » (279-280). On notera encore que « cette fois la Sainte Vierge accoucha d'une fille [...] et que cette fille fut cette fameuse papesse Jeanne, qui a fait tant de bruit de son vivant » (282).

À la lumière de *La Folie espagnole*, on se mettrait à croire que, dans la « folie normande », Lamiel (fille d'un charpentier, née à Orléans, prise à l'hospice à Rouen, morte brûlée) pourrait être le fruit de l'évanouissement de la femme du bedeau, Mme Hautemare, et des œuvres pieuses du curé du Saillard. « Ce qui me frappa dans son discours », souligne le narrateur témoin, « c'est qu'il hésita à donner le nom de *miracle* à ce qui venait de se passer. C'est de ces choses, disait-il, qu'on ne peut appeler franchement miracle que six mois après qu'elles ont eu lieu » (*ORC*, III, 973). Plus tard, nous lisons, à propos de l'adoption, que « le ménage normand fut tourmenté par ce projet durant six mois » avant d'aller chercher l'enfant à l'hospice des enfants trouvés. Enfin, l'argument qu'évoque Mme Hautemare devant son mari, après la cohue consécutive au sermon et son « évanouissement » : « As-tu remarqué ce que M. l'abbé Le Cloud a dit à la fin de son *mot d'exhortation* sur le devoir des gens riches ? Ils doivent, selon leur devoir, *donner une âme à Dieu* ». Mme Hautemare attribue ici à Le Cloud l'argument spécieux de fra Timoteo dans la farce de Machiavel, *La Mandragore*⁴⁴ : ce dernier essaie ainsi de convaincre la dévote Lucrece, mariée à un vieillard qui désire un enfant mais ne peut en avoir, qu'il n'y a pas de crime à coucher avec un jeune homme pour « donner une âme à dieu ». Bref, c'est l'intention qui compte : argument supplémentaire pour une interprétation scabreuse, et nouvel accent sur l'hypocrisie religieuse. N'oublions pas enfin « la protection » que Du Saillard accorde désormais à la sainte famille et les rumeurs disant que la « fille du diable » n'est qu'« une bâtarde que [Mme Hautemare] a eue en arrière de son mari et qu'elle a porté ce gros butor à adopter ».

L'Homme à projets, outre son tardif sermon à pétard, trace dès le début du roman un cadre et des personnages familiers : c'est l'ouverture du premier chapitre par le

sermon tonitruant d'un capucin indigne qui ponctue régulièrement son prêche « en s'écriant de toute la force de ses poumons : « *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* » ; c'est l'attitude désinvolte au cours de la messe du jeune Robert, fils de la plus grande dame de l'endroit, qui indispose le très intéressé directeur de conscience de la mère et qui conduit rapidement au départ de l'enfant (voir le départ de Fedor de Miossens demandé par Du Saillard) ; c'est enfin, dans le même chapitre, le profil de la veuve Robert, version petite-bourgeoise de la duchesse de Miossens, et l'esquisse de la vie d'une bourgade de l'Oise en 1734 :

Mme Robert s'était [...] fait une haute réputation près des messieurs du bas clergé. En conséquence, ils avaient la bonté de trouver sa soupe succulente, son maquereau excellent, sa poularde cuite précisément au degré nécessaire. À la fin du dîner, on déclamait contre les athées, les hérétiques ; on les damnait de pleine autorité ; on eût voulu les griller, *ad majorem Dei gloriam*, et Mme Robert pleurait d'attendrissement en pensant aux plaies profondes que font ces malheureux à l'Église triomphante.

Le moka venait ranimer les imaginations fatiguées. On parlait tous à la fois, ce qui est un sûr moyen de s'entendre, et quand on avait assez vociféré anathème sur ceux qui osaient être d'une autre opinion, on se quittait très satisfaits les uns des autres. Le directeur de Mme Robert restait, parce qu'elle était veuve, ce qui ne laisse pas d'être commode, et qu'elle était d'âge canonique, ce qui n'est pas sans avantages (XIII, 5-6).

Transgressions : la lectrice et son auteur

Comment expliquer ce retour à Pigault ? En voyant dans *Lamiel* non seulement une ultime tentative de se mesurer à la comédie, mais aussi une réflexion sur la censure et, partant, sur la censure du comique comme emblématique de la censure en général. Le choix que fait Stendhal de situer dans les années 1818-1830 un roman de mœurs pigaultien, dont l'héroïne est une personne qui remplit la fonction de « lectrice », conduit à penser à l'actualité de Pigault-Lebrun dans ces mêmes années : la publication de ses *Œuvres complètes*, qui intervient peu après la promulgation de la loi sur « l'outrage à la morale publique et religieuse » (1819), les procès intentés à Barba pour la réédition d'une œuvre naguère tacitement tolérée, les saisies, les mises au pilon et à l'*Index*, qui font du romancier l'un des écrivains les plus persécutés du siècle.

Lisons le rapport intitulé *De la propagation des livres irrégieux depuis la Restauration* publié dans le *Mémorial catholique* de 1825. L'énumération, tableaux chiffrés à l'appui, des éditions nouvelles des « écrivains irrégieux du XVIII^e siècle », Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Condorcet, se termine par une rubrique et un

tableau spécifiques consacrés aux « romans impies, immoraux, obscènes », de Pigault-Lebrun :

Arrivés à la partie la plus pénible du travail dans lequel nous nous sommes engagés, nous avons reculé devant le tableau dégoûtant qui nous restait à retracer ; et comment salir les pages d'un ouvrage religieux de la hideuse nomenclature de tant de romans obscènes, de tant de livres licencieux, dont le titre seul est souvent une insulte à la pudeur ?

Pigault-Lebrun est peut-être le plus pervers, le plus effronté des écrivains de ce siècle. Le libertinage dans ses romans parle le langage des mauvais lieux, l'impiété y est poussée jusqu'à l'athéisme (III, 293).

Or, Stendhal suit les choses de près, et son compte rendu du *London Magazine* en juillet 1825 se remarque par ce constat jubilatoire sur la place occupée par Pigault-Lebrun dans le tableau : « ce délicieux auteur, auquel notre âge prude ne rend pas justice, y a contribué à lui seul pour cent vingt-huit mille volumes⁴⁵. »

C'est dans ce contexte qu'il faut situer « *Lamiel, ou La Lectrice* ». La lecture clandestine est certes un thème que l'on trouve dans tous les romans de Stendhal (comme d'ailleurs chez Pigault, qui évoque volontiers dans sa fiction l'anathème dont celle-ci fait l'objet dans la réalité et rend sa pratique plus ou moins clandestine), mais nulle part elle ne remplit un rôle aussi central, voire ostentatoire, que dans *Lamiel*. Nulle part la trajectoire n'est aussi étendue, allant des livres de colportage à la *Correspondance littéraire* de Grimm, et ne crée des rapprochements aussi inattendus et complexes. La « maxime » du « terrible Du Saillard » : « Ce sont les livres qui ont perdu la France » (*ORC*, III, 1056), résonne des accents du terrible Frayssinoux, évêque d'Hermopolis, ministre des Affaires ecclésiastiques et de l'instruction publique, qui, pour ne pas salir les pages de ses *Observations importantes relatives à la réimpression et à la propagation des mauvais livres* (1825) en citant les titres des romans impies de Pigault-Lebrun, simplifie le tableau du *Mémorial* et remplace le nom maudit par un pudique « P*** ». Si, comme l'écrit Joëlle Gleize, chez Stendhal « livre et lecteur participent à l'évidence d'un dispositif réaliste de représentation du monde⁴⁶ », le choix de traiter les « aperçus nouveaux sur les mœurs » à la manière de Pigault-Lebrun se complète naturellement par le choix de mettre en scène la lecture des livres interdits, et interdits au point que leur auteur en devient innommable.

Lamiel, la plus hardie des lectrices féminines, commence par trouver chez les Hautemare *L'Histoire des quatre fils Aymon* : « Ce livre confisqué par Hautemare à un écolier libertin, fit des ravages incroyables dans l'âme de la petite fille » (*ORC*, III,

993)⁴⁷. Chez l'épicière du village, elle va bientôt échanger les livres de son oncle contre « l'histoire du *Grand Mandrin* puis celle de *Monsieur Cartouche* », et autres « belles histoires qu'on venait de lui défendre de lire » (*ORC*, III, 994). Les pensées nées de ces lectures font « une révolution dans l'esprit de la petite fille ». Mais ce n'est encore rien. L'étape déterminante sera conçue par Stendhal dans son dernier manuscrit, et en constituera, de fait, le dernier épisode : après le départ de la duchesse, Lamie accède librement à sa bibliothèque. Elle prend d'abord les livres autorisés, puis s'enhardit et s'empare « de tous les livres dont Madame [lui] défendait la lecture avec tant de rigueur ». Rusée, elle choisit « les livres non reliés et destinés à être lus », dont l'absence ne sera pas remarquée par le personnel du château. Elle emporte ainsi « les romans de Voltaire, la correspondance de Grimm, *Gil Blas*, etc. etc. » (*ORC*, III, 1055). Qu'est-ce qui se cache derrière cet « etc. etc. » ? Pigault-Lebrun (dont les *Œuvres complètes* doivent, selon le prospectus de Barba, prendre place dans les bibliothèques « entre Lesage et Fielding ») ? Serait-ce cette lecture qui, à terme, rendra Lamie « d'une impiété effroyable » ? Les romans de Pigault-Lebrun, qui circulaient aussi sous des couvertures de simple papier bleu (et dont on sait par ailleurs qu'ils étaient en même temps consommés par la meilleure société), auraient bien pu avoir leur place parmi les « livres non reliés et destinés à être lus » d'une duchesse qui « était parfaitement heureuse quand on la faisait rire » (*ORC*, III, 969). Ce qui est, par contre, moins vraisemblable, c'est l'existence dans cette bibliothèque d'une version *non reliée* de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Là encore, il faut décrypter, et voir sans doute une allusion non seulement aux lectures de Stendhal, mais à son écriture, à sa pratique non censurée de correspondant anglais signant certains de ses articles P.N.D.G., « Petit-neveu de Grimm ». Lamie lirait-elle donc Stendhal dans un roman à la manière de Pigault-Lebrun ? Serait-elle la lectrice dont il a toujours rêvé ?

Il me serait doux de plaire beaucoup à trente ou quarante personnes de Paris que je ne verrai jamais, mais que j'aime à la folie, sans les connaître. Par exemple, quelque jeune Mme Roland, lisant en cachette quelque volume qu'elle cache bien vite au moindre bruit dans les tiroirs de l'établi de son père, lequel est graveur de boîtes de montres⁴⁸.

Ce qui nous conduit à la question suivante. Le roman de la lectrice clandestine ne mettrait-il pas aussi en scène l'auteur lui-même ? La curieuse (fausse) éclipse du narrateur à la fin du deuxième chapitre de la dernière version (« Ainsi, ô lecteur bienveillant, adieu ; vous n'entendrez plus parler de moi »), nous laisse pour seul candidat

Sansfin, celui qui donne à Lamie une éducation cynique toute pigaultienne, lui disant « la vérité sur tout, en se servant des termes les plus clairs » (*ORC*, III, 1090), celui qui exacerbe le scepticisme de la jeune fille au point que son « premier sentiment [...] à la vue d'une vertu était de la croire une hypocrisie » (*ORC*, III, 1034)⁴⁹.

Pour construire cette hypothèse, observons les références, fortement amplifiées dans les dernières esquisses, au talent de conteur attribué à Sansfin. C'est en effet grâce à « un roman par lui préparé d'avance », et droit tiré des souvenirs d'Henry Brulard, que le personnage entre en scène :

Dès les premiers mots, les expressions cherchées du bossu firent rire, tant son sérieux était étrange. Pour comble de gaieté, les belles D., C. et J., F. l'avaient toutes aimé à la fureur. Mme de Mirossens, mourant d'envie de rire, nous faisait signes sur signes pour que nous eussions à modérer notre gaieté (*ORC*, III, 968).

Les rappels de ses talents d'amuseur sont nombreux :

Sansfin, quand il oubliait sa bosse, savait amuser un salon. [...] C'était surtout auprès de la duchesse de Mirossens que Du Saillard redoutait les anecdotes malignes que le docteur savait si bien dire (989).

La vanité de Sansfin se démène dans tous les sens et parvient enfin à saisir la place de remède à l'ennui qui fait le supplice de la duchesse. [...]

Le Bossu était devenu amusant pour elle ; elle en était venue au point de lui passer ses insolences (*ORC*, III, 1077).

Et le fin stratège est évidemment conscient de sa démarche :

Si la nature m'a donné une triste enveloppe, je sais manier la parole et me rendre maître de l'opinion de sots et même [...] de l'opinion de gens d'esprit, car enfin cette duchesse n'est point mal sous ce rapport, elle a un tact admirable pour le ridicule et les affectations (*ORC*, III, 1011-1012).

Autour de ce conteur comique à la disgrâce physique se cristallise enfin la problématique du maniement social du langage. Quand Sansfin déclare :

les sciences que j'étudie pour essayer de me perfectionner dans mon art me laissent si peu de temps à perdre que je dis quelquefois la vérité en termes trop clairs et trop précis, et je le sais, les salons dorés frémissent d'entendre ce langage simple d'un homme vertueux qui n'a besoin de faire la cour à personne (*ORC*, III, 1007),

il apparaît comme l'opposé des hommes de lettres de 1825, dont l'attention et le soin « se portent presque exclusivement à polir et arranger leur style, de peur que les journaux ne les couvrent de ridicule pour quelque expression hardie ou insolite⁵⁰ » ; il parle, de fait, la langue de Stendhal dans son journal du 30 mars 1810, faisant la critique du « *Tatillonage* [...] ennemi secret, mais très réel, du *comique* » :

L'homme qui cherche habituellement des vérités morales et qui est sans cesse occupé à faire des raisonnements sur cet objet, prend l'habitude d'un style vrai et naturel qui, porté dans la société, y produit beaucoup de désordres. Il blesse les vanités, les convenances, etc⁵¹.

Dans une note tardive à *Lamiel*, Stendhal écrit : « Mon talent, s'il y a talent, est celui de l'improvisateur » ; c'était aussi, à ses risques et périls, celui de Sansfin :

Sansfin savait qu'il parlait bien, et même s'exagérait ce mérite [...]. Pour peu qu'il fût animé par les regards favorables de ceux qui l'écoutaient, il était sujet à s'emporter en parlant, il oubliait tout à fait pourquoi il parlait, quelles gens l'écoutaient et n'était plus qu'à la chose racontée et au désir de lui faire produire tout l'effet possible.

Ici, par exemple, il oublia complètement qu'il avait été question d'abord de peindre le caractère de la duchesse [...], il ne songea plus qu'à bien peindre la profonde insensibilité du gentilhomme garde du corps et à bien faire voir jusqu'à quel point un gentilhomme d'avant la Révolution se croyait, de bonne foi, d'une autre espèce qu'un soldat plébéien. Il oubliait net que la noblesse riche de 1829 prétendait continuer entièrement et absolument la noblesse de la cour de Louis XV [...]. Sansfin songeait encore moins que ses propos peu mesurés pouvaient briser tout à coup sa liaison avec la duchesse de Mirossens (*ORC*, III, 1079-80).

La critique s'accorde à considérer que, par sa disgrâce physique, ses prétentions aux conquêtes féminines et ses humiliations, Sansfin est « le Ragotin moderne⁵² ». Or, Ragotin, avec son « *beau idéal* du rire », convoqué dans *Racine et Shakespeare* pour la défense du roman pigaultien, était aussi un personnage de conteur équivoque, notoirement conçu par Scarron comme son double. Scarron, Pigault-Lebrun, Stendhal : une filiation que *Lamiel*, à travers ses plans et ses fragments successifs, semble de plus en plus clairement revendiquer.

Un testament comique

Vu sous l'angle de la sociologie de la consommation et de la production de l'œuvre d'art, le retour à Pigault-Lebrun apparaît comme un trait d'union entre les deux textes inachevés les plus importants du dernier Stendhal : *Lamiel* et *Féder, ou le Mari d'argent*.

Féder, que l'on n'a jamais lié aux penchants pigaultiens de l'auteur, est pourtant la seule de ses fictions où Pigault est explicitement mentionné. C'est en effet sous les auspices de sa comédie (« *mêlée de chants* »), *Le Petit matelot*, que l'histoire s'engage. Son titre complet est d'ailleurs *Le Petit matelot ou le mariage impromptu* : impromptu comme le mariage de Féder à dix-sept ans (âge du mariage du personnage pigaultien) avec l'actrice qui joue le rôle dudit matelot. Situation cocasse que l'on retrouve dans le

« dicton provençal » qui choque le père Féder : « *Monsieur Féder, le riche Baviérot/se trouve le beau-père au 'Petit matelot'* » (ORC, III, 750).

Mais à la référence explicite, et pour ainsi dire «préhistorique», s'ajoute une référence implicite qui touche au rôle que va jouer Féder, une fois veuf, auprès du riche industriel bordelais Boissaux, dont il veut faire un bourgeois gentilhomme. Féder troque en effet peu à peu ses habits de peintre (aux services duquel Boissaux recourt pour un portrait de son épouse), contre le costume d'un valet pigaultien, fils de famille en rupture de ban, devenu conseiller cynique d'un bourgeois en mal de reconnaissance sociale⁵³. À cette différence près que son génie stratégique ne le conduit pas à transformer le bourgeois en marquis (comme c'était le cas des valets de l'oncle Thomas et de M. Botte), mais à donner au négociant inculte l'allure d'un homme cultivé en choisissant les livres dorés sur tranche qu'il doit faire figurer dans sa bibliothèque.

Et c'est précisément cette bibliothèque qui constitue un remarquable trait d'union entre *Lamiel* et *Féder*, deux réflexions sur la lecture dans ses aspects idéologiques et sociologiques, chacune adaptée au moment historique et au milieu social représentés. En effet, dans *Féder*, comme dans *Lamiel*, l'adaptation de situations pigaultiennes se double d'un renvoi implicite à l'actualité de son œuvre telle qu'elle est reflétée dans la correspondance anglaise de Stendhal. C'est ainsi que le rapport, déjà cité, du *Mémorial catholique*, qui comptabilise et anathémise les récentes rééditions des œuvres complètes des philosophes, donne lieu à deux articles distincts. Dans le premier, que nous avons convoqué pour *Lamiel*, l'auteur, réagissant sur le vif, dénonce la censure et le pouvoir absolu des Jésuites, et se réjouit en passant de la bonne place occupée par son cher Pigault-Lebrun dans la prestigieuse liste des auteurs honnis. Dans le second, écrit trois ans plus tard, les données du rapport sont exploitées dans une tout autre perspective, celle d'une analyse socio-littéraire d'un phénomène éditorial remarquable :

La littérature française n'a malheureusement jamais été aussi médiocre qu'à présent. Que l'on m'accorde un instant pour exposer ce que je crois être les causes de la corruption du génie français [...].

Jamais, à aucune époque de la civilisation, dans aucune ville du monde, on n'a publié autant de livres qu'à Paris depuis 1817. Les Jésuites ont calculé qu'en comptant toutes les éditions de Voltaire, dont chacune s'élève souvent à 2 ou 3.000 exemplaires, plus de 2 millions de volumes de cet auteur sont sortis des presses à Paris depuis dix ans. Or, les deux tiers des livres imprimés à Paris sont achetés par les industriels de province qui ignorent tout à leur sujet.

[...]

Le moindre petit négociant de province se constitue un fonds de bibliothèque en achetant Voltaire, Rousseau, le *Mémorial de Sainte-Hélène*, la rapsodie intitulée *Victoires et conquêtes de l'armée française*, et les plaisants romans de Pigault-Lebrun [...]. Il ne lit pas, bien sûr, tous ces livres, mais il les met bien en évidence dans son appartement⁵⁴.

C'est sur ce phénomène de société que s'appuie le stratagème de Féder, qui occupe deux, voire trois des huit chapitres du texte : d'abord la constitution d'une bibliothèque philosophique avec la commande de « six cents volumes dorés sur tranche » (*ORC*, III, 797), ensuite le démantèlement tout aussi « politique » de cette bibliothèque compromettante, remplacée par les provisions de primeurs triés sur le volet.

Or, en attendant, la bibliothèque ostentatoire aura au moins servi à l'éducation de Victorine, la jeune épouse du négociant, dont les aventures lectorielles sont une autre variation sur le potentiel comique de la trajectoire déjà vue qui mène de Cartouche et Mandrin à Diderot et Voltaire : « Mme Boissaux osa élever la voix pour demander timidement si Diderot et d'Holbach n'avaient pas été pendus avec Cartouche et Mandrin ». En réponse au rire général, elle explique : « eh bien, messieurs, c'est qu'au couvent où j'ai été élevée, on ne nous a jamais expliqué trop clairement ce que c'étaient que Mandrin, Cartouche, Diderot et autres horribles scélérats ; je les croyais gens du même acabit » (*ORC*, III, 794). Le mari, d'autant plus honteux de la naïve ignorance de sa femme qu'il est lui-même inculte, lui recommande une lecture pour la forme (« ne te couche jamais sans avoir lu une ou deux lettres de ce Voltaire ou de ce Diderot »), mais chez Valentine, comme chez Lamiel, la lecture deviendra une passion : « Ce n'était pas une lettre ou deux de Voltaire qu'elle lisait chaque soir, avant d'éteindre ses bougies, mais bien deux ou trois cents pages » (*ORC*, III, 797). Féder, quant à lui, joue alors auprès de Valentine le rôle d'un Sansfin « décaricaturé » et soucieux des convenances : « Chaque jour il avait le plaisir d'admirer l'esprit étonnant de Valentine », tout en se reprochant « de dire la vérité à une femme aussi jeune » (*ORC*, III, 799).

Féder et Sansfin, le peintre en portraits et le conteur improvisateur, s'éclairent ainsi mutuellement comme deux figures de l'artiste aux prises avec les contraintes que leur impose la société. La trajectoire de Féder est explicite. Il commence comme jeune révolté, conjuguant une désobéissance pigaultienne⁵⁵ et un choix esthétique tout aussi pigaultien, celui de la caricature : ses portraits, « d'une ressemblance frappante, [...] n'atteignaient la ressemblance qu'en outrant les défauts du modèle » (*ORC*, III, 750). Après la faillite de son père et la mort de sa femme, la « laideur atroce » qu'il peignait

par choix et en amateur va lui permettre de vivre, apprécié par les gardes nationaux à qui il fournit les mêmes « ressemblances hideuses », dont ils se trouvent flattés (comme le peuple lecteur de Pigault-Lebrun ?). Les choses vont changer quand il troque son premier amour, « le petit matelot », contre une danseuse aux dons artistiques douteux mais au talent social certain, qui va lui apprendre « le *moyen d'arriver* », autrement dit, à tout déguiser, ses pensées, ses sentiments, ses lectures (il doit lire *La Quotidienne*), son art (« flatte horriblement »), son naturel « air de joie » (qu'il faut troquer contre « une nuance de l'air malheureux »). Bref, Féder doit se souvenir que, presque une génération après *Racine et Shakespeare*, on continue à « nier le mérite de Pigault-Lebrun, tandis qu'un mérite de beaucoup inférieur, pourvu qu'il soit dans *le genre grave*, attire sur-le-champ les louanges ». Et les résultats sont bien là :

Enfin, depuis que Féder était convenu avec lui-même qu'il n'avait aucun talent, ses succès augmentaient : rien de plus facile à expliquer. Il était surtout recherché pour des portraits de femmes, et, depuis qu'il avait renoncé à se tuer de peine pour saisir les couleurs de la nature, il flattait ses modèles avec une impudence qu'il n'avait point autrefois, lorsqu'il mettait tout en œuvre pour trouver les tons vrais de la nature (*ORC*, III, 821).

L'ironie de ces propos ne doit pas nous échapper. Féder, qui jadis « mettait tout en œuvre pour trouver les tons vrais de la nature », n'avait-il alors vraiment « aucun talent »⁵⁶, ou son don de caricaturiste aurait-il été perverti par la flatterie nécessaire aux vanités sociales ? Féder n'est pas tant un artiste raté qu'un artiste corrompu par l'air du temps, un esprit contraint de simuler et qui finit par jouer une farce pigaultienne au « mari d'argent », en lui faisant acheter six cents volumes dorés sur tranche, puis en le poussant à s'en débarrasser, en séduisant sa femme et, qui pis est, en pervertissant son esprit, enfin, et c'est par là que finit le manuscrit, en faisant jouer au grotesque industriel le rôle d'une marionnette prête à réciter les textes écrits par Féder lui-même et qui « quelquefois avaient de la finesse » (ainsi le propos sur le naturel de la jeune Rachel dans *Cinna*, « admirable au milieu d'un peuple qui ne vit que d'exagération »), avec « la voix d'un cocher pris de vin ». Il faut en effet savoir que « Féder avait donné un correspondant littéraire à son ami », que « chaque jour vingt lignes de cette correspondance arrivaient à Viroflay » et que « la plupart étaient composées par Féder » (*ORC*, III, 827). Les lettres au riche industriel deviennent ainsi une parodie de la *Correspondance littéraire* de Grimm, adressée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle aux têtes couronnées de l'Europe, en même temps que du « courrier anglais » que

Stendhal signait, nous l'avons vu, du « petit-neveu de Grimm », estimant que Grimm était « rigoureusement vrai à l'égard de ses illustres contemporains⁵⁷ ». Une fois de plus, nous sommes renvoyés aux temps du discours non censuré de Stendhal journaliste, éreintant le roman français contemporain et prenant soin d'en exclure celui de Pigault-Lebrun. Les coïncidences entre *Lamiel* et *Féder* permettent de situer l'ultime retour à Pigault au cœur d'une réflexion sur l'art, le naturel, les convenances et les compromissions sociales, vues au prisme du komik.

Shelly Charles
CELLF 16-18, UMR 8599
CNRS/Sorbonne Université

NOTES

¹ *Journal littéraire, Folio*, Gallimard, 2013, p. 852.

² *Cahiers*, II, éd. J. Robinson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1209.

³ *La France en 1821, Œuvres complètes*, éd. V. de Litto et E. Abravanel, Cercle du Bibliophile, t. 45, p. 229.

⁴ 28 août 1804, *Théâtre*, II, *OC*, t. 43, p. 38.

⁵ 20 mars 1803, *ibid.*, I, p. 288.

⁶ 20 juillet 1804, *Journal littéraire, OC*, t. 33, p. 479.

⁷ Sixième roman de Pigault-Lebrun, paru en 1802. Sauf indication contraire, toutes nos références sont aux *Œuvres complètes de Pigault-Lebrun*, Paris, Barba, 1822-1824.

⁸ *Théâtre* II, *OC*, t. 43, p. 114.

⁹ Qui sera l'occasion de l'un des rares articles sur Pigault dans la presse de l'époque. Geoffroy procède à un violent éreintage de *Monsieur Botte* : le roman avec ses « insipides bouffonneries », ses « plates impiétés » et ses « allusions indécentes » n'est bon que pour amuser « cette classe nombreuse de la société, qui sans éducation et sans aucun sentiment des bienséances, s'enivre dans les guinguettes », mais n'obtiendra jamais « le suffrage des gens honnêtes et bien élevés » (*Journal des débats*, 10 janvier 1803). L'illustre critique deviendra alors la bête noire de Pigault, qui le mettra en scène dans *Le Citateur* (1804), *Jérôme* (1805) et *Monsieur de Roberville* (1809).

¹⁰ *Journal*, éd. H. Martineau, revue par X. Bourdenet, Gallimard, « Folio classique », 2010, p. 460.

¹¹ Après la publication des huit volumes de son *Histoire de France*, Pigault renoue avec la fiction et l'actualité dans son dernier ouvrage, *Contes à mon petit-fils* (daté de 1831 mais paru en 1830), qui se termine par le récit détaillé du déroulement des « Trois Glorieuses », auxquelles ses personnages prennent une part active.

¹² Comme nous l'apprend un manuscrit émanant du Bureau général de la presse, rattaché au Ministère de la Police générale de l'Empire, trouvé chez un libraire parisien.

¹³ Voir notamment l'article de Léon Thiessé dans le *Mercur* du XIX^e siècle, 1823, t. 3, p. 111-119 et le discours sur son œuvre romanesque dans l'introduction de Nodier et Lepeintre à leur *Bibliothèque dramatique. Œuvres choisies de MM. Pigault-Lebrun et de Longchamps*, Paris, 1824.

¹⁴ *OC*, XXXVII, pp. 42, 292.

- ¹⁵ *Ibid.*, p. 46.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 264.
- ¹⁷ OC, XLVI, pp. 287, 28 novembre 1836.
- ¹⁸ *Journal*, 30 mars 1810, éd. cit., p. 608.
- ¹⁹ Lucien Leuwen, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Y. Ansel et al., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, t. II, p. 659. Toutes nos références aux œuvres romanesques sont à cette édition.
- ²⁰ Girault de Saint Fargeau, *Revue des romans*, Paris, 1839, t. I, p. 167.
- ²¹, *Théâtre*, I, p. 400, 17 avril 1803.
- ²² *ORC*, I, p. 881.
- ²³ Lucien Leuwen, *ORC*, II, p. 212,
- ²⁴ *Le Coffre et le revenant*, *Ibid.* p. 937.
- ²⁵ Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, 1947, p. 26.
- ²⁶ « Stendhal à la manière de Pigault-Lebrun, un modèle méconnu de *La Chartreuse de Parme* ? », *Littératures* 14, 1986, p. 59-75. J. Dagen ignorait à l'époque la lecture précoce des *Barons* par Stendhal, et se limitait donc prudemment aux références que ce dernier fait à deux adaptations théâtrales du roman, centrées sur cet épisode, vues en Italie en 1817 et 1818.
- ²⁷ Shelly Charles, « 'Pilotis for me' » : Stendhal et Pigault-Lebrun », dans *Poétique de la pensée. Hommage à Jean Dagen*, Champion, 2006, p. 219-234.
- ²⁸ Entre les deux, les expériences militaires de Stendhal, consignées dans *Henry Brulard*, et qui présentent encore d'autres analogies avec le récit, à la première personne, de *Jérôme*.
- ²⁹ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954, 2^e partie.
- ³⁰ *ORC*, I, 944.
- ³¹ *Jérôme*, éd. Sh. Charles, Société des Textes Français Modernes, 2008, p. 523.
- ³² *Monsieur Botte*, p. 138.
- ³³ *Armanche*, Avant-propos, p. 85.
- ³⁴ Pour une discussion de Georges Blin sur ce sujet, voir Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue*, « Recherches textuelles » n° 2, Université de Metz, 1997, p. 49-51.
- ³⁵ *Paris-Londres*, éd. R. Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 484. (Désormais *PL*)
- ³⁶ « Quoi de plus vrai, mais quoi de plus triste ? » lisait-on un peu plus tôt dans *Racine et Shakespeare* (éd. cit. p. 108) à propos de *Monsieur le préfet* de Lamothe-Lagnon.
- ³⁷ *PL*, p. 427.
- ³⁸ *Vie de Henry Brulard*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 207.
- ³⁹ *Vie de Napoléon*, préface, dans *Napoléon*, éd. C. Mariette, Stock, 1998.
- ⁴⁰ Voir Maurice Bardèche, *op. cit.*, p. 448.
- ⁴¹ Voir Yves Ansel, *Stendhal littéral. Lamiel*, ELLUG, 2009, p. 192-201.
- ⁴² Éd. cit, p. 460.
- ⁴³ Neveu dudit Thomas, chez Pigault.
- ⁴⁴ Cité par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, p. 179.
- ⁴⁵ *PL*, p. 470.
- ⁴⁶ *Le Double miroir*, Hachette, 1992.
- ⁴⁷ Confisquait-on ce grand classique de la littérature du colportage, même sous la Restauration ? Le détail est peu réaliste. Vient-il simplement forcer le trait, ou couvre-t-il, par exemple, une allusion à tel « délit » rapporté dans *L'Ami de la religion* : « Rien n'est plus déplorable que la facilité qu'ont les écoliers dans les pensions de se procurer de mauvais livres. Le tribunal correctionnel s'est occupé jeudi dernier de la plainte portée par le ministère public contre un sieur Gambard, tenant un cabinet littéraire, qui avait fourni à un élève de l'institution de M. Gillet des romans licencieux de Pigault-Lebrun », *L'Ami de la religion et du roi*, 11 juillet 1827, vol. 52, p. 282.
- ⁴⁸ *De l'Amour*, éd. X. Bourdenet, GF Flammarion, 2014, p. 69.
- ⁴⁹ Nous pensons notamment aux doctrines du personnage principal de *L'Égoïsme, ou nous le sommes tous* (1818).
- ⁵⁰ *PL*, p. 422-423, juin 1825.
- ⁵¹ *Journal*, éd. cit., p. 607-608.
- ⁵² Albert Thibaudet, *Stendhal*, Paris, Hachette, 1931, p. 185, et voir aussi Michel Crouzet, « Lamiel grotesque », dans D. Sangsue (dir.), *Stendhal et le comique*, Grenoble, UGA éditions, 1999, p. 267-304.
- ⁵³ Ainsi, le valet qui transforme l'oncle Thomas en marquis de la Thomassière était « fils d'un huissier de Pontoise, qui avait volé son père, qui s'était engagé, qui avait déserté, qui s'était fait mauvais comédien, ensuite plus mauvais auteur, puis rat-de-cave, puis maître à danser, puis espion de police, et qui, pour dernière ressource, cherchait des

dupes de tous côtés » (*OC IV*, p. 318). C'est également le profil du valet de M. Botte qui lui fabrique un arbre généalogique remontant au marquis de Botta.

⁵⁴ *PL*, p. 877, 23 juillet 1828.

⁵⁵ « Il fut chassé de la maison paternelle ». On voit dans ce début un pastiche de *Candide* mais c'est aussi un événement notoire de la vie Pigault-Lebrun (deux fois incarcéré à l'instigation de son père pour ses liaisons amoureuses, puis déclaré mort par ce dernier suite à une mésalliance). Ces épisodes ont été mis en fiction par l'auteur dans une pièce à succès (*Charles et Caroline*, 1793), puis dans plusieurs de ses romans. On notera que la jadis célèbre biographie de Pigault-Lebrun (*Vie et aventures de Pigault-Lebrun*) paraît chez Barba en 1836.

⁵⁶ Comme la critique semble l'admettre, sans doute aussi sous l'effet du parallèle établi avec *Pierre Grassou* de Balzac.

⁵⁷ *PL*, p. 106, 27 novembre 1822.