

La publication d'Armance

En 1827 paraissait, chez l'éditeur Urbain Canel, une nouvelle anonyme intitulée *Armance ou Quelques Scènes d'un salon de Paris en 1827*. Le choix, pour titre, d'un prénom féminin et l'absence de signature de l'œuvre engageait à penser que l'auteur en était une dame soucieuse de sa réputation, ce que confirmait l'Avant-propos : « Une femme d'esprit, qui n'a pas d'idées bien arrêtées sur les mérites littéraires, m'a prié, moi indigne, de corriger le style de ce roman », y écrivait Stendhal. Cet Avant-propos se terminait par ces mots : « Il y a de la fierté à l'infini dans ce cœur-là. Ce cœur appartient à une femme qui se croirait vieillie de dix ans si l'on savait son nom. D'ailleurs, un tel sujet ! ... » Le format d'*Armance* était le même que celui d'un précédent récit anonyme, lui aussi, attribué à une inconnue et intitulé *Olivier*, dont le même éditeur, Urbain Canel, imitait la disposition typographique d'*Ourika* et d'*Edouard* : Stendhal avait contribué, par un article publié dans le *New Monthly Magazine*, à faire passer ce récit de Henri de Latouche pour celui de Madame de Duras, *Olivier ou Le Secret*, qui circulait alors sous le manteau et dont il avait pu prendre connaissance par le biais de Cuvier. Une lettre fameuse adressée à Mérimée, régulièrement publiée dans les marges d'*Armance*, suggère que les deux écrivains ont comploté pour réaliser une nouvelle mystification ou semi-mystification, au moins, la même année que paraissait anonymement *La Guzla*, « par l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* ». L'aposiopèse « D'ailleurs, un tel sujet ! ... » confirme l'intention de Stendhal d'inscrire ses pas dans ceux de Madame de Duras, quoiqu'on n'y ait rien vu au moment de la publication d'*Armance*. Il s'ajoute que le préfacier de la nouvelle souligne ses divergences de vue avec la supposée autrice de la nouvelle, implicitement désignée comme *ultra* : « L'aimable auteur et moi nous pensons d'une manière opposée sur bien des choses », dont on comprend bientôt qu'elles sont d'ordre politique. Voilà qui installe, dès le seuil, la tonalité ironique de l'œuvre.

Après Waterloo

Stendhal a quarante-trois ans quand il entreprend de devenir romancier, en septembre 1826. Depuis Waterloo, il a perdu son emploi au service de Napoléon et se consacre à l'écriture : *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* (1815), *Histoire de la peinture en Italie* (1817), *Rome, Naples et Florence en 1817*, *De l'amour* (1822), *Racine et Shakespeare* (1822), *Vie de Rossini* (1823). Polygraphe, donc, épris de l'Italie, de la musique et de l'amour, âme romanesque dont le rêve est pourtant de se faire « *comic bard* », soit auteur de comédies ; il écrira dans *Vie de Henri Brulard* : « Je trouve comme établi dans ma tête que dès l'âge de sept ans j'avais résolu de faire des comédies comme Molière. » Le projet de *Letellier*, inabouti, l'occupera pendant de nombreuses années : peut-être ses

préoccupations théoriques au sujet de la comédie ont-elles étouffé son inspiration. Les grands romanciers de cette période auront tous aspiré au théâtre avant d'en venir au roman.

Le sous-titre d'*Armance*, certes choisi par l'éditeur, porte *Quelques Scènes d'un salon parisien en 1827* et redouble la date inscrite sur sa couverture – date postérieure à son écriture et dont l'appel est provocant : voici une œuvre supposée raconter une histoire contemporaine de sa publication, c'est-à-dire des circonstances qui l'ont rendue possible. Son *Avant-propos* montre une insistance sur ce parti qui se retrouvera dans *Le Rouge et le Noir*, publié en 1830 et sous-titré *Chronique de 1830* :

En 1760 il fallait de la grâce, de l'esprit et pas beaucoup d'humeur, ni pas beaucoup d'honneur, comme disait le régent, pour gagner la faveur du maître et de la maîtresse.

Il faut de l'économie, du travail opiniâtre, de la solidité et l'absence de toute illusion dans une tête, pour tirer parti de la machine à vapeur. Telle est la différence entre le siècle qui finit en 1789 et celui qui commença vers 1815.

Une note adossée à la fin du chapitre XIV d'*Armance* fait mention, assez sarcastiquement, du gouvernement de Villèle et de « la fusion des partis ». Surtout, le drame d'Octave de Malivert est provoqué par la « loi d'indemnité » aux émigrés, votée au printemps 1825 et qui, en lui restituant une fortune, le rend épousable.

Stendhal est certes l'aîné de Musset mais il est contemporain de cette génération (celle d'Octave) abandonnée, depuis la chute de Napoléon, à l'ennui et persuadée de vivre entre deux mondes, sans pouvoir occuper le présent fracturé par la Révolution française. On lira dans *Confession d'un enfant du siècle*, en 1836 :

Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes. Condamnés au repos par les souverains du monde, livrés aux cuistres de toute espèce, à l'oisiveté et à l'ennui, les jeunes gens voyaient se retirer d'eux les vagues écumantes contre lesquelles ils avaient préparé leur bras. Tous ces gladiateurs frottés d'huile se sentaient au fond de l'âme une misère insupportable. Les plus riches se firent libertins ; ceux d'une fortune médiocre prirent un état et se résignèrent soit à la robe, soit à l'épée ; les plus pauvres se jetèrent dans l'enthousiasme à froid, dans les grands mots, dans l'affreuse mer de l'action sans but. Comme la faiblesse humaine cherche l'association et que les hommes sont troupeaux de nature, la politique s'en mêla. On s'allait battre avec les gardes du corps sur les marches de la chambre législative, on courait à une pièce de théâtre où Talma portait une perruque qui le faisait ressembler à César, on se ruait à l'enterrement d'un député libéral. Mais des membres des deux partis opposés, il n'en était

pas un qui, en rentrant chez lui, ne sentît amèrement le vide de son existence et la pauvreté de ses mains.

En même temps que la vie du dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux ; l'hypocrisie la plus sévère régnait dans les mœurs ; les idées anglaises se joignant à la dévotion, la gaieté même avait disparu. Peut-être était-ce la Providence qui préparait déjà ses voies nouvelles ; peut-être était-ce l'ange avant-coureur des sociétés futures qui semait déjà dans le cœur des femmes les germes de l'indépendance humaine, que quelque jour elles réclameront. Mais il est certain que tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre ; et ainsi, les unes vêtues de blanc comme des fiancées, les autres vêtues de noir comme des orphelins, ils commencèrent à se mesurer des yeux.

Qu'on ne s'y trompe pas : ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible ; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions ; mais elle en porte elle-même le deuil, afin qu'on la console.

Dans le *Salon de 1849*, Baudelaire reprendra cette image de l'habit noir, porté par Antony dans le drame de Dumas ; il aurait « sa beauté » et son sens profond : « nous suivons tous quelque enterrement. » On aura observé, associé à ces considérations sur la mélancolie du temps, l'insistant retour du mot *siècle*, qu'employait Chateaubriand dès 1802 pour désigner son époque et dont Stendhal fait le même usage : « le siècle est triste, il a de l'humeur », lit-on dans l'*Avant-propos* de la nouvelle. *Siècle* ne désigne pas pour les contemporains, en effet, une durée de cent ans mais l'ère qui s'ouvrait après la Révolution : le Nouveau Régime. Tel est le monde auquel appartient Octave de Malivert, dont on lit à la première page d'*Armance* qu'il rêve une carrière, aussitôt contrariée, dans l'artillerie et qui ne cesse de dénoncer le ridicule de porter un titre et une particule en 1827. Tel est aussi le monde auquel appartient Stendhal au moment où il entre assez mystérieusement – peut-être en partie sous l'influence de Mérimée – dans la carrière de romancier.

S'exercer à un genre ou à un autre

S'exercer à un genre plutôt qu'à un autre, au lendemain de la Révolution et de l'Empire, n'est pas neutre : considérant l'œuvre de Hugo, Baudelaire, encore, s'interrogera sur ce qu'il nomme « le possible de la poésie moderne » : singulière alliance de mots, qui ne s'était encore jamais trouvée sous la plume de quiconque. Cette question s'était posée déjà à Chateaubriand qui, dès la fin des

années 1790, prononçait un solennel « adieu aux Muses » qu'il répèterait souvent ; on lit ainsi au seuil des *Martyrs* :

Platon, cité par Plutarque, dit qu'il emprunte le nombre à la poésie, comme un char pour s'envoler au ciel. J'aurais bien voulu monter aussi sur ce char, mais j'ai peur que la divinité qui m'inspire ne soit une de ces Muses inconnues sur l'Hélicon, qui n'ont point d'ailes, et qui vont à pied, comme dit Horace, *Musa pedestris*.

À pied, c'est-à-dire en prose : le loisir aristocratique appelé « métromanie » n'est plus concevable passée la Révolution. En lui-même l'alexandrin, qui renvoie à un système de pensée appuyé sur le principe d'espérance, suivant lequel les disparates actuelles peuvent trouver au-delà une résolution harmonieuse, semble être devenu une forme caduque : Hugo écrit qu'« on ne recommence pas les madrigaux de Dorat après les guillotines de Robespierre » et, dans l'art poétique intitulé « Réponse à un acte d'accusation », il entend désarticuler le vers au nom de la Révolution et même de la Terreur : « Je serai ce Danton, je serai ce Robespierre. »

Stendhal se veut poète (*Œuvres intimes*, II, p. 876) mais il prend le parti de la prose et même de « la vile prose », suivant une formule rencontrée dans *Racine et Shakespeare*. « De nos jours, écrit-il, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise » : « Les vers furent inventés pour aider la mémoire ; les conserver dans l'art dramatique, reste de barbarie. » C'est encore la posture lyrique, « allemande », en elle-même, qu'il condamne :

Est-ce enfin la fausse sensibilité, la prétentieuse élégance, le pathos obligé de cet essaim de jeunes poètes qui exploitent le genre rêveur, les mystères de l'âme, et qui bien nourris, bien rentés, ne cessent de chanter les misères humaines et les joies de la mort ?

Il n'est pas question non plus de céder aux enchantements de la grande prose chateaubrianesque, d'écrire « *coursier* au lieu de *cheval* ». Sur un mode *semi serio*, l'*Avant-propos* d'*Armance* indique cette préférence :

On trouvera dans le style de ce roman des façons de parler naïves, que je n'ai pas eu le courage de changer. Rien d'ennuyeux pour moi comme l'emphase germanique et romantique. L'auteur disait : « Une trop grande recherche des tournures nobles produit à la fin du respect et de la sécheresse ; elles font lire avec plaisir une page, mais ce précieux charmant fait fermer le livre au bout du chapitre, et nous voulons qu'on lise je ne sais combien de chapitres ; laissez-moi donc ma simplicité agreste ou bourgeoise. »

La question n'est pas seulement esthétique, elle est aussi politique : l'emphase dite germanique, associée dans la nouvelle au personnage ridicule, et aussi inquiétant, de Madame de Bonnavet, est un trait *ultra*. Un libéral doit avoir de la simplicité.

Comic bard

La première vocation de Stendhal, on l'a lu, est dramatique et précisément comique, déterminée par sa passion pour Molière. Sous la Restauration, il ne semble plus concevable d'écrire des tragédies, qui reposent sur l'articulation étroite de la grandeur et de la noblesse, d'où l'invention par Hugo du drame dit « romantique », qui est avant tout historique. Or Stendhal, comme Musset dans les mêmes années, répugne aux genres historiques où il voit un hommage aux valeurs royalistes ; on lit dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet* (que Paul de Musset attribuait curieusement à Stendhal) :

Sous la Restauration, nous dit-il, le gouvernement faisait tous ses efforts pour ramener le passé. Les premières places aux Tuileries étaient remplies, vous le savez, par les mêmes noms que sous Louis XIV. Les prêtres, ressaisissant le pouvoir, organisaient de tous côtés une sorte d'inquisition occulte, comme aujourd'hui les associations républicaines. D'autre part, une censure sévère interdisait aux écrivains la peinture libre des choses présentes ; quels portraits de mœurs ou quelles satires, même les plus douces, auraient été tolérés sur un théâtre où Germanicus était défendu ? En troisième lieu, la cassette royale, ouverte à quelques gens de lettres, avait justement récompensé en eux des talents remarquables, mais en même temps des opinions religieuses et monarchiques. Ces deux grands mots, la religion et la monarchie, étaient alors dans leur toute-puissance ; avec eux seuls il pouvait y avoir succès, fortune et gloire ; sans eux, rien au monde, sinon l'oubli ou la persécution ! Cependant la France ne manquait pas de jeunes têtes qui avaient grand besoin de se produire et la meilleure envie de parler. Plus de guerre, partant beaucoup d'oisiveté ; une éducation très contraire au corps, mais très favorable à l'esprit, l'ennui de la paix, les carrières obstruées, tout portait la jeunesse à écrire ; aussi n'y eut-il à aucune époque le quart autant d'écrivains que dans celle-ci. Mais de quoi parler ? Que pouvait-on écrire ? Comme le gouvernement, comme les mœurs, comme la cour et la ville, la littérature chercha à revenir au passé. Le trône et l'autel défrayèrent tout ; en même temps, cela va sans dire, il y eut une littérature d'opposition.

On aura relevé la pique visant Hugo, qui bénéficiait en effet d'une pension royale. Ce qui s'énonce surtout ici est que Musset entend s'inscrire dans « une littérature d'opposition », parti qui est aussi celui de Stendhal et qui s'exprime d'abord par le choix d'écrire le présent : « je dis qu'aujourd'hui, en France, avec nos mœurs et nos idées, après ce que nous avons fait et détruit, avec notre horrible habit noir, il n'y a plus de possible que le simple, réduit à sa dernière expression », écrivait encore Musset, qui se rencontre une fois de plus avec Stendhal.

Toutefois il semble bien que la comédie, au XIXe siècle, soit aussi suspecte que la tragédie, qu'il faille au moins la réinventer dans la mesure où la satire sociale est devenue un exercice difficile. Madame de Staël écrit, dans *De la littérature*, que « les ridicules sociaux doivent être en beaucoup moins grand nombre dans les pays où l'égalité politique est établie ». Dumas développe la même pensée quand il donne ainsi la parole à un poète dramatique, dans *Antony* :

Voici mes motifs : la comédie est la peinture des mœurs ; le drame, celle des passions. La Révolution, en passant sur notre France, a rendu les hommes égaux, confondu les rangs, généralisé les costumes. Rien n'indique la profession, nul cercle ne renferme telles mœurs ou telles habitudes ; tout est fondu ensemble, les nuances ont remplacé les couleurs, et il faut des couleurs et non des nuances au peintre qui veut faire un tableau. [...] Je disais donc que la comédie de mœurs devenait de cette manière, sinon impossible, du moins très difficile à exécuter.

Dans un article publié en 1838, Barbey d'Aurevilly développait les raisons, essentiellement d'ordre social, pour lesquelles la comédie lui semblait désormais impossible :

N'y a-t-il pas des relations perdues pour nous, par exemple, celle des maîtres et des valets, qui résume presque toute la comédie de Molière ? N'y a-t-il pas des personnages devenus désormais impossibles, entre autres le *bourgeois gentilhomme* ? Et dans les physionomies qui résisteront davantage à l'éloignement du temps dont elles sont l'expression, n'y aura-t-il pas une foule de nuances que l'on ne retrouvera plus ?

[...] L'article de notre Charte constitutionnelle qui a posé en principe l'égalité devant la loi et qui en a tiré la conséquence que les Français étaient admissibles à tous les emplois, a porté un terrible échec à la comédie, puisqu'il admet toutes les prétentions et justifie tous les efforts. Les intérêts matériels, en donnant à toutes les physionomies une espèce d'uniformité, ont achevé ce que la législation avait commencé. Dans une société qui n'a plus de loisir, le ridicule est à peine aperçu ; il a la destinée de l'amour, fruit comme lui des sociétés paresseuses.

L'impossibilité moderne de rire des mœurs, poursuit Barbey en songeant aux *Proverbes* de Musset, conduit le dramaturge à se préoccuper plutôt de l'individu et de ses sentiments :

[...] ceux qui pensent écrire une comédie abandonnent le côté comique pour le côté sentimental ; il leur faut de l'intérêt à toute force, la société leur manque, ils se rejettent à l'individu, cela est très naturel, mais des développements de passion individuelle, si intéressants qu'ils puissent être dans leur lutte contre d'autres passions ne constituent pas une comédie, dans laquelle doivent entrer les complexités de la vie sociale. L'amour

d'Alceste est un sentiment dont l'expression touche et pénètre, mais ce n'est pas la vérité et l'éloquence de ce sentiment qui communiquent sa haute valeur au *Misanthrope*, c'est le ridicule que le poète en fait jaillir par une opposition sublime, du point de vue social où il s'est placé.

L'analyse rejoint celle du poète d'*Antony* : ne disposant plus de la satire des mœurs, les dramaturges contemporains se condamnent à l'étude, jugée mineure à ses yeux, des sentiments. C'est en effet l'une des préoccupations de Musset, continuant de fustiger les amateurs de drames historiques, que de recommencer *Le Misanthrope*, sans renoncer à la satire. La vieille formule « *castigat ridendo mores* » lui paraît encore valide :

Pourquoi Molière n'est-il plus au monde ? Que l'homme eût pu être immortel, dont immortel est le génie ! Quel misanthrope nous aurions ! Ce ne serait plus l'homme aux rubans verts, et il ne s'agirait pas d'un sonnet. Quel siècle fut jamais plus favorable ? Il n'y a qu'à oser, tout est prêt ; les mœurs sont là, les choses et les hommes, et tout est nouveau ; le théâtre est libre, quoi qu'on veuille dire là-dessus, ou, s'il ne l'est pas, Molière l'était-il ?

Il y revient en 1840, dans « Une soirée perdue » :

J'oserais ramasser le fouet de la satire,
Et l'habiller de noir, cet homme aux rubans verts,
Qui se fâchait jadis pour quelques mauvais vers.
S'il rentrait aujourd'hui dans Paris, la grand'ville,
Il y trouverait mieux pour émouvoir sa bile
Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet ;
Nous avons autre chose à mettre au cabinet.
Ô notre maître à tous, si ta tombe est fermée,
Laisse-moi dans ta cendre, un instant ranimée,
Trouver une étincelle, et je vais t'imiter !

Il est remarquable que revienne de la sorte la référence à Alceste, qui semble quant à lui un personnage encore possible au XIXe siècle – à condition que la comédie prenne ce que Barbey regarde comme un tournant plus « sentimental » que satirique. Or Stendhal a caressé le projet de composer, sous le titre *La Gloire et la Bosse*, un nouveau *Misanthrope* d'inspiration autobiographique. Surtout, on trouve dans *Armance* huit occurrences de *misanthrope* ou *misanthropie* et Octave de Malivert est explicitement comparé à Alceste : « Il était devenu misanthrope et chagrin ; chagrin comme Alceste, sur l'article des filles à marier ».

Les considérations de Musset, Stendhal et même Dumas sur la postérité de Molière semblaient ainsi animées par l'idée, répugnant à l'esprit de Barbey, que la comédie moderne pourrait prendre pour objet, en ces temps d'égalisation même incomplète, le sentiment qui distingue plutôt que les mœurs qui assimilent. La nouvelle de Stendhal, dont il faut rappeler que le sous-titre évoque des « scènes », s'inscrit ainsi dans le fil de ses réflexions sur la comédie, ce qui peut expliquer l'insistance mise, dans l'*Avant-propos*, sur sa dimension satirique. Certes, elle n'engage pas à rire aux éclats mais l'ironie y est patente et Octave de Malivert n'échappe pas au ridicule, où Stendhal voit une forme d'élection car il marque l'incapacité de l'homme supérieur à s'adapter aux valeurs d'un monde odieux : Julien Sorel, Fabrice del Longo et Lucien Leuwen aussi seront ridicules.

Dès 1811, Stendhal songeait à une réécriture du *Misanthrope* qui, pour une part, se réalise dans *Armance* :

Je suis convaincu qu'un *com[ic] b[ard]* doit arranger sa vie d'une manière toute différente de celle d'Alfieri. Il eût eu plus d'esprit, plus de talent et plus de bonheur en ne voulant pas lutter de caractère et d'orgueil avec des institutions inébranlables ; il fallait regarder la vie comme un bal masqué où le prince ne s'offense pas d'être croisé par le perruquier en domino.

Il y aurait dans le caractère d'Alfieri pris de ce côté-là le sujet d'une comédie destinée à ramener ces bilieux pleins de vertu au beylisme. Elle ridiculiserait *le Misanthrope* de Molière (qu'on n'aille pas croire que je ne respecte pas cet homme étonnant)¹.

Il se trouve qu'Octave de Malivert lit Alfieri avec enthousiasme et que, même, certains épisodes violents comme celui du domestique jeté par la fenêtre ont été inspirés par la vie du dramaturge italien. Stendhal revient à ces considérations peu après la publication d'*Armance* :

7 juillet 1828. *Yesterday*. Ermenonville. Le hasard me fait relire une conversation sur le comique écrite par moi le 26 janvier 1811. Alors je pensais profondément à la comédie. Depuis, j'ai agi mais non en faisant des comédies².

A une époque où la chute de Napoléon lui donne du loisir et où il a abandonné le projet de *Letellier*, le roman lui apparaît en effet à Stendhal comme le genre le mieux susceptible de continuer la comédie. Il l'indique dans le manuscrit abandonné de sa comédie :

¹ *Journal*, 17 mars 1811, Pl. 1007

² Martineau, p. 1430.

En comédie on ne peut pas dessiner avec un trait noir comme on fait dans le roman. En traitant ce sujet en roman, j'y décrirais le caractère de Saint-Bernard en dix lignes ; mais ici il faudrait le faire conclure de ce qu'on voit³.

Il écrira dans les marges de *Le Rouge et le Noir* : « je regarde le roman comme la comédie du XIX^e siècle. »

La conversion romanesque de la comédie

On protestera qu'*Armance* est une histoire fort triste mais il n'en est pas moins annoncé, dans l'*Avant-propos*, qu'elle contient une vingtaine de pages avoisinant « le danger de paraître satirique » et, surtout, il y est question de « la société de personnes également respectables qui veulent suivre des routes différentes pour nous conduire au bonheur ». Cette image revient dans le roman : la comtesse d'Aumale parle « d'une voix sérieuse des grands intérêts de la vie et des routes à suivre pour arriver au bonheur ». Or elle se rencontrait déjà dans *Racine et Shakespeare*, rapportée à la comédie :

Quand un peu de bonne foi dans le pouvoir aura terminé la Révolution, peu à peu tout se classera ; le raisonnement lourd, philosophique, inattaquable, sera laissé à la Chambre des députés. Alors la comédie renaîtra, car on aura un besoin effréné de rire. [...] Que me fait à moi, Français de 1825, qui ai de la considération au prorata de mes écus, et des plaisirs en raison de mon esprit, que me fait l'imitation plus ou moins heureuse du bon ton de la cour ? Il faut bien toujours, pour être ridicule, que l'on se trompe sur le chemin du bonheur.

Cette dernière phrase sonne comme une définition de la comédie (du proverbe à la façon de Musset), qui renvoie plutôt à l'analyse des sentiments qu'à l'étude des mœurs ; elle paraît fort peu de temps avant le pastiche du *Misanthrope* en quoi consiste pour une part *Armance* : « l'habiller de noir, cet homme aux rubans verts », Stendhal l'a fait. Il confirmait ainsi cette possibilité évoquée dans le même essai : « le roman qui esquivé la censure ne va-t-il pas hériter de la pauvre défunte ? » (*ie* la comédie).

Que s'offre-t-il à Stendhal, en matière romanesque, dans les années 1825 et 1826 ? On lit beaucoup Walter Scott et la grande fracture de 1793 engage certains contemporains à mener une enquête, inaugurée par Chateaubriand dans l'*Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, sur les origines et les éventuelles anticipations de l'événement. Il s'ensuit que le roman historique est en train de naître, parallèlement au drame : Vigny se consacre aux raisons du déclin de l'aristocratie

³ Voir Cor. III 484-485.

française au fil des siècles et conçoit *Cinq-Mars*, où figure une reine autrichienne et où paraissent des émeutes et la hache du bourreau, en analogie avec la Révolution. Comme nombre de contemporains, Mérimée assimile la Saint-Barthélemy à 93 et publie *Chronique du temps de Charles IX*. Bientôt Dumas dressera ses formidables cycles de la Renaissance, des aurores du règne de Louis XIV à la Révolution, comme le complément historique de *La Comédie humaine*. Or, à Stendhal comme à Musset, toute manière de retour aux fastes de l'Ancien Régime, si enviabiles et dignes de nostalgie qu'ils soient, est odieuse parce qu'elle n'est pas séparable d'aspirations *ultras* : c'est en partie l'enjeu des variations de *Le Rouge et le Noir* sur les figures de La Mole et Marguerite de Valois que de l'établir. La route du roman historique est donc impraticable.

On lit beaucoup Hoffmann aussi, dont les *Fantaisies à la manière de Callot* connaissent une fortune si extraordinaire que s'impose alors une nouvelle tonalité, dite *fantastique*, à laquelle touchent la plupart des romantiques français, de Mérimée et Dumas à Gautier et même Hugo. Mais Stendhal condamne *La Vénus d'Ille*, il estime que Mérimée aurait dû réduire son *piano*, ne pas susciter « the fear of the death », ne pas réveiller la Terreur. La convocation des fantômes est une alternative à celle des grandes figures du passé, elle a à voir avec l'impossibilité que se referme « l'abîme des révolutions » et elle n'attire pas Stendhal, esprit rationnel et logique qui tient à la simplicité et vise à écrire le présent.

Ainsi écartés la poésie en vers, le théâtre, les genres historiques et le conte fantastique, pour les raisons à la fois politiques et esthétiques examinées plus haut, c'est vers le roman d'analyse, pensé sur le modèle inégalable de « la divine *Princesse de Clèves*⁴ », qu'il se tourne en définitive, non sans l'adapter à ses propres exigences c'est-à-dire sans renoncer à quelque chose de la comédie. L'amour n'est-il pas à ses yeux la plus grande affaire de l'existence et le roman ne lui est-il pas, depuis les origines, exclusivement dédié ? A strictement parler, *La Princesse de Clèves*, publié anonymement en 1678, est une nouvelle historique dont l'intrigue amoureuse est située à la cour et à Coulommiers, dans les dernières années du règne de Henri II. On y aperçoit, certes, la « poésie du cœur » en conflit avec « la prose des rapports sociaux », comme écrivait Hegel à la lecture des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, mais la satire des mœurs y occupe une place mesurée : simple contrepoint, elle a pour fonction principale de relever les grâces d'une héroïne à nulle autre semblable. Stendhal l'adapte donc à l'époque contemporaine et en revendique l'héritage à plusieurs reprises, ainsi dans une note portée le 6 juin sur l'exemplaire Bucci de son roman :

⁴ Corr., t. III, p. 398.

Le manque de mode fait que le vulgaire ne cristallise pas pour mon roman et, réellement, ne le sent pas. *Tant pis pour le vulgaire*. Quoique la mode les empêche de comprendre ce roman, qui n'a de ressemblance qu'avec des ouvrages très anciennement à la mode, tels que *La Princesse de Clèves*, les romans de Madame de Tencin, etc., quoi de plus simple que le plan⁵ ?

Et un peu plus bas : « Il me semble délicat comme *La Princesse de Clèves*⁶ ». Il est vrai que le roman de Madame de Lafayette s'organisait déjà autour du secret d'un personnage réunissant toutes les distinctions de l'esprit et de l'âme, à qui échappaient en partie ses propres motivations et dont la singulière conduite s'expliquait mal au lecteur – d'où la querelle qui s'ensuivit.

Le roman sentimental

Sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, le genre dit « sentimental » issu de *La Princesse de Clèves* a connu une grande fortune : on pense à *Oberman*, à *René*, à *Adolphe*. Il a été illustré par des femmes comme Madame de Charrière, Madame de Tencin, Madame de Souza, Madame Cottin et Madame de Duras, pour en revenir à cette amie de Chateaubriand dont Stendhal semblait emprunter la voie. Les Anglais s'étaient emparés du mot français *sentiment*, au cours du XVIIIe siècle, et l'avaient en quelque sorte rendu *avec intérêt* en 1770, quand le traducteur du *Sentimental Journey* de Sterne avait estimé nécessaire de conserver l'adjectif, chargé à la fois de « bouffonnerie » et de « sensibilité tendre et vraie »⁷. En 1791 avait paru un roman épistolaire intitulé *Werthérie, roman sentimental*, par Pierre Perrin, et Madame de Souza, dans la préface d'*Adèle de Sénange* (1794),

⁵ Martineau, p. 1428.

⁶ *Id.*, p. 1429.

⁷ Devenu anglais, comme *humeur* (qui s'était transformé en *humour* et devait revenir aussi au pays avec bénéfice), le mot s'était teinté d'ironie et avait produit par dérivation *sentimental*, plus chargé encore. Laurence Sterne s'en est emparé pour l'installer dans le titre *A Sentimental Journey through France and Italy*, ce qui avait suscité la perplexité du traducteur Joseph Pierre Frénais, indiquant dans la préface de sa version française, en 1770 : « Le titre de *Voyage Sentimental* qu'il a donné à ses observations, annonce assez leur genre pour que nous nous épargnions la peine de le définir : on y verra partout un caractère aimable de philanthropie qui ne se dément jamais, et sous le voile de la gaieté, et même quelquefois de la bouffonnerie, des traits d'une sensibilité tendre et vraie qui arrachent des larmes en même temps que l'on rit. Le mot anglais Sentimental n'a pu se rendre en François par aucune expression qui pût y répondre, et on l'a laissé subsister. Peut-être trouvera-t-on en lisant qu'il mériterait de passer dans notre langue. » Frénais définit une tonalité humoristique procédant de l'alliance de la bouffonnerie et de la sensibilité, des larmes et du rire. Le mot s'est rapidement acclimaté en France, où il a même produit *sentimentalité* et *sentimentalisme*, nécessairement épicés d'une petite touche anglaise c'est-à-dire humoristique.

avait repris la formule. En 1819, Pigoreau introduisait la catégorie « romans sentimentaux » dans le *Dictionnaire des romans anciens et modernes* destiné aux tenanciers de cabinets de lecture.

On peut s'étonner de cette mode au lendemain de la Révolution, quand s'étaient produits des événements si incommensurables qu'ils pouvaient faire pâlir même le roman gothique, que Sade évoquait en ces termes dans *Idée sur les romans* :

Peut-être devrions-nous analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête *le Moine*, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de *Radcliffe* ; mais cette dissertation serait trop longue ; convenons seulement que ce genre, quoi qu'on en puisse dire, n'est assurément pas sans mérite ; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait. Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire ; il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre en un siècle le plus fameux romancier de la littérature ; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer⁸.

Il semble que pour ces auteurs et surtout ces autrices, dont un certain nombre étaient émigrés, se soit imposée la conviction que chacun désormais, quel que soit son rang dans la société, est atteint par la morsure de l'Histoire et que les sentiments même les plus intimes en sont affectés. Lorsque Chateaubriand ouvrait son *Essai sur les révolutions* par cette question, « Qui suis-je ? », c'est ce nouveau savoir qu'il exprimait, avant de le développer en des termes comme ceux-ci : « En vain vous espérez échapper aux calamités de votre siècle par des mœurs solitaires et l'obscurité de votre vie ; l'ami est maintenant arraché à l'ami, et la retraite du sage retentit de la chute des trônes. Nul ne peut se promettre un moment de paix : nous naviguons sur une côte inconnue, au milieu des ténèbres et de la tempête⁹ ». Un grand roman a été consacré par Dickens à cette nouvelle réalité de notre dimension historique ; *A Tale of Two Cities*¹⁰ racontait comment, dans la tempête révolutionnaire, une poignée d'hommes tente de préserver une simple femme des atteintes de l'Histoire et élaborait une suggestive image pour en rendre compte. Dans la maison où elle installe

⁸ Donatien de Sade, *Idée sur les romans*, op. cit., p. 42.

⁹ François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Londres, J. Deboffe, 1797 ; *Essai sur les révolutions, Génie du Christianisme*, éd. M. Regard, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1978, p. 46.

¹⁰ Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, London, Chapman & Hall, 1859 ; *Le Marquis de Saint-Evremont ou Paris et Londres en 1793*, trad. Henriette Loreau, Hachette, 1861 ; rééd. Editions de l'Aube, 2008.

la grâce et l'harmonie, du fait d'un étrange phénomène acoustique, Lucie Manette entend l'écho des pas qui résonnent tout auprès ou dans le lointain – les pas des amis venus en visite mais aussi ceux de la foule qui gronde dans la ville et dont la menace se rapproche : l'existence privée est devenue une telle chambre d'échos et le roman de ce que Sade appelait « l'âge de fer » élabore son intrigue afin de la constituer elle-même un comparable espace. En chaque existence se réverbèrent ainsi de plus grands événements ; il n'est jusqu'à l'ennui, l'inactivité, l'oisiveté même qui ne soient donnés, par Stendhal comme par Musset, pour des effets de la Restauration. On se souvient enfin que Dumas et Barbey, réfléchissant au devenir de la comédie, estimaient venu le temps du sentiment, qui détrône la satire.

Depuis la publication de *La Princesse de Clèves*, le genre s'est chargé de nouvelles influences dont les plus considérables étaient celles de *La Nouvelle Héloïse*, les *Confessions* et les *Réveries du promeneur solitaire*, où Rousseau donnait ses lettres de noblesse au sentiment, qui constitue la version moderne, postrévolutionnaire, de la passion.

La conception des passions à l'âge classique était encore tributaire de la tripartition platonicienne des puissances de l'âme, exposée dans *La République* et dans *Phèdre*. Dans ce système, les passions occupent une place intermédiaire entre l'esprit et les instincts ; elles ne sont en elles-mêmes ni raisonnables ni déraisonnables mais, selon le gouvernement que leur impose l'esprit, elles le servent ou l'ignorent et menacent alors de laisser les instincts tout emporter. L'intérêt du XVII^e siècle pour la physiognomonie témoigne que cette position intermédiaire de la passion s'est conservée dans la vision chrétienne, non sans quelques déplacements ; la passion, qui configure les traits du visage et fait de celui-ci un « miroir de l'âme », suivant l'image de Cureau de la Chambre, est une marque du divin dans l'homme mais elle menace aussi de le faire descendre à la bête. Il s'ensuit qu'une question se pose lorsque, l'empire de la religion s'affaiblissant, la division chrétienne entre le corps et l'âme laisse progressivement place à un monisme matérialiste : qu'advient-il des passions au siècle des Lumières et qu'en retire le XIX^e siècle ?

Deux orientations se dessinent, dont le romantisme et ses suites seront tributaires. Suivant la première les passions sont liées à la sensibilité, leur nature est corporelle et elles correspondent, sur le plan microcosmique, aux puissances qui, dans le macrocosme, agitent la matière. Inscrites dans le système général d'une énergétique, elles sont assimilables à un *fluide*, un *principe vital*, une *électricité* et composent une âme toute matérielle : l'univers se définit comme un champ de forces qui se combattent ou s'allient – quand elles traversent et agitent le corps des hommes, on les appelle *passions*. Après Condillac et Helvétius, Cabanis, Destutt de Tracy et les Idéologues, jusqu'à

La Mettrie qui, dans *L'Homme-machine*, la radicalise, continueront de défendre cette idée que les médecins vitalistes tiendront pour un socle.

Rousseau et le roman sentimental

La seconde orientation a trouvé en Rousseau son principal penseur. Héritant de la philosophie de Pascal qui mettait en cause le pouvoir de l'Eglise et déclarait « Dieu sensible au cœur », le Genevois affirmait, dans la *Profession de foi d'un vicaire savoyard*, la prévalence du sentiment sur toute chose : un enjeu était de soutenir la possibilité d'un dialogue immédiat entre le croyant et Dieu. La promotion du sentiment s'est poursuivie tout au long du XVIIIe siècle, à mesure que l'institution ecclésiastique perdait de son autorité, jusqu'à paradoxalement devenir le véhicule invisible, et d'autant plus efficace, du religieux.

La passion, selon la conception des Idéologues, est une puissance objective qui, pour faire mentir l'étymologie du mot, porte à l'action et même à l'héroïsme ; à l'opposé, le sentiment qui tend à prendre sa place à l'initiative de Rousseau est individuel, intime, latent, et il s'accorde avec la solitude : les *Rêveries d'un promeneur solitaire* et les *Confessions* ont donné naissance à une littérature enracinée dans la subjectivité. Comme l'a montré Chateaubriand dans un célèbre chapitre de *Génie du christianisme*, le sentiment consiste en une involution de la passion classique. L'auteur de *René* y voit un mal des temps modernes qui altère les facultés humaines quand celles-ci, « jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet »¹¹ : « le cœur se retourne et se replie en cent manières, pour employer des forces qu'il sent lui être inutiles »¹². Il s'agit d'une manière de la mélancolie et plus précisément de *l'acedia* des pères de l'Eglise qui porte à se tenir en retrait, à manquer l'objet de son désir pour l'avoir placé soi-même hors de portée. On perçoit confusément que l'époque postrévolutionnaire va consacrer le règne du sentiment : cette condition psychologique est avant tout historique.

Au lieu que la passion est centrifuge et se déploie au-dehors, le vague des passions (le sentiment) conduit à considérer le monde extérieur comme un séjour provisoire et douloureux et à se percevoir soi-même comme une réserve de virtualités inemployées – l'homme en proie au vague des passions se pense toujours supérieur à son destin et gémit d'être incompris : le sentiment n'a rien d'une disposition héroïque, contrairement à la passion il n'entraîne pas un accroissement de l'être mais une diminution, un amollissement des forces vitales. Alors que le cœur était, pour les classiques, le siège du courage, il devient ainsi celui de la crainte, du doute et de la faiblesse, celui

¹¹ François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, IIe partie, livre III, chapitre IX, 1802 ; Garnier frères, 1828, p. 218.

¹² *Ibid.*

des chagrins. Le moment *personnel* du lyrisme, qui pleure et qui soupire, s'inaugure ici. Chateaubriand précisera, dans *Défense de Génie du christianisme*, avoir écrit René pour combattre la propension au suicide « des jeunes gens du siècle » aliénés par la lecture de Rousseau : « C'est J.-J. Rousseau qui introduisit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses et si coupables »¹³. Flaubert soutiendra encore cette idée quand il annotera *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* : « Rousseau se connaissait en sentiment, pourtant, lui qui l'a presque intronisé, qui l'a sacré et béni¹⁴ ».

La fortune du sentiment, au XIX^e siècle, a été singulièrement déterminée par la place faite au même Rousseau par la Révolution. C'est au mois d'avril 1794, soit en pleine Terreur, que les restes de celui-ci furent transférés de l'île des Peupliers, à Ermenonville, au Panthéon ; Hubert Robert a immortalisé la fête grandiose donnée aux Tuileries en cette circonstance. Robespierre, qui se déclarait disciple du Genevois, avait été à l'initiative de cet événement, moins en raison de l'influence du *Contrat social* sur l'œuvre de la Convention que par préoccupation de spiritualité puisque c'était aussi l'époque où il instaurait le culte de l'Être suprême. Les rites chrétiens étaient interdits mais des traces s'en perpétuaient dans l'instauration de nouvelles pratiques comme les banquets, les comices, la plantation d'arbres de la liberté, soutenues par la valorisation de la philanthropie, de la vertu et du sentiment. Si les derniers tenants de la passion, ou de l'*énergie*, s'inscrivent dans un cadre de pensée aristocratique où se perpétue un culte de l'héroïsme, la mise en avant du sentiment s'accorde avec une conception individualiste et bourgeoise de l'existence, à une époque où la liberté d'opinion et d'expression peut trouver un répondant poétique dans le lyrisme personnel : on aura désormais *du* cœur (c'est le versant « politique » de la chose : fraternité, philanthropie, bonheur de l'humanité) et *un* cœur (versant lyrique). Une gravure caustique de Daumier, tirée de *L'Histoire ancienne* et intitulée *Télémaque ravagé par l'amour*, peut donner une idée de l'impression d'étrangeté que pouvait produire cette toute moderne promotion du sentiment :

¹³ François-René de Chateaubriand, *Défense de Génie du christianisme*, 1803 ; *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 707.

¹⁴ Ces notes de lecture de Flaubert sur Rousseau sont consultables sur le site Flaubert de l'université de Rouen à l'adresse : http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/outils/aff_manus.php?id=20. La phrase citée se trouve f° 19.



Il est significatif et drôle que les vers de mirliton¹⁵ qui bordent cette image aient été attribués par l'auteur à Musset, dont *Rolla* s'est rapidement élevé au même panthéon que les *Confessions* et dont chacun pouvait connaître la détestation pour Voltaire : « Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire Voltige-t-il encore sur tes os décharnés ? » Des roses se sont comiquement substituées aux feuilles de laurier : d'évidence l'héroïsme (peut-être la virilité) s'est tout à fait retiré de ce personnage ridicule, dont le bouquet de fleurs penchées appellerait plutôt le port de l'habit noir que celui de la tunique.

Une grande partie de la littérature du XIXe siècle peut être appréhendée dans cette perspective : le sentiment exalté par Lamartine, Musset, George Sand ou Eugène Sue ne cessera d'être mis en procès par les tenants, rationalistes et aristocratiques, de l'énergie – Stendhal, Balzac, Gautier, Mérimée, bientôt Flaubert et Baudelaire, tous durablement marqués par la lecture de Rousseau,

¹⁵ « Télémaque ravagé par l'amour. / En dépit de Mentor qui le grognait sans cesse, / Il butinait chaque matin / Les plus brillantes fleurs pour sa tendre maîtresse, / Fleurs dont la piquante drôlesse / Ornait sa gorge de satin (*Cigarette*, par Alfred de Musset). »

dont les effets ont été si extraordinaires que Stendhal, dans une longue lettre à sa sœur Pauline, l'a désigné comme responsable de l'« intoxication littéraire »¹⁶ du temps :

Même il y a un autre défaut que j'ai eu longtemps et dont je cherche à me guérir chaque jour. Ne voyant personne chez mon grand-papa, je portai toute mon attention sur les ouvrages que je lisais : Jean-Jacques eut la préférence ! Je me figurai les hommes d'après les impressions qu'il avait reçues de ceux avec qui il avait vécu.

[...] Cette folie me donna quelques moments de la plus divine illusion, dont celles mêmes qui en étaient la cause ne se doutèrent pas ou, qu'elles ne purent comprendre ; mais, en général, elle me donna une existence mélancolique, j'étais misanthrope à force d'aimer les hommes, c'est-à-dire que je haïssais les hommes tels qu'ils sont, à force de chérir des êtres chimériques, tels que Saint-Preux, milord Edouard, etc., etc. [...] Je m'en plaignais et devenais sans cesse plus misanthrope, nourri dans ma folie par la mélancolie, qui est un sentiment, profond et doux à la vanité ; il consiste, comme tu sais, à se dire : « Je méritais un meilleur sort ; si bon, comment ne puis-je pas trouver des hommes tels que moi ? »¹⁷.

On reconnaît les symptômes du mal : repli, mélancolie, solitude, conviction d'être supérieur à son destin. Il se rencontre une coïncidence extraordinaire entre la promotion du sentiment par Rousseau et le gouvernement de la mélancolie, officiellement reconnue comme la maladie du siècle et qui confirme l'involution moderne de l'énergie et des passions actives. Contre lui, Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert, Baudelaire n'auront de cesse d'inventer ce qui paraît alors l'impossible : un « héroïsme de la vie moderne ».

Stendhal et Rousseau

Dans sa jeunesse, Stendhal s'est enchanté de la lecture de Rousseau, en particulier de *La Nouvelle Héloïse*, avant de s'en déprendre presque tout à fait : il conçoit le « beylisme », cet art d'être heureux, contre la misanthropie du philosophe et il cultive aussi la sobriété contre ce qu'il tient pour son emphase. Il est souvent question, dans ses écrits intimes, de s'éloigner de son influence. A son peu de sensibilité au comique, qu'il déplorait, il donnait, dans *Vie de Henri Brulard*, cette explication : « Cela vient de deux causes : manque d'usage, habitude de voir la société en homme passionné, à la Rousseau [...]. Pour me guérir de ce défaut, lire sans cesse Molière et Goldoni. » A moins de prendre Rousseau pour cible comique ? En 1804, ce point est bien connu, il semble prendre une

¹⁶ L'expression « intoxication littéraire » apparaissait dans le chapitre des *Essais de psychologie contemporaine*, de Paul Bourget, consacré à Flaubert dans *Essais de psychologie contemporaine* 1899 ; éd. A. Guyaux, Gallimard, « Tel », p. 98.

¹⁷ Stendhal, lettre à sa sœur Pauline, 29 octobre-16 novembre 1804 ; *Correspondance*, éd. H. Martineau, Le Divan, 1938, t. I, p. 287.

irrévocable décision dont on trouve des traces abondantes dans *Armance* : « dérousseauiser [son] jugement » par la lecture systématique de Destutt de Tracy et des Idéologues, dont les ouvrages se trouvent sur la table de chevet d'Octave de Malivert.

De *La Nouvelle Héloïse*, qui obombre toute la production romanesque du siècle, il semble que Stendhal ait retenu en particulier ce qu'on pourrait appeler « la formule de l'amour empêché ». Au lendemain de sa première étreinte avec Julie, Saint-Preux s'exclame :

O Julie ! que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible ! Celui qui l'a reçu doit s'attendre à n'avoir que peine et douleur sur la terre. Vil jouet de l'air et des saisons, le soleil ou les brouillards, l'air couvert ou serein, régleront sa destinée, et il sera content ou triste au gré des vents. Victime des préjugés, il trouvera dans d'absurdes maximes un obstacle invincible aux justes vœux de son cœur. Les hommes le puniront d'avoir des sentiments droits de chaque chose, et d'en juger par ce qui est véritable plutôt que par ce qui est de convention. Seul il suffirait pour faire sa propre misère, en se livrant indiscrètement aux attraits divins de l'honnête et du beau, tandis que les pesantes chaînes de la nécessité l'attachent à l'ignominie. Il cherchera la félicité suprême sans se souvenir qu'il est homme : son cœur et sa raison seront incessamment en guerre, et des désirs sans bornes lui prépareront d'éternelles privations.

Telle est la situation cruelle où me plongent le sort qui m'accable et mes sentiments qui m'élèvent, et ton père qui me méprise, et toi qui fais le charme et le tourment de ma vie. Sans toi, beauté fatale, je n'aurais jamais senti ce contraste insupportable de grandeur au fond de mon âme et de bassesse dans ma fortune ; j'aurais vécu tranquille et serais mort content, sans daigner remarquer quel rang j'avais occupé sur la terre. Mais t'avoir vue et ne pouvoir te posséder, t'adorer et n'être qu'un homme, être aimé et ne pouvoir être heureux, habiter les mêmes lieux et ne pouvoir vivre ensemble ! ... O Julie, à qui je ne puis renoncer ! ô destinée que je ne puis vaincre ! quels combats affreux vous excitez en moi, sans pouvoir jamais surmonter mes désirs ni mon impuissance !

On entend bien que Saint-Preux est de basse condition et que la société doit condamner cet amour, certes. Au-delà, ce défilé d'antithèses érige l'impossibilité de l'amour en dogme, une loi inéluctable voulant que le sentiment, exposé à ce que Stendhal appellera « le réel », condamne son hôte à une lutte incessante dont il ne peut sortir que vaincu. Il est ainsi établi que l'obstacle à l'amour ne se trouve pas tant dans le monde qu'en soi-même, dans la conscience d'un gouffre entre une idée de soi et une condition, convainquant en effet qu'« il suffirait pour faire sa propre misère ». Une note d'*Armance* l'explique : « comme Rousseau, le pauvre Octave se bat contre des chimères » ; l'emploi de ce dernier mot est remarquable car il convoque l'ombre de

Chateaubriand, désignant René comme « un jeune homme entêté de chimères » d'origine genevoise.

Les romanciers et les romancières, surtout, qui succéderont à Rousseau ne cesseront de décliner cette formule de l'amour impossible, en dressant généralement contre les amants d'infranchissables barrières sociales ou intimes ; leurs œuvres grouilleront bientôt, pour reprendre les mots de Flaubert, de « *Messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis et qui pleurent comme des urnes ». D'une façon générale, les romans traditionnels racontent comment un homme renonce à la virilité guerrière pour se convertir aux valeurs féminines, c'est-à-dire amoureuses. Cette situation est très marquée dans *La Nouvelle Héloïse* mais elle était en germe dans quelques épisodes mythologiques, comme ceux réunissant Hercule et Omphale, Achille et Déidamie, et elle avait aliéné certains lecteurs du chant IV de *L'Enéide*, la matrice de tous les romans d'amour, où l'on voit Enée déposer les armes aux pieds de Didon – en ce qu'il dégradait le héros, fondateur de la cité, ce passage paraissait à la fois comique et scabreux, il portait atteinte au sérieux attendu de l'épopée. Tout cela ne fait que s'aggraver quand commence à triompher le genre sentimental. On a bien lu, dans la lettre de Saint-Preux, le mot *impuissance* ; il est remarquable en outre que ce roturier, d'abord anonyme, gagne le nom voire le titre, bien chevaleresque, de Saint-Preux quand il consent à se faire l'Abélard de « la nouvelle Héloïse ».

Madame de Duras avait exploré, dans *Ourika*, l'obstacle de la couleur de peau et, dans *Edouard*, celui de l'appartenance sociale. Dans *Olivier ou Le Secret* (roman épistolaire), l'obstacle à l'amour s'intériorisait : le récit se concluait sur l'hypothèse d'un inceste tandis que la rumeur courait qu'il s'agissait d'impuissance sexuelle. En s'engageant sur ses traces, Stendhal porte le principe de l'intériorisation de l'obstacle, coextensif du genre, à une telle extrémité qu'il peut se dispenser de le nommer : à quelques égards, *Armance* est un « roman expérimental », il consiste dans le déploiement du seul principe de l'amour empêché. Il n'est pas indifférent que son sujet inavoué (« D'ailleurs un tel sujet ! ... »), mais connu au moins par la fameuse lettre à Mérimée, soit le babillanisme, version physiologique de l'impuissance toute spirituelle et morale de Saint-Preux, c'est-à-dire un sujet comique. Qu'il demeure secret est certainement essentiel et permet que l'œuvre, essentiellement ironique, et théorique dans la mesure où elle reconsidère le modèle de *La Nouvelle Héloïse*, puisse aussi être prise au sérieux.

Rousseau dans *Armance*

Armance semble ainsi procéder des réflexions de Stendhal sur « le possible de la *comédie* moderne », transposée au récit, tout en illustrant après Rousseau et contre lui le genre du roman sentimental

dont la mode, sous la Restauration, ne se démentait pas. Qu'il consiste à quelques égards en une réécriture du *Misanthrope*, ayant abandonné ses rubans verts pour l'habit noir, permet qu'il abrite aussi, peut-être plus discrètement, la figure du philosophe lui-même. Parmi les comédies de Molière, celui-ci n'épargnait-il pas le seul *Misanthrope* ? On lisait dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* :

Dans toutes les autres pièces de Molière, le personnage ridicule est toujours haïssable ou méprisables. Dans celle-là, quoique Alceste ait des défauts réels dont on n'a pas tort de rire, on se sent pourtant au fond du cœur un respect pour lui dont on ne peut pas se défendre.

Armance forme non seulement le début mais le socle de l'œuvre romanesque de Stendhal, transportant dans le genre de la (longue) nouvelle ses préoccupations de « *comic bard* » : soit une fine réécriture du *Misanthrope*, à bien des égards, coulée dans un récit d'inspiration sentimentale, à la manière de Madame de Lafayette et de Madame de Duras, qui forme la charge à la fois la plus délicate et la plus décisive de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, adversaire bien-aimé.

Adversaire bien-aimé parce que la proximité est grande entre les deux hommes : chargeant Rousseau, Stendhal s'en prend bien sûr à tout un aspect de lui-même – s'opère peut-être vivant, à la Flaubert, de quelque « cancer lyrique ». Ce qui est sûr, c'est que le romancier nourrit l'histoire d'Octave de Malivert de lui-même : le nom de Malivert est emprunté à Malhivert, hameau de Claix, dans le Dauphiné, où la famille Beyle séjournait à la belle saison. Quelques personnages secondaires portent des noms également empruntés à la toponymie de la région, ainsi Madame de Claix, bien sûr, mais aussi Madame de la Ronze (qui évoque La Ronzy) ou le baron de Risset. La visite de Marseille et de ses environs, à la fin du récit, rappelle un voyage réalisé en compagnie de Clémentine, au temps du bonheur ; Andilly, où la légende dit que Stendhal souhaitait se faire enterrer, avait aussi été le cadre de son bonheur avec elle, qui le quitta pendant la brève rédaction d'*Armance*. Le chagrin que Stendhal en éprouva se transporte à Octave.

Or Andilly avait aussi été célébré par Rousseau, qui évoquait dans les *Confessions* des promenades charmantes en compagnie de Sophie d'Houdetot, et Madame de Duras y possédait un manoir où elle reçut souvent son ami Chateaubriand : territoire hanté, semble-t-il, où se nouent le sentiment et la littérature. La présence de Rousseau dans *Armance* s'esquisse dès l'*Avant-propos*, que Stendhal choisi de dater de « St Gingouf, le 23 juillet 1827 » : Saint-Gingouf, ou plutôt Saint-Gingolph, est une commune qui borde la rive Sud du lac Léman, près de Meillerie où est dressée la « pierre à Jean-Jacques Rousseau », face à Clarens. Il est fait explicitement référence à Rousseau au chapitre XIV du roman, à propos d'un épisode des *Confessions* où celui-ci raconte avoir affecté, dans un

salon, d'appeler son chien *Turc*, au lieu de *Duc*, pour ne pas indisposer un duc véritable qui se trouvait présent ; une note est adossée à cette référence :

Comme Rousseau, le pauvre Octave se bat contre des chimères. Il eût passé inaperçu dans tous les salons de Paris, malgré le mot qui précède son nom. Il règne d'ailleurs dans sa peinture de la société qu'il n'a jamais vue, un ton d'animosité ridicule dont il se corrigera. Les sots sont de toutes les classes. S'il en était une qu'à tort ou à raison on accusât de grossièreté, elle se distinguerait bientôt par une grande prudence et solennité de manières. Une observation de Stendhal portée sur l'exemplaire Bucci du roman confirme qu'il a conçu le personnage d'Octave en s'inspirant de la personne de Rousseau :

Une âme passionnée comme celle de Rousseau, une vue nette et parfaite du juste et de l'injuste réunies à un grand malheur peuvent mériter la sympathie du lecteur (p. 330). Peut-être ces deux notes délivrent-elles le secret d'*Armance* ? Leur tonalité s'harmonise avec quelques désignations d'Octave comme un « philosophe », dont la voix narrative précise généralement qu'il s'égare, c'est-à-dire qu'il est habité par les « chimères » :

Ce qui est admirable, c'est que notre philosophe n'eut pas la moindre idée qu'il aimait *Armance* d'amour (p. 129).

Octave se croyait philosophe et profond.

Toute sa philosophie avait disparu.

Quelques mentions de sa misanthropie évoquent, bien sûr, la comédie de Molière mais elles s'accordent aussi avec les idées de Stendhal sur le sentiment de persécution qu'il condamne généralement, au nom du beylisme et de la quête nécessaire du bonheur, chez Rousseau :

« Il pleuvait, se disait-il dans ses façons de penser originales et vives ; au lieu de prendre un parapluie, je m'irritais follement contre l'état du ciel, et dans des moments d'enthousiasme pour le beau et le juste, qui n'étaient au fond que des accès de folie, je m'imaginai que la pluie tombait exprès pour me jouer un mauvais tour. »

La visite rendue au tombeau d'Héloïse et Abélard, au cimetière du Père-Lachaise est certainement un indice conduisant à penser à l'impuissance d'Octave ; elle annonce peut-être la prise de voile d'*Armance*, à la fin de la nouvelle, mais elle oriente tout autant du côté du grand roman de Rousseau.

Stendhal a pu exploiter même la légende du Genevois, dont on prétendait souvent qu'il s'était suicidé et que d'aucuns tenaient pour impuissant : c'était l'explication proposée à qui s'étonnait de la publication d'un traité d'éducation, *Emile*, après l'abandon de cinq enfants à l'Assistance

publique. Cette réputation d'impuissance pouvait être soutenue aussi par un épisode des *Confessions* où Rousseau se trouve à Venise, en rendez-vous galant avec une femme délicieuse que son « téton borgne » le retient d'honorer ; le commentaire de Zulietta était cinglant : « *lascia le donne, e studia la matematica.* » Or Octave n'étudie-t-il pas les mathématiques ?

Il n'est pas même nécessaire de trouver des fondements factuels à l'association du nom de Rousseau à l'impuissance : il suffit de tirer le fil de *La Nouvelle Héloïse* et peut-être aussi de songer que Balzac, quand il composait *Massimilla Doni*, cette histoire de *fiasco*, rêvait la composition d'un récit intitulé *Le Nouvel Abélard*. Mérimée aussi a sa part dans cette histoire qui, dans *L'Abbé Aubain*, minuscule nouvelle épistolaire, imaginait une autre Julie vainement éprise d'un prêtre assez roué, lecteur comme elle de *l'Abélard* de Rémusat et assez grossier pour conclure ainsi son aventure : « Celle-ci rendrait des points à Héloïse pour l'exaltation. »

On peut penser que les références à Byron, présentes dans plusieurs épigraphes tirées de *Don Juan*, dans un petit épisode où Armance fait admirer son portrait à Méry et surtout à la fin du récit, quand Octave meurt non loin de Missolonghi, ont en partie fonction de rappeler aussi Rousseau : le voyage en Suisse qui donna l'occasion à Mary Shelley de composer *Frankenstein* avait été conçu par Byron et Shelley comme un pèlerinage sur ses terres. C'est enfin une affaire de position politique : Octave partage avec Byron ce qu'on regardait au XIXe siècle comme le « jacobinisme » de Rousseau, avec la circonstance aggravante d'être comme ce dernier un aristocrate et par conséquent un homme divisé. Le jugement de Stendhal sur Alceste était comparable : « un pauvre républicain dépaycé » et donc réduit à une forme d'impuissance symbolique. Ainsi s'organise un faisceau qui situe Rousseau au centre d'*Armance*, l'œuvre fondatrice, et dont il s'agira de comprendre ce que Stendhal lui fait précisément.

Les clefs

Tel qu'il se présente dans la première édition de 1827, le roman tient de la mystification : Stendhal suit Latouche, dont il vient de présenter *Olivier* comme l'œuvre de Madame de Duras, et l'aposiopèse qui clôt *l'Avant-propos* peut être regardée comme un défi au lecteur, engagé dès la première page à éviter « ce qu'on appelle des *applications* », c'est-à-dire des clés, sous prétexte que « l'auteur n'est pas entré, depuis 1814, au premier étage du palais des Tuileries ». La consigne est au moins ambiguë, elle suggère précisément de chercher ce qui est prétendu ne pas se trouver dans le récit. S'ajoute, comme l'a bien montré Armand Hoog dans sa présentation de l'œuvre, que les clés sont particulièrement nombreuses dans l'histoire que nous lisons, ne serait-ce que par glissement, quand il est question d'une Madame et d'une Mademoiselle de Claix (nommées d'après un hameau) ; Stendhal avait l'habitude de désigner la propriété paternelle, dans le

Dauphiné, par le dessin d'une clé. Qu'Octave, désormais promis à devenir riche, rêve d'aménager sa chambre, dont le plafond l'écrase :

Tous les mois, à peine, oui, le premier du mois, un domestique pour épousseter, mais sous mes yeux ; qu'il n'aille pas chercher à deviner mes pensées par le choix de mes livres, et surprendre ce que j'écris pour guider mon âme dans ses moments de folie... J'en porterai toujours la clé à ma chaîne de montre, une petite clé d'acier imperceptible, plus petite que celle d'un portefeuille (p. 79).

Qu'il s'apprête à lire des journaux certainement peu royalistes :

Il entra chez un restaurateur, et, fidèle au mystère qui marquait toutes ses actions, il demanda des bougies et un potage ; le potage venu, il s'enferma à clef, lut avec intérêt deux journaux qu'il venait d'acheter, les brûla sous la cheminée avec le plus grand soin, paya et sortit (p. 91).

Dans le même chapitre IV a lieu l'événement qui détermine la plus grande part de l'intrigue : s'étant chargé de « la clef du presse-papier où la crainte de la maladresse des gens faisait déposer ce magnifique jeu d'échecs » demandé par Madame de Bonnivet, Octave surprend une déclaration d'Armance à son amie Méry de Tersan :

– Que veux-tu ? Il est comme tous les autres ! Une âme que je croyais si belle être bouleversée par l'espoir de deux millions ! (p. 93)

A partir de ce moment, il n'aura de cesse, se dissimulant ou ignorant qu'il l'aime, de reconquérir l'estime de sa cousine. Il se trouve que ces paroles résonnent à son oreille après une expérience malheureuse, qui met aussi en jeu une clef toute symbolique. Il vient d'assister, au Gymnase, à la représentation du *Mariage de raison*, de Scribe, qui lui a inspiré une grande répugnance : le héros de cette comédie a remis à sa nouvelle épouse la clef de sa chambre, la priant de la lui rendre quand elle l'aimerait assez – elle y consent à la fin de l'acte II et c'est le moment où Octave, écœuré, quitte le théâtre. Voilà bien sûr un petit indice qui peut suggérer l'impuissance sexuelle du personnage.

Le secret

Au-delà de la récurrence de ce motif, il arrive à Octave (comme à Stendhal) de pratiquer la cryptographie, qui suppose aussi des *clés* :

Il écrivit sur un petit memento caché dans le secret de son bureau : 14 décembre 182... Agréable effet de deux m. – Redoublement d'amitié. – Envie chez Ar. – Finir. – Je serai plus grand que lui. – Glaces de Saint-Gobain.

Cette amère réflexion était notée en caractères grecs. Ensuite il déchiffra sur son piano tout un acte de Don Juan, et les accords si sombres de Mozart lui rendirent la paix de l'âme (p. 80).

La mention du *déchiffrement* d'un acte de *Don Juan* renforce l'idée d'un code secret. Est-ce que lire *Armance* s'égalerait à déchiffrer une page de musique ? La résonance musicale du nom d'Octave et la proximité de celui d'Armance avec le mot *romance* pourrait le suggérer. C'est sur le mode musical que le roman présente, au chapitre XXV, un mode de communication idéal :

Le soir, quand ils étaient aux deux extrémités opposées de l'immense salon où Mme de Bonnavet réunissait ce qu'il y avait alors de plus remarquable et de plus influent à Paris, si Octave avait à répondre à une question, il se servait de tel mot qu'Armance venait d'employer, et elle voyait que le plaisir de répéter ce mot lui faisait oublier l'intérêt qu'il pouvait prendre à ce qu'il disait. Sans projet il s'établissait ainsi pour eux au milieu de la société la plus agréable et la plus animée, non pas une conversation particulière, mais comme une sorte d'écho qui, sans rien exprimer bien distinctement, semblait parler d'amitié parfaite et de sympathie sans bornes (p. 250-251).

Nombreux sont les passages du récit faisant état d'un mystérieux secret, qui pourrait susciter de la part du lecteur une démarche herméneutique. Le ton est donné dès le premier chapitre, dont on conviendra qu'il est bien conçu pour « désagréer au lecteur » (Thibaudet) rompu à l'étude des romans : que ses domestiques observent que Madame de Malivert sort souvent en fiacre, pour rentrer en compagnie d'un homme, laisse penser suivant les codes romanesques que se noue entre elle et cet inconnu une intrigue amoureuse. Il n'en est rien, Madame de Malivert consulte « les meilleurs médecins de Paris » pour leur faire voir son fils et identifier son secret à lui :

Frappée des singularités qu'elle observait chez Octave, elle redoutait pour lui une affection de poitrine. Mais elle pensait que si elle avait le malheur de deviner juste, nommer cette maladie cruelle, ce serait hâter ses progrès. Des médecins, gens d'esprit, dirent à Mme de Malivert que son fils n'avait d'autre maladie que cette sorte de tristesse mécontente et jugeante qui caractérise les jeunes gens de son époque et de son rang ; mais ils l'avertirent qu'elle-même devait donner les plus grands soins à sa poitrine. Cette nouvelle fatale fut divulguée dans la maison par un régime auquel il fallut se soumettre, et M. de Malivert, auquel on voulut en vain cacher le nom de la maladie, entrevit pour sa vieillesse la possibilité de l'isolement (p. 60).

Madame de Malivert est ainsi préoccupée par ce qu'elle tient pour un mystère, que le diagnostic des médecins doit éclairer. Elle redoute pour son fils la phtisie mais ceux-ci établissent, et c'est une première interprétation de la bizarrerie d'Octave, qu'il est simplement touché par « la maladie

de son siècle » (p. 141), « cette sorte de tristesse mécontente et jugeante qui caractérise les jeunes gens de son époque et de son rang ». Ironie, c'est Madame de Malivert elle-même qui souffre d'une maladie de poitrine dont il faut « cacher le nom », pour éviter d'en hâter sournoisement les progrès. La dernière phrase du paragraphe montre que l'entreprise est vaine ; le marquis de Malivert entrevoit « pour sa vieillesse la possibilité de l'isolement » – malheur qui ne se produira pas, puisqu'il disparaîtra avant son épouse. Au moins le lecteur est-il averti à la fois que le roman contient une énigme à résoudre, au moins un mot absent, et qu'il faut se défier des signes.

Son oncle, le commandeur de Soubirane, s'interroge lui aussi : « si tu n'es pas le messie attendu par les Hébreux, tu es Lucifer en personne, revenant exprès dans ce monde pour me mettre martel en tête. Que diable es-tu ? » (p. 58) A Madame de Bonnivet, qui croit le former à la mystique allemande et cherche la clé du mystère, il prétend s'expliquer :

– Je ne conçois pas votre être, lui répétait-elle pour la centième fois.

– Si vous me juriez, lui répondit-il, de ne jamais trahir mon secret, je vous le confierais, et personne ne l'a jamais su (p. 111).

Bien sûr, Octave lui ment, en se faisant passer pour ce qu'elle nomme bientôt, avec enthousiasme, « *l'être rebelle* » :

– Eh bien ! madame, dit Octave, amusé par cette petite cérémonie et l'air sacramentel de sa noble cousine, ce qui souvent me met du noir dans l'âme, ce que je n'ai jamais confié à personne, c'est cet horrible malheur : je n'ai point de *conscience*. Je ne trouve en moi rien de ce que vous appelez le *sens intime*, aucun éloignement *instinctif* pour le crime. Quand j'abhorre le vice, c'est tout vulgairement par l'effet d'un raisonnement et parce que je le trouve nuisible. Et ce qui me prouve qu'il n'est absolument rien chez moi de divin ou d'*instinctif*, c'est que je puis toujours me rappeler toutes les parties du raisonnement en vertu duquel je trouve le vice horrible. – Ah ! que je vous plains, mon cher cousin ! vous me navrez, dit Mme de Bonnivet d'un ton qui décelait le plus vif plaisir, vous êtes précisément ce que nous appelons *l'être rebelle* (p. 112).

Passage bien ironique, où Madame de Bonnivet éprouve, selon la voix narrative, « une joie d'artiste », enchantée qu'elle est de découvrir chez Octave une splendide maladie de l'âme, caractérisée par « la pureté de son *diabolisme* ». Ledit Octave jubile de son procédé, jusqu'à couvrir Madame de Bonnivet d'un regard « réellement un peu diabolique » (p. 114). Voilà qui s'inscrit dans le fil des réflexions de Soubirane l'associant à Lucifer, autant qu'aux craintes de Madame de Malivert, redoutant qu'il ne soit un nouveau Faust : voilà une interprétation au moins romantique.

C'est enfin, c'est surtout Armance qui cherche à pénétrer le secret dont Octave ne cesse d'agiter la possible chimère. Un aspect en est révélé quand le jeune homme reconnaît avoir fréquenté d'« étranges salons », où il aurait brillé dans la compagnie « de femmes dont la vue est une tache » et où il aurait gagné une « célébrité malheureuse ». L'aveu est cependant partiel ; ce n'est que dans les notes de l'exemplaire Bucci que Stendhal développe :

Le protagoniste est troublé et enragé, parce qu'il se sent impuissant, ce dont il s'est assuré en allant chez Madame Augusta avec ses amis, puis seul, etc. son malheur lui ôte la raison précisément dans les moments où il est à même de voir de plus près les grâces féminines (p. 332).

A la veille de se marier, Octave se sent le devoir de déclarer à Armance :

Être séparé de vous serait la mort pour moi et cent fois plus que la mort ; mais j'ai un secret affreux que jamais je n'ai confié à personne, ce secret va vous expliquer mes fatales bizarreries (p. 289).

Armance est alors au bord de s'évanouir de terreur ; elle envisage bientôt qu'Octave a pu commettre un crime. Celui-ci, ayant consulté son parent Dolier, qui lui avait servi de témoin lors du duel, se détermine enfin à lui écrire « une lettre de dix lignes » (p. 296) qu'il se prépare à déposer dans la caisse de l'oranger qui abrite leur correspondance.

La découverte, dans cette même caisse, de la fausse lettre conçue par Soubirane et le chevalier de Bonnivet, où la prétendue Armance écrit à Méry de Tersan ne plus aimer Octave et craindre de s'ennuyer à ses côtés, arrête celui-ci dans sa démarche mais la question revient aux toutes dernières pages du volume :

Après avoir signé son testament en présence de tout l'équipage, Octave tomba dans une grande faiblesse et demanda les prières des agonisants, que quelques matelots italiens récitèrent auprès de lui. Il écrivit à Armance, et mit dans sa lettre celle qu'il avait eu le courage de lui écrire dans un café de Paris, et la lettre à son amie Méry de Tersan qu'il avait surprise dans la caisse de l'oranger. Jamais Octave n'avait été sous le charme de l'amour le plus tendre comme dans ce moment suprême. Excepté le genre de sa mort, il s'accorda le bonheur de tout dire à son Armance (p. 312).

Voilà le désordre rendu à l'ordre et la paix enfin venue dans le cœur du personnage. Stendhal n'en continue pas moins de se jouer du lecteur puisque la nature du secret lui est dérobée. Plus encore que se jouer de lui, il le provoque ; à l'indication qu'Octave dit tout à Armance, « excepté le genre de sa mort », répond l'avant-dernière phrase du roman : « Le genre de sa mort ne fut soupçonné en France que de la seule Armance » (p. 313). Singulier chassé-croisé : si Armance a deviné ce que

seul sait le lecteur, celui-ci n'aurait-il pas moyen de deviner à son tour le contenu de la lettre d'aveu qui lui reste dissimulée ?

Une paralipse ?

Depuis certain article de Gérard Genette abondamment relayé, la critique s'accorde à identifier dans *Armance* la curieuse figure de la « paralipse », qui consiste dans une « infraction au code » régissant la cohérence focale du récit : « l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation dans une période en principe couverte par le récit » ; il s'agit d'une « sorte de lacune, d'ordre moins strictement temporel » que l'ellipse, ce qui entre en contradiction avec l'idée que l'omission touche à un élément inscrit dans « une période en principe couverte par le récit ». Le propre des paralipses, poursuit Genette est d'être réparées par des analepses dont le modèle se rencontre dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, quand le dénouement révèle que le narrateur de l'histoire n'est autre que le meurtrier. Dans le cas d'*Armance*, l'analepse réparatrice serait contenue dans la lettre à Mérimée, dont il est pourtant peu vraisemblable que Stendhal ait jamais anticipé la possibilité qu'elle soit publiée par les éditeurs soucieux d'éclairer le roman.

Inventer un mot pour permettre d'identifier un fait encore inaperçu est bien légitime et on conçoit bien que l'auteur d'une découverte procède à sa définition. Dans le cas d'*Armance*, force est de constater qu'il n'y a pas d'analepse réparatrice, pour l'excellente raison qu'il n'y a dans le texte strictement aucun « accroc » à réparer. Suivant la définition de Genette, la paralipse n'est pas une ellipse mais son occultation comme telle : le lecteur du roman d'Agatha Christie, aussi longtemps qu'il n'a pas accès à son dénouement, est trompé, il ne sait pas qu'une information essentielle lui est dérobée – le texte ne suscite en lui aucune curiosité relative à la source de l'énonciation. De même, pour exploiter un exemple plus éclairant quant à Stendhal, aussi longtemps que le lecteur de *Lokis*, de Mérimée, n'a pas accès à l'explication, certes cryptée, donnée par le professeur Wittembach, il ignore ignorer que la comtesse n'a pas seulement été attaquée mais violée par l'ours et que Michel, son fils, est une créature dangereusement hybride. Dans *Armance*, inversement, tout est construit de façon que le lecteur sache d'entrée de jeu qu'une information lui est soustraite : le roman s'organise certes autour d'une lacune mais l'existence de cette lacune est rendue visible par la réitération du mot « secret » ainsi que par l'ellipse de la lettre d'aveu adressée à Armance.

Le silence de Stendhal sur le mal d'Octave s'explique au moins par deux raisons. La première est que le bablanisme est en soi un sujet sans noblesse et par conséquent comique : Madame de Duras n'avait pas non plus révélé le secret d'Olivier, l'épilogue du roman suggérait même sa crainte de commettre un inceste. Or, si le romancier transporte dans *Armance* un rêve de comédie,

il est bien assuré qu'il aspire à la subtilité : la fine ironie qui brode le roman exclut l'exposition du secret. L'autre raison de ce silence se trouve dans l'aspect expérimental et théorique d'une œuvre qui exploite le principe rousseauiste et sentimental, jusqu'à le porter à un comble, de l'obstacle intime à l'amour. A ces deux raisons s'ajoute que Stendhal a parsemé l'œuvre de suggestions propres à éclairer le lecteur, à commencer par l'exclamation sur laquelle se clôt l'*Avant-propos*, « D'ailleurs un tel sujet ! ... », et la station d'Olivier et Armance devant le tombeau d'Héloïse et Abélard. Si, seule, semble-t-il, une dame italienne de beaucoup de goût et de finesse a entraperçu la nature du drame d'Octave, il est cependant vraisemblable que, aux yeux de Stendhal, celui-ci était d'autant plus transparent qu'éludé : dans une œuvre romanesque, toute lacune est mise pour à la fois taire et dévoiler une chose sexuelle, c'est le principe de la « gaze ». Peut-être la marée sentimentale, d'inspiration rousseauiste, qui allait engloutir l'époque empêchait-elle le public de reconnaître là un principe de l'écriture libertine – *La Nouvelle Héloïse* avait été conçu comme un roman anti-libertin.

Babilanisme

Stendhal n'en a pas moins installé la plus grande ambiguïté dans *Armance*, où le motif de l'impuissance sexuelle ne se lit pas aisément, en dépit de l'aposiopèse de l'*Avant-propos* et de la station des amants devant le monument d'Héloïse et Abélard. On apprend, certes, que la santé d'Octave, durant ses quinze premières années, était chancelante et que c'est au sortir de cette longue période qu'il a établi de ne jamais aimer ni se marier. Plusieurs moments du récit montrent qu'il est sensuellement touché par la beauté d'Armance, qu'il contemple son bras au chapitre XIV ou son sein, avec la petite croix de diamants, quand elle s'évanouit près de la caisse de l'oranger ; il arrive même qu'il lui vole un baiser :

Octave eut un moment d'égarement ; il prit sa main comme le jour où elle s'était évanouie et ses lèvres osèrent effleurer sa joue. Armance se releva vivement et rougit beaucoup. Elle se reprocha amèrement ce badinage.

– Voulez-vous me déplaire ? lui dit-elle. Voulez-vous me forcer à ne sortir qu'avec une femme de chambre ?

Une brouillerie de quelques jours fut la suite de l'indiscrétion d'Octave (p. 250).

Enfin rien ne suggère qu'Armance ne soit pas comblée par son mariage puisqu'Octave songe, pendant son voyage vers la Grèce, à « la divine beauté d'Armance enivrée de bonheur, et *se pâmant* dans ses bras la veille de son départ » (p. 311). La lettre à Mérimée expose certes la possible habileté de « la main » d'Octave et qu'Armance est ignorante et amoureuse, d'où son aveuglement ; le texte, quant à lui n'en suggère strictement rien. Bien plus, si Octave se suicide,

cela ne tient pas à son « secret » mais au sentiment de trahison engendré par la fausse lettre composée sous le nom d'Armance par Soubirane et Bonnivet. On ne peut pas exclure l'hypothèse que Stendhal ait en partie mystifié Mérimée, qui goûtait fort ce genre de plaisanteries viriles, en affectant de s'entendre avec lui pour mieux duper le lecteur. Ce qui s'impose plutôt dans le roman, c'est un *climat* d'impuissance, vague et confuse, qu'il est difficile d'attribuer à une cause unique.

Ainsi peut-on aussi bien penser qu'Octave souffre de mauvaises habitudes, ou bien d'un mal vénérien contracté dans les mauvais lieux qu'il fréquente. A moins d'un goût pour les hommes : l'épisode où il jette le domestique de sa mère par la fenêtre, pour ensuite le soigner avec tant de zèle qu'il en vient à le corrompre peut orienter de ce côté, comme l'importance accordée à son valet Voreppe, à qui il a demandé de lui enseigner tout ce qu'il sait. L'épisode où, au sortir du salon de Madame de Bonnivet, où un compliment de Madame de Claix sur sa beauté l'a mis hors de lui, il se fait attaquer semble emprunté à la vie d'Arnolphe de Custine, notoirement homosexuel et dont Madame de Duras, sa belle-mère, s'est inspirée pour concevoir son Olivier.

Enfin, de manière vague et confuse aussi, s'esquisse le motif de l'inceste, comme à la fin du roman de Madame de Duras. Certes, Octave et Armance ne sont pas frère et sœur, seulement cousins, mais ils se ressemblent étrangement : sur le mode poétique, Madame de Malivert les regarde comme « deux anges exilés sur la terre » tandis que son mari, plus prosaïque, désapprouve le projet de leur mariage parce qu'il ne voit entre eux « qu'une funeste analogie de caractères » (p. 280). Ces possibilités fuyantes sont peut-être l'une des justifications de la référence à Byron, dont Stendhal connaissait la complexité sexuelle et l'amour qu'il vouait à sa demi-sœur.

L'impuissance sociale

N'importe la raison exacte de l'impossibilité, la cause précise de l'impuissance d'Octave, le lecteur ne peut douter qu'elle existe et détermine sa mélancolie comme le malheur de sa vie. Il est au moins assuré que Stendhal choisit de donner pour début à l'histoire, pour élément déclencheur de la grande crise qu'il relate, la promulgation de la loi d'indemnité accordée aux émigrés au printemps 1825. Cette loi est évoquée dès la première conversation du héros avec sa mère, comme à venir, et Octave affirme espérer son rejet :

D'abord parce que, n'étant pas complète, elle me semble peu juste ; en second lieu, parce qu'elle me mariera.

L'incomplétude de cette loi, qui n'indemnise pas toutes les victimes, était un argument de l'époque : on apprendra un peu plus loin que l'Etat ne restituera pas ses millions perdus à

Madame de Malivert mais seulement deux millions. Le motif principal de la réticence d'Octave est bien sûr que cette loi le « mariera ». On sait que c'est là le vœu le plus cher à son père, heureux de porter « un beau nom, une généalogie *certaine* depuis la croisade de Louis le Jeune » (p. 61) mais désespérer d'être « réduit à la misère, à l'aumône », comme « un gueux ». Assuré que « la loi d'indemnité sera proposée », il peut enfin exprimer son soulagement :

Ainsi je ne suis plus un gueux, c'est-à-dire tu n'es plus un gueux, ta fortune va se trouver de nouveau en rapport avec ta naissance et je puis maintenant te chercher et non plus te mendier une épouse (p. 72).

Voilà toute la question : sa fortune rétablie, Olivier est enjoint de faire souche à son tour, de transmettre son nom et son titre dans un moment de l'Histoire où rien de ce genre ne peut aller de soi pour un aristocrate – surtout de convictions libérales. Les deux premières phrases du récit faisaient état, obliquement, de cette difficulté :

A peine âgé de vingt ans, Octave venait de sortir de l'école Polytechnique. Son père, le marquis de Malivert, souhaite retenir son fils unique à Paris (p. 57).

Seulement nanti d'un prénom, dans un premier temps, Octave est simplement un brillant jeune homme émoulu d'une école créée en 1794 par la Convention nationale et militarisée, dix ans plus tard, par Napoléon : une école de la Révolution et du Nouveau Régime. Que son père soit marquis introduit immédiatement une tension : les guerres auxquelles peut préparer l'école Polytechnique ne sont assurément pas animées par l'esprit des croisades et l'on conçoit bien que le jeune vicomte soit immédiatement retenu à Paris par sa famille. Les « bien mauvais livres » dont s'enchant le personnage sont *a priori* les lectures de son milieu de formation, c'est-à-dire les œuvres des Idéologues qu'Octave lit parallèlement à la presse libérale ; Madame de Malivert en tremble :

Quand la colère du Tout-Puissant contre les livres impies ne serait que la dixième partie de ce qu'annonce M. l'abbé Fay ***, je pourrais encore trembler de te perdre. Il est un journal abominable que M. l'abbé Fay *** n'a pas même osé nommer dans son sermon et que tu lis tous les jours, j'en suis sûre. – Oui, maman, je le lis, mais je suis fidèle à la promesse que je t'ai faite, je lis immédiatement après le journal dont la doctrine est la plus opposée à la sienne (p. 65).

La longue conversation, avec Armance, qui occupe le chapitre XIV et s'étend au début du suivant, permet de préciser quel conflit intérieur divise le personnage :

– Depuis que la machine à vapeur est la reine du monde, un titre est une absurdité, mais enfin je suis affublé de cette absurdité. Elle m'écrasera si je la soutiens (p. 172-173).

Voilà exprimé le conflit inhérent à la position d'un jeune vicomte sortant de l'école Polytechnique, où l'on se préoccupe plutôt des machines à vapeur que de l'aristocratie. Le mal est plus profond encore, comme le relève Armance :

[...] à vous, monsieur le philosophe, si fort sur la logique, je vous dirai : comment connaître les hommes si vous ne voyez qu'une classe ? Et la classe la moins énergique parce qu'elle est la plus éloignée des besoins réels !

– Et la classe qui a le plus d'affectation, parce qu'elle se croit regardée. Avouez que pour un philosophe il est beau de fournir des arguments à son adversaire, dit Octave en riant (p. 175).

Armance déclare un peu plus loin :

D'un autre côté, votre titre et les manières peut-être un peu raboteuses des gens qui pensent comme vous sur les trois quarts des questions, vous empêchent de les voir (p. 176).

Déjà, au chapitre X, Octave avait déclaré que « la bonne compagnie », celle des salons du faubourg Saint-Germain, « proscrit toute énergie, toute originalité » et que, même, une singulière évolution s'est dessinée de part et d'autre de la Révolution :

Et puis la bonne compagnie usurpe. Elle avait autrefois privilège de juger de ce qui est bien ; mais depuis qu'elle se croit attaquée, elle condamne, non plus ce qui est grossier et désagréable sans compensation, mais qu'elle croit nuisible à ses intérêts.

Armance écoutait froidement son cousin, elle lui dit enfin : – De ce que vous pensez aujourd'hui, au jacobinisme il n'y a qu'un pas (p. 145-146).

Ce sera un argument essentiel d'une autre « scène de la vie parisienne », où Balzac récrit *Armance* à sa manière : *La Duchesse de Langeais* – histoire d'une Célimène, allégorie du faubourg Saint-Germain et de la Restauration au-delà, qui condamne son héroïque Alceste, le marquis de Montriveau, à l'impuissance.

Octave se défend aussitôt de l'accusation d'Armance (« J'en serais au désespoir ») mais c'est bien là le point. L'involution moderne de la passion, devenue sentiment et mal du siècle, touche singulièrement la classe à laquelle il appartient, classe déclinante dont on vient de lire à deux reprises qu'elle est sans « énergie ». Ce point est capital pour Stendhal, qui y reviendra deux ans plus tard dans *Promenades dans Rome* et qui déterminera à rebours la conception du personnage de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* :

Tandis que les hautes classes de la société parisienne semblent perdre la faculté de sentir avec force et constance, les passions déploient une énergie effrayante dans la petite bourgeoisie, parmi les jeunes gens qui, comme M. Lafargue, ont reçu une bonne éducation, mais que l'absence de fortune oblige au travail et met en lutte avec les vrais besoins.

Soustraits, par la nécessité de travailler, aux mille petites obligations imposées par la bonne compagnie, à ses manières de voir et de sentir qui étioient la vie, ils conservent la force de vouloir, parce qu'ils sentent avec force. Probablement tous les grands hommes sortiront désormais de la classe à laquelle appartient M. Lafargue. Napoléon réunit autrefois les mêmes circonstances : bonne éducation, imagination ardente et pauvreté extrême.

[...] Mais, si l'on naît riche et noble, comment se soustraire à l'élégance, à la délicatesse, etc., et garder cette surabondance d'énergie qui fait les artistes et qui rend si ridicule ?

Je désire de tout mon cœur me tromper complètement.

On entend bien, dans le discours d'Octave, que c'est d'impuissance politique qu'il s'agit aussi pour l'aristocratie, à laquelle la Restauration porte selon Stendhal un coup fatal, ne serait-ce que par le vote de la loi d'indemnité qui entérine la substitution des intérêts matériels aux valeurs héroïques (voir non seulement *La Duchesse de Langeais* mais *Le Colonel Chabert*). Le romancier, à la fin du chapitre XIV, semble prendre avec son personnage une distance ironique, en dénonçant l'injustice de ses considérations, mais en réalité la note qu'il adosse à son discours est à entendre à rebours :

On n'est pas assez reconnaissant envers le ministère Villèle. Les trois pour cent, le droit d'aînesse, les lois sur la presse ont amené la fusion des partis (p. 179).

Le ministère Villèle devait bientôt tomber, précisément à cause de ces trois projets de lois spécialement impopulaires. C'est précisément la « fusion des partis », déjà engagée sous l'Empire, qui est responsable d'un embourgeoisement général que confirmera le prochain règne de Louis-Philippe.

Décadence de l'aristocratie. Octave soupçonne que les manières idéales de Madame de Bonnavet dissimulent une féroce ambition, qu'elle tente de satisfaire en brigant le cordon bleu pour son mari et par la fantaisie de dresser en Poitou des tours gothiques. Le commandeur Soubirane, qui entend jouer à la Bourse, en gagnant « à coup sûr », la fortune de son neveu, est le parfait représentant du déclin des valeurs héroïques au profit des intérêts et il n'est pas anodin que soient associées à son personnage plusieurs mentions de l'inactivité des chevaliers de Malte, lointains héritiers des croisés dont la fonction était de repousser les Turcs, dans la guerre d'Indépendance de la Grèce : c'est l'origine principale du conflit qui l'oppose à Armance, célébrant quant à elle la

part prise par les Russes dans la victoire. Ce n'est pas anecdotique : ces propos engendreront la haine de Soubirane et conduiront indirectement au suicide d'Octave.

L'impuissance aristocratique d'Octave est enfin aggravée par les convictions « jacobines » qu'identifie Armance dans ses discours, convictions qui l'éloignent de son milieu sans qu'il puisse se reconnaître parmi les tenants de l'opposition, pour des raisons de formes, de manières plus ou moins « rugueuses ». Il souffre d'appartenir non seulement à sa génération mais à une classe particulière, dont il ne peut embrasser les convictions mais dont il est aussi incapable de s'extraire. De ce point de vue il se rapproche de lord Byron, dont Stendhal décrivait ainsi l'écartèlement :

Lord Byron s'est sans doute rendu lui-même malheureux, fier qu'il était d'être lord et grand poète. De ces deux mérites, parfois inconciliables, il fallait en choisir un, mais quelques critiques français ont fait observer que Lord Byron manquait de volonté pour faire ce choix. Ainsi sont nos jeunes nobles. Ils sont fiers de leur haute naissance en même temps qu'ils lisent *Le Constitutionnel* et admirent l'Amérique. Ils voient leurs camarades de collège qui ne sont point nobles devenir avocats, médecins, industriels, etc. et jouir d'une position stable.

[...] Il est bien agréable sans doute pour un jeune homme de passer pour un oracle de salon uniquement parce que ses aïeux ont pris part aux croisades. Rien de plus commode quand on ne sait pas quoi répondre à un roturier que de se réfugier dans les privilèges de la haute noblesse et de laisser tomber quelques allusions au mauvais ton.

Mais on paie ce petit triomphe au prix du bonheur. Nos jeunes aristocrates, à la fois marquis et libéraux, ne sont au fond ni l'un ni l'autre. C'est l'état le plus malheureux qu'on puisse se figurer¹⁸.

Le passage se justifie, de la qualité de poète à celle de libéral, mais il est néanmoins curieux. Certes Byron était l'un et l'autre : aristocrate, il défendait la Révolution française ; anglais, de plus, il prenait le parti de Napoléon après Waterloo et son engagement contre la Turquie exprimait son républicanisme. De son exemple, Stendhal retient essentiellement la contradiction, au moins le paradoxe douloureux d'allier une naissance aristocratique avec des opinions démocratiques inconciliables. La position ici attribuée à Byron, « lord et grand poète » mais surtout comparable à « nos jeunes aristocrates, à la fois marquis et libéraux », est précisément celle d'Octave de Malivert. On entend bien qu'elle est malheureuse et prédestinée à « être injuste avec tout le monde » : l'ombre de Rousseau, que Byron admirait passionnément, se profile toujours.

¹⁸ *New Monthly Magazine*, mai 1826, Labia 36.

On se souvient que, après avoir voulu combattre à la guerre, ce que sa famille ne lui permet pas, Octave a la tentation, quand il sort de l'école Polytechnique, de se faire moine – à quoi l'extinction de sa foi le fait bien sûr renoncer. Plus tard, ayant découvert son amour pour sa cousine, il imagine de partir *illico* pour l'Amérique mais le duel et ses suites le retiennent en France. Dans ses longs dialogues politiques avec Armance, il exprime le désir de fréquenter les sociétés dont son nom et son titre, *a priori*, l'excluent ; un moyen serait de se rendre à Londres, comme pour parfaire son éducation, et d'y rencontrer les grands représentants du parti libéral anglais, d'une façon qui, à son retour, n'ait « point l'air d'une désertion des idées que l'on peut croire inséparable de [son] nom » (p. 178) mais semble l'expression du « désir de connaître les gens supérieurs du siècle où l'on vit ». Noter que dans *La Duchesse de Langeais* aussi, l'aristocratie anglaise sera présentée comme un modèle. A deux reprises, il émet devant Armance le même vœu :

– Ah ! que je voudrais commander un canon ou une machine à vapeur ! que je serais heureux d'être un chimiste attaché à quelque manufacture [...] mais il faudrait s'appeler M. Martin ou M. Lenoir (p. 177).

Il y revient au chapitre suivant : « me faire appeler M. Lenoir. Sous ce beau nom, j'irais en province donner des leçons d'arithmétique, de géométrie appliquée aux arts, de tout ce qu'on voudra » (p. 181). Voilà qui s'apparente un peu à la condition que donnera Stendhal à Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*.

Ce n'est cependant pas là le projet le plus cher au cœur d'Octave, ni le plus extravagant ; il semble bientôt s'arrêter à l'idée de prendre l'identité du domestique naguère jeté par la fenêtre, Pierre Gerlat, pour se faire embaucher au service d'un « autre vicomte de Malivert » (p. 182), tant s'attache à lui la souffrance d'être soi :

Mon imagination est tellement sottée en de certains moments, et s'exagère si fort ce que je dois à ma position que, sans être souverain, j'ai soif de l'incognito. Je suis souverain par le malheur, par le ridicule, par l'extrême importance que j'attache à certaines choses. J'éprouve un besoin impérieux de voir agir un autre vicomte de Malivert (p. 182).

On conçoit bien que, dans ces conditions, il lui paraisse littéralement impossible de se marier, c'est-à-dire de prolonger la lignée de ses ancêtres en transmettant son titre et son nom : c'est à quoi renvoie aussi l'idée d'impuissance, c'est en quoi l'amour est pour lui radicalement empêché.

Armance en miroir

A la lecture du roman, on est bien sûr frappé d'abord par les tourments d'Octave mais Armance connaît un destin tout à fait similaire au sien. Pour une grande part, l'intrigue est montée sur le principe d'un parallèle entre les deux personnages : les deux événements déterminants qui en précipitent le cours sont en effet, au chapitre II, la promulgation de la loi d'indemnité qui fait d'Octave un parti possible et, au chapitre XXV, la nouvelle de l'héritage russe qui rend Armance elle aussi épousable. Les héros étant gouvernés par ce qui semble une loi du malheur, ces deux soudaines fortunes sont bien sûr appréhendées comme de nouveaux empêchements : il y a incompatibilité entre les intérêts et les valeurs véritables.

De même, Octave et Armance sont torturés l'un et l'autre par ce qu'ils appellent un « fatal secret » ; chacun estime que le mariage lui est impossible et fait jurer à l'autre de ne pas s'y engager. Enfin, si l'on s'en tient à l'organisation de l'histoire, elle est régie par le système de « la double méprise », pour reprendre un titre de Mérimée : de bout en bout, doublement frappés de cécité, les protagonistes s'égarent quant à leurs dispositions respectives. Le fait est spécialement patent quand Armance, pour couper court à tout malentendu avec Octave, prétend s'être engagée vis-à-vis d'un autre homme, dont son cousin pensera bientôt qu'il s'agit de l'odieux chevalier de Bonnivet ; réciproquement, Armance prend au sérieux la comédie jouée par Octave avec Madame d'Aumale et est tenaillée par la jalousie.

La symétrie de leurs errements est une conséquence de l'espèce de gémellité qui les réunit, d'où le fait que Madame de Malivert voie en eux « deux anges exilés sur la terre » et que le marquis décèle « une funeste analogie de caractères » entre l'un et l'autre. Un premier point touche à la beauté d'Octave, soulignée tout au long du roman et dont on pourrait estimer qu'elle excède la beauté masculine, d'autant plus qu'elle retient par la blondeur tandis que les cheveux d'Armance ne sont pas caractérisés autrement que par leurs grosses boucles courtes, ce qui suggère qu'elle est brune. D'Octave, on lit :

Ses cheveux du plus beau blond, qui retombaient en grosses boucles sur le front qu'il avait superbe, avaient surtout frappé la célèbre Mme de Claix.

L'argument n'est pas bien scientifique mais, dans les romans sentimentaux, le partage de la couleur se fait à l'inverse : la blondeur qui auréole leurs héroïnes est le signe qu'elles sont touchées par une forme de grâce.

Le portrait d'Armance, dont la beauté manquerait de féminité, est construit en symétrie de celui de l'irrésistible Octave :

[...] on attaquait sa beauté. Octave était le premier à convenir que sa jeune cousine aurait pu facilement être beaucoup plus jolie. Elle était remarquable par ce que j'appellerais, si je l'osais, la beauté russe : c'était une réunion de traits, qui tout en exprimant à un degré fort élevé une simplicité et un dévouement que l'on ne trouve plus chez les peuples trop civilisés, offraient, il faut l'avouer, un singulier mélange de la beauté circassienne la plus pure et de quelques formes allemandes un peu trop tôt prononcées. Rien n'était commun dans le contour de ces traits si profondément sérieux, mais qui avaient un peu trop d'expression, même dans le calme, pour répondre exactement à l'idée que l'on se fait en France de la beauté qui convient à une jeune fille (p. 101).

Ailleurs :

[...] on attaquait la prédilection d'Armance pour les cheveux courts et retombant en fort grosses boucles autour de la tête, comme on les porte à Moscou.

– Mlle de Zohiloff trouve cet usage commode, dit une des complaisantes de la marquise ; elle ne veut pas sacrifier trop de temps à sa toilette.

Sur le plan des occupations, Armance n'illustre pas non plus la femme : on sait qu'elle lit des romans, certes, mais il n'est pas question de musique (Octave, lui, joue du piano), moins encore de broderie, de tapisserie ou de quelque ouvrage que ce soit. En revanche, elle milite visiblement pour l'indépendance grecque, d'où le culte de Byron que montre sa station devant un portrait du poète, au chapitre IV, et ses diatribes contre les chevaliers de Malte. Ces considérations témoignent d'une position politique parfaitement nette, qui ne doit rien à l'influence d'un homme et contribue à sa « singularité ». Bien plus, un détail curieux du chapitre XX, révèle son intérêt pour les armes et pour les plans de bataille ; comme Octave emballe ses effets pour partir en Italie puis en Grèce :

Tout à coup, il aperçoit ces mots gravés en caractères abrégés sur la garniture d'un des pistolets : *Armance essaye de faire feu avec cette arme le 3 septembre 182**.

Il prend une carte de la Grèce ; en la dépliant, il fait tomber une de ces aiguilles garnies d'un petit drapeau rouge, avec lesquelles Armance marquait les positions des Turcs lors du siège de Missolonghi.

Le cas n'est pas si extraordinaire dans un roman de cette époque, mais on peut relever aussi qu'Octave, quand il s'abuse sur ses sentiments à l'égard d'Armance, entend trouver en elle « un ami » dont il est bien regrettable qu'« il » se marie bientôt. Les deux personnages ne sont pas loin de composer ensemble une sorte de chimère, un hermaphrodite.

On observe encore que l'épithète que les caractérise le plus régulièrement est *singulier* et qu'ils se distinguent généralement par la noblesse de leur maintien, ce qui n'empêche pas que leurs conversations les révèlent également « jacobins ». Ce n'est pas seulement sur les plans physiques et intellectuels mais aussi politiques que chacun d'eux peut être appréhendé, pour reprendre un mot d'Isabelle de Charrière rapporté aux émigrés d'aspirations républicaines, ces êtres entre deux mondes, comme un « amphibie » (voir aussi Olympe de Gouges : le sexuel comme façon de dire le politique).

Cette observation prend peut-être un sens particulier si l'on pense encore à Latouche, ami de Stendhal et auteur non seulement d'un *Olivier*, pastiche de celui de Madame de Duras qui l'a inspiré pour *Armance*, mais de *Fragoletta, ou Naples et Paris en 1799*, publié deux ans plus tard (1829). Comme l'a montré Michel Crouzet, la question de l'impuissance sexuelle concernait personnellement Latouche ; elle s'étendait à l'impuissance littéraire, dans la mesure où l'écrivain demeurait toujours en retrait du brillant causeur, et il s'y est aussi confronté politiquement, en l'étendant à une certaine idée de l'Histoire contemporaine. Le personnage double de Fragoletta, réunissant Camille et Philippe en un seul corps, figure une allégorie de Naples en 1799, soit qu'on considère la fugitive république dite *parthénopéenne*, en hommage à cet être hybride qu'est une sirène, symbole de la ville, soit qu'on s'arrête sur la Restauration. Un passage du roman entre en résonance avec la nouvelle de Stendhal :

Eteindre le courage, l'énergie, nos facultés de toute espèce, s'appelle ici améliorer la société. Tenez, voyez-vous bien, ajouta-t-il en se levant et montrant par la fenêtre de l'auberge un homme qui, placé dans la rue au sommet d'une échelle, était occupé à retracer une ancienne inscription sur la muraille en face, voilà l'image de ce que fait notre gouvernement.

D'Hauteville s'approcha et lut assez couramment, au moyen de lettres vives et nouvelles, une inscription qui doit exister encore : « *Qui si castrano i puti miravigliosamente.* »

– Dans les premiers jours de votre entrée, un de vos soldats qui savait apparemment lire monta effacer ces mots à coups de baïonnette.

– Mais il faut respecter l'Être suprême et les propriétés particulières ! lui criait son camarade.

– C'est parce que je respecte l'Être suprême et les propriétés particulières, répondait l'autre, que j'abolis cette boutique-là.

– La Restauration, ajouta Proni, est peinte dans cette enseigne.

Il est certainement à considérer dans cette perspective que Lucien de Rubempré, qui rappelle le Bacchus indien, tient de l'hermaphrodite – peut-être en parti parce qu'il est le fils d'un républicain

et d'une aristocrate. Que *Sarrazine* et *La Fille aux yeux d'or* aient paru à peu d'intervalle et que *La Duchesse de Langeais*, qui est aussi l'histoire d'un Abélard, moins volontaire que Saint-Preux, forme aussi un tableau de la Restauration. Byron, qui réunit toutes les hybridités (la bisexualité, l'amour pour sa sœur le faisant hermaphrodite à sa façon, la qualité de soldat et celle de poète, l'appartenance à l'Angleterre et la passion de Napoléon), peut en effet être tenu pour le symbole et la victime de ce temps fracturé ou déchiré.

Transmettre son nom

D'une façon plus générale, la fameuse formule *Noblesse oblige* rend ici un son creux : Octave, dans son orgueil aristocratique, doit bien sûr s'y soumettre, comme il se soumet à tous les devoirs, mais elle s'est vidée de sens. La première fois qu'elle est prononcée, c'est à propos de Mademoiselle de Claix, étalant impudiquement la fraîcheur de ses « belles épaules allemandes » dans le salon de Madame de Bonnivet : la véritable noblesse revient à la plus discrète Armance. La seconde fois, c'est à l'adresse du marquis, à qui Octave fait part de son désir de se rendre en Grèce :

– Mon père, lui dit-il d'une voix ferme : *Noblesse oblige*. J'ai vingt ans passés, je me suis assez occupé de livres. Je viens vous demander votre bénédiction et la permission de voyager en Italie et en Sicile. Je ne vous cacherai point, mais c'est à vous seul que je ferai cet aveu, que de Sicile je serai entraîné à passer en Grèce ; je tâcherai d'assister à un combat et reviendrai auprès de vous, un peu plus digne peut-être du beau nom que vous m'avez transmis.

Le marquis, quoique fort brave, n'avait point l'âme de ses aïeux du temps de Louis le Jeune ; il était père et un tendre père du XIXe siècle. Il resta tout interdit de la soudaine résolution d'Octave ; il se fût volontiers accommodé d'un fils moins héroïque (p. 205).

Voilà qui confirme, bien sûr, la transformation des valeurs aristocratiques sous la Restauration.

Le suicide d'Octave

Quand il se prépare à partir pour la Grèce, naturellement Octave ruse : c'est précisément pour se dérober aux devoirs liés à son rang, sans leur déroger visiblement, qu'il conçoit l'idée de peut-être « passer en Grèce » et, non d'y combattre mais d'y « assister à un combat ». Tel est l'ultime moyen de fuir sa position qu'ait trouvé le jeune homme.

Longtemps, on aura pu penser qu'Octave se dirige vers un destin funeste à cause de ce qui est appelé son « secret » mais c'est finalement le complot du commandeur de Soubirane et du chevalier de Bonnivet qui le conduit à la mort. Ce complot s'explique par la jalousie du chevalier

envers le vicomte, d'une part, et par la haine du commandeur pour Armance, qui n'est pas loin de l'accuser de lâcheté en ne soutenant pas l'indépendance grecque – il s'ajoute que le mariage d'Octave ne lui permettrait pas de jouer sa fortune en Bourse.

Ce complot est indiscutablement méchant, voire cruel, mais il a sa place logiquement marquée dans l'histoire de ces amours empêchées. C'est faire mentir Armance que de placer sous sa plume l'aveu qu'elle s'est déprise de son cousin, certes ; voyons cependant la nature des arguments que lui fait invoquer Soubirane, qui ne manque pas de lucidité sur son neveu :

Je vais faire un mariage avantageux, honorable, de toutes manières ; mais, chère Méry, je rougis de te l'avouer ; je n'épouse plus l'être que j'aimais par-dessus tout ; je le trouve sérieux et quelquefois peu amusant, et c'est avec lui que je vais passer toute ma vie ! probablement dans quelque château solitaire au fond de quelque province où nous propagerons l'enseignement mutuel et la vaccine. Peut-être, chère amie, regretterai-je le salon de Mme de Bonnavet ; qui nous l'eût dit il y a six mois ? (p. 302)

Il se trouve que la question du sérieux, voire de l'excès de sérieux, d'Octave avait été abordée, sur le mode humoristique, par Armance elle-même peu après le duel :

Vous êtes vraiment fous par excès d'orgueil, messieurs les gens sages ; je ne sais pourquoi nous vous préférons, car vous n'êtes point gais. Pour moi, je m'en veux de ne pas avoir de l'amitié pour quelque jeune homme bien inconséquent et qui ne parle que de son tilbury (p. 241).

Surtout, le risque, pour elle, de se trouver « claquemurée à la campagne dans quelque vieux château » (p. 303) a déjà été évoqué dans le roman par le marquis de Malivert, à l'annonce du prochain mariage des jeunes gens. Montrant à l'endroit de son fils une lucidité remarquable, il exposait cette alternative :

– Oui, ma bonne amie, je ne voudrais pas jurer que la facilité à se *piquer* que montre Octave, et sa passion pour ce qu'on appelle des *principes* depuis que les jacobins ont tout changé parmi nous, même notre langue, ne le jettent un jour dans la pire des sottises, dans ce que vous appelez l'opposition. Le seul homme marquant qu'ait eu votre *opposition*, le comte de Mirabeau, a fini par se vendre ; c'est un vilain dénouement et que je ne voudrais pas non plus pour mon fils.

– Et c'est aussi ce que vous ne devez pas craindre, répliqua vivement Mme de Malivert.

– Non, c'est dans le précipice opposé qu'ira s'engloutir la fortune de mon fils. Ce mariage-ci n'en fera qu'un bourgeois vivant au fond de sa province, claquemuré dans son château. Son caractère sombre ne le porte déjà que trop à ce genre de vie. Notre chère Armance a

de la bizarrerie dans la manière de voir ; loin de tendre à changer ce que je trouve à reprendre chez Octave, elle fortifiera ses habitudes bourgeoises, et par ce mariage vous abîmez notre famille (p. 280-281).

Le marquis a bien reconnu en Octave un libéral, voire un jacobin, ennemi de sa propre caste et soutenu dans ses convictions par une Armance toute semblable (c'est la « funeste analogie de caractères » mentionnée plus haut). Le vicomte étant un homme loyal, à la différence de Mirabeau, son père, comme on vient de le lire, prédit qu'il finira en « bourgeois vivant au fond de sa province, claquemuré dans son château » : première occurrence du mot « claquemuré », par lequel la fausse Armance de la lettre de Soubirane et Bonnivet exprime ses craintes quant à l'avenir. Si cette lettre a tant d'empire sur Octave, en dépit de l'amour qu'Armance ne cesse de manifester à son endroit, c'est parce qu'elle énonce à sa manière, dans sa version sociale, « le fatal secret » d'Octave.

Encore Rousseau

Démonstration aura été menée, jusqu'aux dernières pages du roman, que l'impuissance n'est pas l'effet d'un accident d'ordre physiologique mais qu'elle est la condition même de ce petit Rousseau, déplacé sous le règne de Charles X, à qui son parti indissociablement jacobin et sentimental ferme inéluctablement la possibilité de « l'héroïsme de la vie moderne », soit d'une œuvre. Pendant la rédaction d'*Armance*, il est arrivé à Stendhal d'évoquer sa propre « impuiss. *of making* » et le choix de ce terme n'est pas hasardeux car il battit ici le socle de tous les romans à venir, il se consacre à la possibilité d'une œuvre – nécessairement « dérousseauisée » : une œuvre exhibant dans son titre la date de sa propre publication ne se consacre-t-elle pas officiellement aux conditions de sa propre possibilité ?

Durant son voyage, s'approchant de la Corse, Octave a songé à certain « grand homme mort si malheureux » en qui on reconnaît bien sûr le vainqueur d'Austerlitz. Et à la dernière page du roman :

Un mousse du haut de la vigie cria : Terre ! C'était le sol de la Grèce et les montagnes de la Morée que l'on apercevait à l'horizon. Un vent frais portait le vaisseau avec rapidité. Le nom de la Grèce réveilla le courage d'Octave : « Je te salue, se dit-il, ô terre des héros ! » Et à minuit, le 3 mars, comme la lune se levait derrière le mont Kalos, un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée. Au point du jour, on le trouva sans mouvement sur le pont, couché sur quelques cordages. Le sourire était sur ses lèvres, et sa rare beauté frappa jusqu'aux matelots chargés de l'ensevelir (p. 310).

Belle mort, certes, comme le dit l'invention du mont appelé *Kalos* (son nom signifie *beau* mais il n'existe pas) et comme l'exprime l'émotion des matelots. Mais Missolonghi, où périt Byron, est encore loin et Octave n'aborde pas même sur la « terre des héros » qu'il salue dans ses derniers moments.

On lira à la fin de *Le Rouge et le Noir*, au moment où Julien Sorel traverse la place pour monter à l'échafaud :

Marcher au grand air fut pour lui une sensation délicieuse comme la promenade à terre pour le navigateur qui longtemps a été à la mer. Allons, tout va bien, se dit-il, je ne manque point de fermeté.

Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy, se peignaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie (Folio, p. 659).

L'image du navigateur enfin arrivé à terre répond peut-être à Octave, s'éteignant doucement à l'approche de la Grèce, dans le navire, et l'emploi du mot *énergie*, pour caractériser la vivacité de la mémoire qu'a le personnage des temps heureux, mérite d'être relevé. Dans *Armance* et *Le Rouge et le Noir* s'opposent ainsi deux formes de poésie de la mort : la première s'attache au sentiment, qui diminue l'être, tandis que l'autre est celle de la passion qui l'augmente.

Un nouveau roman

Simultanément Stendhal construit, en le coulant dans la forme du roman sentimental, ainsi mis en cause dans ses profondeurs, un nouveau type de récits dont il se peut qu'Urbain Canel, en lui donnant pour sous-titre *Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, ait montré qu'il en devinait le prochain triomphe : la plupart des grands chapitres de *La Comédie humaine* ne s'intitulent-ils pas *Scènes de la vie privée*, *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie de province*, *Scènes de la vie de campagne* ? Sur la toile de Madame de Duras et ses consœurs, qu'il parfile, Stendhal compose ainsi un nouveau motif. C'est probablement le sens de la furtive apparition de Madame de Genlis (Madame de G***) au cimetière du Père Lachaise et surtout celui de mainte allusion, teintée d'humour, au « romanesque ». Madame de Malivert fait ainsi « des suppositions romanesques sur l'avenir de son fils » (p. 67). *Armance* (tout à l'opposé de Madame de Rênal, qui ne lit pas) regrette des lectures qui ont biaisé sa raison : « Avec quelle amertume elle ne se reprocha-t-elle pas les romans dans lesquels elle laissait quelquefois son imagination s'égarer ! » (p. 157) Songeant à l'exil en Amérique, peut-être pour avoir lu *Manon Lescaut*, elle se prend à rêver :

Et son imagination s'égara dans des suppositions de solitude complète et d'île déserte, trop romanesques et surtout trop usées par les romans pour être rapportées (p. 292-293). Enfin le stratagème de la fausse lettre, qui permet à Stendhal de finir la nouvelle, est ironiquement emprunté à « un roman vulgaire où le personnage méchant fait imiter l'écriture des amants et fabrication de fausses lettres » (297) : cette nouvelle prise de distance suggère que nous lisons, quant à nous, un roman distingué, imaginé pour les marquises et non pour les femmes de chambre, suivant la distinction chère à Stendhal.

Or une observation furtive, qui se rapporte au personnage de Madame d'Aumale, aide à préciser quel est l'enjeu. On lit, de cette femme toute de caprice et d'imprévu – qui sont des valeurs : « ce caractère tout en dehors et pas du tout romanesque était surtout frappé des choses réelles » (p. 264). Où l'on saisit que *romanesque* est donné par Stendhal pour *sentimental* et s'oppose au *réel*. Or n'est-ce pas au *réel* que touche le grand mal d'Octave de Malivert, à ce *réel* dont il faut convenir que, si le roman nouveau s'en fait le « miroir », il est comparable à un « coup de pistolet au milieu d'un concert » ? Qu'on lise plutôt :

Peut-être quelque principe singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait-il à se peindre sous des images trop sombres, et sa vie à venir et ses rapports avec les hommes.

[...] une telle absence de goût pour tout ce qu'il y a de réel dans la vie

Elle observait constamment que la vie réelle, loin d'être une source d'émotions pour son fils, n'avait d'autre effet que de l'impatienter, comme si elle fût venue le distraire et l'arracher d'une façon importune à sa chère rêverie.

Et la classe la moins énergique parce qu'elle est la plus éloignée des besoins réels !

A l'heure où paraît *Armance*, Stendhal ne peut qu'ignorer l'application à venir, pour ses grands romans, de l'épithète « réaliste », qui a permis en particulier de distinguer les romanciers masculins des dernières romancières de la Restauration. Cependant, dans *L'Education sentimentale du roman*, Margaret Cohen limite le champ de la réflexion quand elle dénonce dans cette histoire une manœuvre de pouvoir de la part des hommes : une telle manipulation a pu avoir lieu, surtout *a posteriori*, mais, derrière les romancières sentimentales, ce ne sont pas tant les femmes qui sont visées qu'une disposition rousseauiste, bourgeoise, de l'époque elle-même.

Un enjeu aura été, après la Révolution, sans récuser l'analyse des sentiments qui le distingue depuis au moins *La Princesse de Clèves*, de refonder le roman en le délivrant de la puissance et pernicieuse influence de Rousseau : Stendhal le réalise en acte, par la décision de se choisir pour

héros un avatar du philosophe genevois et en poussant à sa limite le principe sentimental des involutions modernes de la passion, dont Flaubert déplorera qu'elle ne soit plus « active » et qui en fera le sujet du roman de 1869.