



HAL
open science

Faux rires romantiques, 1930-1850

Françoise Sylvos

► **To cite this version:**

| Françoise Sylvos. Faux rires romantiques, 1930-1850. Humoresques, 1997, 8, pp.59-68. hal-02052126

HAL Id: hal-02052126

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02052126>

Submitted on 28 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FAUX RIRES ROMANTIQUES, 1830-1850

Françoise Sylvos

Le côté inquiétant du rire, c'est l'imitation qu'en fait la tête de mort ¹.

À la question « Le rire moderne est-il beau ? », les divers épigones et représentants du romantisme apportent volontiers une réponse négative, nuancée par l'invention du Beau moderne. Bien avant Baudelaire, le rire est perçu au XIX^e siècle comme l'indice d'une *chute ancienne* ². Mais les conséquences esthétiques de cet avilissement ne sont pas immédiates. Contre-nature, le rire luciférien de l'homme civilisé affecte le visage d'une difformité monstrueuse ; mais l'esprit ne brille jamais tant que lorsqu'il est aiguisé par la méchanceté ³. La laideur morale de l'esprit n'a d'égal que son éclat. En définitive, les termes de notre question initiale ne sont pas adéquats aux subtiles considérations du siècle. Les hideurs et bizarreries du rire ne sont plus incompatibles avec le Beau dès lors que l'esthétique moderne entre en rupture avec l'unité de ton, avec la régularité classiques. La beauté moderne ne tient pas au plaisir causé par l'harmonie d'une représentation. Elle est proportionnelle à l'écart qu'entretient l'art avec la saine nature. Or le rire est perçu depuis l'âge classique comme l'expression malade d'un dérèglement esthétique et corporel ⁴. La littérature romantique en fait donc l'un de ses objets privilégiés et, en soi, une œuvre d'art. Bien avant 1830, elle décèle sur le visage le masque d'une joie pervertie, monte en épingle les artifices et les dissonances d'un rire qui laisse affleurer ses contraires. Dès la première moitié du XIX^e siècle, l'image du rire évolue parallèlement à la conception du Beau, dont le Bizarre et l'artifice s'imposent peu à peu comme les conditions nécessaires. L'expression du visage devient œuvre d'art, au même titre que le vêtement, et cette recherche a nom le dandysme ⁵. La rupture avec la nature est donc consommée bien avant que l'esthétique baudelairienne ne fasse du grotesque une création digne de rivaliser avec l'œuvre divine. Selon Baudelaire, le rire suscité par le grotesque est « l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme [comme c'était le cas pour le comique significatif], mais de l'homme sur la nature ⁶ ».

L'objet de cette étude est de montrer qu'au XIX^e siècle, les représentations du rire découlent d'une esthétique du bizarre et de l'artifice sans qu'il y ait de rupture fondamentale de ce point de vue entre le romantisme et l'art fin de siècle. Baudelaire a défini et non inventé le rire romantique ; sa théorie instaure une continuité entre des prédécesseurs et des héritiers⁷. L'affectation mine dès l'aube du romantisme littéraire la spontanéité des représentations du rire. La notion de « Vrai », au nom de laquelle les écrivains romantiques proclament nécessaire le mélange des tons, engage l'idée de modernité selon laquelle les fractures historiques auraient entamé l'unité du sujet. Le rire est donc devenu en littérature l'enseigne du mal du siècle, plus que l'affirmation directe et incontrôlée du corps et de la nature⁸. Ses représentations dénotent le goût prononcé des artistes pour une beauté malade et surfaite, mais aussi la quête délibérée d'une ivresse continue⁹. Les rieurs inconditionnels – l'ironiste romantique comme le tout public féru de divertissement – s'arrachent au quotidien par une hilarité qui pulvérise le principe de réalité en esthétisant la vie.

Crise du sujet, crise du rire

Le rire sonne faux, à l'époque romantique, bien avant que Baudelaire n'affirme dans *Fusées* : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit comme les discordances aux oreilles blasées¹⁰. » Ce timbre de cloche fêlée signe le caractère artificieux du rire. Les aristocrates, dont la conscience est obsédée par les deuils, hantée par la mémoire du roi défunt, éprouvent dès le début du siècle un accablement moral qui fait obstacle à la franche hilarité. Le sentiment de l'irréparable rupture entre l'hier et l'aujourd'hui dédouble le moi. Le cœur n'est plus d'accord avec les lèvres parce qu'il n'est pas au diapason de son siècle. Entre l'insouciance de la jeunesse et les peines de l'exil, il y a le fleuve sanglant de la Révolution : « Hélas ! Notre hilarité présente ne se composait que de notre gaieté passée. En nous retraçant les scènes de Monchoix, nous trouvions le moyen de rire à Jersey¹¹. » Ces quelques phrases retracent la douleur des Chateaubriand, doublement affectés par l'exil et par la mort tragique du roi dont la nouvelle les frappe comme le ferait un deuil familial. L'influence du régicide sur l'humeur des aristocrates sera de longue durée. Dans *Lucien Leuwen* de Stendhal, dont l'action est censée se dérouler entre 1830 et 1835, le deuil est toujours dans les esprits parmi les nobles de Nancy : « [...] tout chez eux, même le rire, est une affectation ; jusque dans les moments les plus gais, ils songent à 1793¹². » Le souvenir du régicide trace une ligne de partage entre l'aujourd'hui et l'autrefois. Elle divise irrémédiablement le moi, incapable

d'être tout à son hilarité. Cette discordance intime frappe plus généralement une société dont le rire n'est plus consensuel. Le rire anticlérical et voltairien des libéraux est aux antipodes du rire courtisan en lequel se reconnaît la classe nobiliaire. Réciproquement, le parvenu se sent, dans les salons du faubourg Saint-Germain, exclu d'une hilarité qui est, dans ses cibles comme dans ses armes, le signe arrogant d'une élite. L'impossibilité de rire à l'unisson d'un groupe, qu'il frappe les nobles ou les bourgeois, accroît le pénible isolement des individus.

La dissonance est un symptôme d'insincérité qui accuse la crise du sujet divisé. Plein d'affectation, frappé par une discordance interne, il ne produit qu'une grimace superficielle : « Je dois demander pardon à mes amis de l'amertume de quelques-unes de mes pensées. Je ne sais rire que des lèvres ; j'ai le spleen, tristesse physique, véritable maladie [...] ¹³. » Dans ces lignes empruntées aux *Mémoires d'Outre-Tombe*, l'expression habituelle de la gaieté est réduite à un mouvement purement externe, effectué à contrecœur. Le rire se veut un masque superficiel tandis qu'au fond de l'être gît la tristesse. L'archétype du rieur artificieux est d'abord nobiliaire. Mais le malaise frappe aussi les républicains. Le mythe de l'empereur assassiné est à la mélancolie républicaine ce que le régicide est au dolorisme. Waterloo est « le portique de marbre noir qui forme l'entrée de la littérature moderne ¹⁴ ». Là encore, l'idée de rupture historique préside aux discordances intimes et aux dérèglements de l'humeur. Produit d'une civilisation mort-née, le rire détraqué du XIX^e siècle est, aux yeux des contemporains, la fleur vénéneuse qui pousse sur les décombres de l'Histoire :

C'est alors qu'il est curieux de suivre, dans les productions malades écloses sous ce règne fatal, et par conséquent nécessaire, les phénomènes moraux engendrés par ce dernier terme de la douleur qui fait qu'on n'ose plus pleurer ni sur les autres ni sur soi-même et que l'arc abaissé des lèvres se tord en un rire plus triste que la mort ¹⁵.

Pour l'historien Hippolyte Castille, le rire de la génération 1830 découle d'une transmutation, d'un héroïque effort sur soi-même contrariant la pente naturelle de la mélancolie. Cette représentation met en jeu une éthique : la pudeur, la dignité commandent de dissimuler et de sublimer la douleur ¹⁶. La torsion des lèvres résulte du détournement de l'expression spontanée de la joie au profit d'une physionomie inédite. Ce masque ambigu, mélange incertain d'hilarité et de tristesse, met mal à l'aise ; l'oxymore est à la fois la clé de la description de l'historien et la figure maîtresse de l'esthétique que soutend cette grimace étrange. Ce dandysme avant la lettre est en effet inséparable d'une recherche et d'un art. Il a pour conséquence une

« poétique » du bizarre imprégnant l'ensemble des écrits publiés entre 1830 et 1850 d'une « odeur de charnier ».

Si tout rire est par définition la conséquence d'une transmutation ¹⁷, l'hilarité romantique a ceci de singulier qu'elle n'opère pas jusqu'au bout cette métamorphose et se fige juste avant que soit atteinte la « température de fusion des contraires » ou l'inversion du sentiment originel. Ainsi, le comique Jeune France est, à l'image des représentations contemporaines du rire, un art affichant ses procédés, une recherche des contrastes frisant le mauvais goût, mais rachetée par l'existence d'un second degré ¹⁸. Hippolyte Castille relie explicitement son portrait du rire romantique à une poétique du scandale où le comique et l'épouvante font bon ménage. Il critique en ces termes *L'Âne mort* et *La Femme guillotinée* de Jules Janin : « L'auteur a su mêler les larmes de Sterne aux flots de sang et de boue dont son livre est inondé, une raillerie voltairienne soutient l'esprit de cette noire lecture [...] ¹⁹. » Le rire de la génération 1830 se veut si détaché et supérieur qu'il remet en cause jusqu'à la littérature. Signe d'une subjectivité triomphante, d'une révolte, la dérision frénétique participe d'un art de la déconstruction et d'une déconstruction de l'art. Elle anticipe sur l'entreprise Dada. L'esthétique est au cœur des motivations du frénétisme comme le montre l'abus des procédés parodiques. Mais pour une autre branche issue du romantisme et marquée au coin de l'esthétisme, la révolte juvénile est congédiée pour faire place à un culte de l'art. Ravalée au rang d'aimable bouffonnerie ou infiltrée par le rêve, la vie devient alors un objet esthétique. Pour la génération qui a vu l'échec de la Révolution de 1830, la vie est plus que jamais un songe, et ce songe est grotesque.

Un nouveau paradis artificiel : illusionnismes du rire

À l'époque romantique, le rire n'indique pas seulement l'effort d'un sujet sur sa physionomie. Non content d'esthétiser les traits du visage au point d'inventer une expression inconnue au naturel, le rire transfigure la réalité. L'affectation du rire repose, pour les tenants du premier romantisme, sur la fidélité au roi et à la religion. Que l'hilarité aristocratique ne soit pas sincère est un gage de moralité. Il n'en va pas de même pour la génération suivante, dont l'esthétisme exacerbé coïncide avec la faculté de rire de tout. Sous l'empire d'une profonde désillusion, la jeunesse de 1830 se tourne par compensation vers les paradis artificiels : les gloires faciles, la dissipation ainsi que le *rire à tout prix* agissent comme de puissants « narcotiques ²⁰ », entretenant cette génération perdue dans le mirage de sa subjectivité.

Les effets hallucinatoires, pour ne pas dire extatiques, de l'hilarité s'imposent après la révolution de Juillet comme le lieu commun d'une représentation déjà familière à l'esthétique allemande. Dès le début de la décennie 1820, Hegel notait l'inconséquence de l'ironie romantique et sa faculté d'esthétiser la vie en lui conférant une insoutenable légèreté :

Or cette virtuosité d'une vie artistiquement ironique a reçu le nom de divine génialité, pour laquelle tout et tous ne sont que des choses dépourvues de substance, auxquelles le libre créateur, détaché de tout, ne saurait s'attacher, puisqu'il peut aussi bien les détruire que les créer. Celui qui se place à ce point de vue de la divine génialité, regarde les autres hommes de haut en bas, il les trouve bornés et plats, puisqu'ils restent encore attachés au droit, à la morale, etc., et voient dans ces bagatelles des choses essentielles. C'est ainsi que l'individu qui mène une pareille vie d'artiste peut bien entretenir des relations avec d'autres, avoir des amis, des amantes, etc., mais, en tant que génie, il estime qu'étant donné la réalité qu'il s'attribue [...] toutes ces relations ne comptent pour rien, et il les traite du haut de son ironie ²¹.

Lié ou non à l'ivresse bachique, à l'absorption de drogues, le rire vaporise la réalité. Il est tantôt perçu comme une dangereuse illusion, tantôt comme un mode de dérèglement des sens qui n'est pas nécessairement entaché d'un jugement négatif.

Avoir dépeint – et tenu à distance – cette hilarité appartient bel et bien à l'entreprise d'un écrivain *réaliste*, si discutable que soit par ailleurs cette tentative de classification : Balzac jugeait le rire capable d'entretenir ses contemporains dans une griserie continue, les dépouillant de toute conscience morale. « L'on rit de tout », dans les coulisses du théâtre où Lucien perd le courage de remplir sa mission poétique pour se donner à la mode ²². Adeptes dans ce roman du *Castigat ridendo mores*, Balzac est contrairement à son personnage un tenant du comique significatif et, dans le rire, un adepte du classicisme ²³. Par l'intermédiaire du narrateur des *Illusions perdues*, il blâme l'hilarité opportuniste de Rubempré. Ce dernier, afin de complaire à sa maîtresse, renie joyeusement ses convictions et ses sentiments : « Ses frères du Cénacle étaient des jobards ! et Lucien entendit cet arrêt en riant ²⁴. » Lucien, archétype des mercenaires de l'esprit, n'est pas seulement un faussaire et un renégat ²⁵. Lui-même aveuglé par l'éclat de ses pointes, il fait primer son succès comique sur toute considération morale. Non content de travestir avec art la mélancolie, le rire romantique esthétise donc la vie et la ravale au rang de farce sans conséquence, de rêve éveillé où se côtoient tragique et grotesque. L'insouciance de Rubempré finit par causer sa ruine et la mort de sa maîtresse. Suprême ironie, c'est en composant des

chansons à boire que Rubempré se procure les moyens d'enterrer sa compagne, l'actrice Coralie :

Dès que Bérénice fut sortie, le poète se mit à sa table, auprès du corps de sa pauvre amie, et y composa les dix chansons qui voulaient des idées gaies et populaires. Il éprouva des peines inouïes avant de pouvoir travailler ; mais il finit par trouver son intelligence au service de la nécessité, comme s'il n'eût pas souffert. Il exécutait déjà la terrible sentence de Claude Vignon sur la séparation qui s'accomplit entre le cœur et le cerveau ²⁶.

Cette scène creuse l'écart déjà existant entre la physionomie joyeuse et le cœur de Lucien. Le Dieu sur l'autel duquel se prostitue et s'immole le Génie, n'est autre que le *divertissement* qui détourne l'art de l'une de ses hautes missions : l'union, la construction laborieuse d'une totalité. En sacrifiant à ces basses œuvres, le génie dilapide le trésor de son énergie créatrice pour plaire à son public. La chanson à boire est ici l'opium du peuple, comme l'épigramme est le tabac des abonnés et les *conçetti* l'excitant favori des piliers de salons. Balzac n'a inclus ni le divertissement, ni l'esprit dans son *Traité des Excitants modernes*, mais l'épigramme et le paradoxe procurent à Rubempré de telles jouissances qu'on n'aurait pas été surpris de les y voir figurer ²⁷. Cette scène ne fait que mettre en évidence par un effet de contrastes l'irréremédiable division du moi auquel les concessions à une sociabilité de mauvais aloi prêtent une gaieté factice.

Le clivage qui sépare après 1830 le rieur matérialiste de la belle âme en pleurs n'est pas si étanche que l'a montré Musset dans *La Confession d'un Enfant du Siècle* ²⁸. Dans la scène des *Illusions perdues* où Coralie trouve la mort, Balzac met sur le même plan la *blague* des anges déchus et les gauloiseries épicuriennes du peuple. Les uns comme les autres recherchent dans le rire une ivresse capable de dissiper leur mélancolie. On n'est pas loin ici de l'hostilité déclarée de certains médecins aux fous rires et aux saturnales. Opposant le sérieux de Pythagore et l'intempérance d'Épicure, Alibert, auteur de *La Physiologie des Passions*, publiée en 1837, voit dans le rire bruyant des épicuriens une aliénation dégradante, une ivresse passagère qui, lorsqu'elle n'aggrave pas les maux de l'humanité par la piètre hygiène de vie dont elle s'accompagne, est un remède trompeur : « Épicure fait oublier les peines ; mais Pythagore les guérit ²⁹. » Il est malaisé de porter un jugement sur cette représentation négative et moralisante du rire. Certains tyrans n'ont-ils pas en effet, au XIX^e siècle, canalisé et encouragé les auteurs comiques par crainte de voir s'aigrir la mélancolie de leurs troupes ? Aux yeux des correspondants du ministère de la Police, les vaudevilles du *Caveau moderne* devaient faire supporter au peuple français, en 1812, les revers des armées napoléoniennes

et le marasme économique ³⁰. Selon Balzac, la gaillardise chansonnière dispense de réfléchir. Elle étourdit, rire et vin entrant en équivalence. Elle est la caricature du comportement de Lucien, de son entrée dans l'illusionnisme du rire, qui s'est soldé par la mort de Coralie :

*Rions ! Buvons !
Et moquons-nous du reste.*

La griffe du diable

Le rire à tout prix que stigmatise Balzac n'est pas unanimement perçu comme négatif. Il fascine et fait l'objet d'une profession de foi de la part de Frédéric Soulié dans les *Mémoires du diable*. « Le Rire pour le Rire », telle pourrait être la devise des contemporains de Lucien dont le singulier Ganguernet offre une image à la fois fantastique et caricaturale. Ganguernet est au sein du roman l'un des innombrables personnages dont l'histoire illustre le pouvoir et l'ubiquité du diable. Incorrigible et sinistre boute-en-train, Ganguernet est en un mot possédé par le démon de la farce. Soit de vengeance ou acte gratuit, il n'a de cesse de comploter de « bons » tours dont certains se terminent tragiquement, soit pour ses adversaires, soit pour lui. La locution figée – « Histoire de rire ! » – qui ponctue chacune de ses plaisanteries, dénote la gratuité de son entreprise. Toute l'ingéniosité du personnage tend au plaisir d'une joie mauvaise. Les farces inventées par le bouffon tragique font preuve d'une créativité et d'une ingéniosité dignes d'un artiste. Certaines sont dépourvues de tendance agressive ³¹. En 1837, les *Mémoires du diable* anticipent sur le comique absolu baudelairien. Baudelaire assimilera ce comique gratuit aux vues propres à l'école de l'art pour l'art ³². Mécanique et répétitif, le rire du personnage est à l'image de ses farces sophistiquées : il crée un effet opposé à celui que l'on serait en droit d'attendre. Loin d'être communicatif, le rire déshumanisé du personnage provoque l'angoisse. L'expression du visage, qui jure avec la couleur sanglante de la bouche, est en tous points artificielle et l'immobilité des traits est contraire au dynamisme naturel du visage joyeux :

Ce rire inamoviblement figé sur ces lèvres rouges, vous fait mal à voir ; cette gaieté implacable mêlée à toutes les choses de la vie doit troubler, autant que le peut faire l'aspect incessant d'un hideux fantôme : ce mot rebutant qu'il jette comme moralité au bout de ses actions ; ce mot : histoire de rire ! Est souvent aussi sombre que le mot du trappiste : frère, il faut mourir ³³ !

Ici, sophistication et diabolisme du rire vont de pair, toute subversion de la nature étant un défi à son créateur.

Dans les *Mémoires du diable*, Frédéric Soulié ne se livre pas seulement à un brouillage des signes ou à une lecture du rire en palimpseste. Cette représentation en inverse le code : elle dit la mort, le deuil, la violence – comme d’ailleurs toutes les figures de l’hilarité convoquées dans notre étude. Le rire de Ganguernet est une plaie, une cicatrice indélébile dont la fixité est contre-nature. La présence du diable se signale par cette anomalie et par une subversion des lois présidant habituellement à la lecture des traits du visage. Cette inversion peut passer pour une farce, pour une fantaisie du Malin qui se plairait à dérouter ses victimes et à rivaliser avec Dieu par l’invention d’expressions nouvelles. Les représentations du rire romantique se placent sous le signe de l’artiste *ès* physionomies qu’est le diable, à qui les écrivains semblent prêter les fantaisies de leur imagination révoltée. À l’image de ce rictus qui est l’empreinte du démon, le grotesque, suivi de l’ironie décadente, fait appel à une anti-esthétique. Il s’inspire de tout ce qui, dans la création ou dans l’art rompt avec l’ordre apollinien et brouille la transparence symbolique du *Grand Livre*.

Après 1830, la peinture du rire et la théorie littéraire prennent acte de la versatilité des émotions humaines. La littérature représente l’envers du rire et doit faire vibrer, simultanément, plusieurs cordes chez le lecteur. Ce que le rire moderne perd en simplicité, en force et en immédiateté, il le gagne en raffinement esthétique. Irrégulier, difforme et dissonant, il est conforme aux critères de l’art romantique. Dès 1830, l’hilarité contrainte du sujet romantique s’affiche comme l’Artifice fait chair, comme l’empreinte de la civilisation et de l’Histoire sur le corps. La crise du rire est en prise sur les crises sociales comme le montrent analyses historiques contemporaines et diagnostics des romanciers réalistes. Les problèmes d’identité rencontrés par l’individu lors des profondes mutations économiques et religieuses de la société post-révolutionnaire, correspondent à une esthétique de la superposition tonale et du contraste. Rupture et discontinuité font également partie des traits du Beau et du rire romantiques. Les visages sardoniques et ambigus décrits par les Jeunes France annoncent *De l’Essence du rire*, où sont radicalement opposées la simplicité du bon sauvage et l’hilarité moderne. Via Baudelaire et le satanisme du rire, une continuité s’instaure entre les représentations romantiques du visage et les conceptions décadentes. En dénaturant le rire, le romantisme, qui subvertit les signes de l’expression, avance sur la voie du dérèglement synesthésique et corporel expérimentée par

les écrivains décadents. L'ironie s'offrira bientôt à Auguste Villiers de l'Isle-Adam, à Georges Charles Huysmans ainsi qu'à Octave Mirbeau comme l'archétype formel du rire artificieux et du comique ambigu³⁴. Elle deviendra alors la supercherie suprême et comme la quintessence d'un comique dénaturé.

Notes

1. Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, *Œuvres Complètes, Roman III*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 287.
2. Cette idée apparaît chez Jean-Paul comme le montre Geneviève ESPAGNE : « En fin de compte le comique repose sur l'essentielle imperfection humaine [...] » (« L'Aporie de l'Humour », *Romantisme* n° 74, 1991, p. 29.)
3. « Il goûta pendant cette matinée l'un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d'aiguiser l'épigramme, d'en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime et de sculpter le manche pour les lecteurs. » (H. DE BALZAC, *Les Illusions perdues*, Garnier-Flammarion, 1990, p. 373.)
4. D. BERTRAND, *Dire le Rire à l'Âge classique*, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 46 et p. 51.
5. « [...] le rire du dandy, plus cérébral, rire du neutre, de l'ambivalence et de l'indécidable, ne croit plus à rien et, sur le mode d'un humour souvent noir, joue en esthète avec un monde désormais dérisoire. » (B. SARRAZIN, « De Jean-Paul à Baudelaire, Prémices de la dérision », *Romantisme* n° 74, 1991, p. 46.)
6. C. BAUDELAIRE, « De l'Essence du Rire », dans *Baudelaire Critique d'Art*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 195.
7. « Ni Jean-Paul ni Baudelaire ne l'ont inventé mais ils semblent avoir poussé plus loin que d'autres l'idée, familière à l'esprit moderne, d'un rire qui brouille les signes jusqu'à l'indécidabilité du sens. » (B. SARRAZIN, *op. cit.*, p. 38.)
8. En revanche, les institutions médicales et scolaires, la censure continuent de considérer comme dangereux et cherchent à le maîtriser.
9. On retrouvera cette idée chez Baudelaire, exclusivement à propos du rire suscité par le comique significatif ou grotesque : « C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible. » (C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du Rire*, *op. cit.*, p. 199.)
10. C. BAUDELAIRE, *Fusées*, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 78.
11. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, I, Le Livre de Poche, 1973, p. 405-406.
12. STENDHAL, *Lucien Leuwen*, Tome I, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 234.
13. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, III, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 626.
14. H. CASTILLE, *Les Hommes et les Mœurs de la France sous le règne de Louis-philippe*, Adolphe Delahays, 1856, p. 254.

15. H. CASTILLE, *ibid.*, p. 285.
16. *Ibid.*
17. E. BLONDEL, *Le Risible et le Dérisoire*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 19. Voir aussi N. FEUERHAHN, *Le Comique et l'Enfance*, PUF, coll. « Psychologie sociale », 1993, p. 21.
18. L'humour et le second degré, loin de nuire à la beauté, sont les antidotes de l'excès, les remèdes à toute lourdeur d'exécution. Mais l'œuvre à double fond ne procure pas au public le plaisir sans mélanges que connaît un auditoire captivé.
19. H. CASTILLE, *op. cit.*, p. 291.
20. L'image de la drogue est utilisée par Balzac pour désigner les conversations divertissantes des journalistes, des auteurs et des actrices, dans les coulisses du théâtre que fréquente Lucien de Rubempré (BALZAC, *Les Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 308).
21. HEGEL, *Introduction à l'Esthétique*, p. 130.
22. BALZAC, *ibid.*
23. *Ibid.*, préface de la première édition, 1839, p. 50.
24. BALZAC, *op. cit.*, p. 365.
25. « Renégat » est le terme qui flétrit l'anti-héros de Stendhal, aussi rieur qu'inconsistant (STENDHAL, *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, p. 161).
26. *Ibid.*, p. 452.
27. *Ibid.*, p. 373.
28. « Ce ne fut qu'un sanglot et qu'un éclat de rire, l'un venant de l'âme, et l'autre du corps. » (MUSSET, *Les Confessions d'un Enfant du Siècle*, cité par A. VINCENT-BUFFAULT, *L'Histoire des Larmes*, XVIII^e-XIX^e, Rivages, 1986, p. 136.)
29. ALIBERT, *Physiologie des Passions*, Béchet, 1837, tome II, p. 278.
30. H. WELSCHINGER, *La Censure sous le premier Empire*, Charavay, 1822, p. 204.
31. « Cependant, toutes les farces de cet homme n'ont pas eu pour but une vengeance ; l'histoire de rire est le grand principe de ses tours. » (F. SOULIÉ, *Histoire du Diable*, Dupont, 1837, 2 volumes, tome II, p. 41.)
32. BAUDELAIRE, *De l'Essence du Rire*, *op. cit.*, p. 195.
33. *Ibid.*
34. À la différence des écrivains romantiques, la méprisant généralement comme trop voltairienne.