



VALEURS DE LA SINGULARITÉ

DOCTORIALES DE LA SERD

2010-2011

Édition dirigée par Lucie Lagardère, Émilie Pezard et Virginie Tellier

Auteurs : Filip Kekus, Lola Kheyar Stibler, Lucie Lagardère, Émilie Pezard et Virginie Tellier



REMERCIEMENTS

Nous remercions les intervenants de l'atelier « Valeurs du singulier », Marian Balastre, Muriel Bassou, Caroline Crépiat, Jessica Desclaux, Gheorghe Derbac, Filip Kekus, Lucie Lagardère, Émilie Pezard, Elise Sorel, Valérie Stiénon, Lola Keyhar Stibler, Virginie Tellier, ainsi que l'ensemble des participants aux Doctoriales de la SERD.

Nous remercions les professeurs de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes qui ont donné l'impulsion à ces Doctoriales placées sous l'égide de la Société, et tout particulièrement Mesdames Marie-Ève Thérenty et Pascale Auraix-Jonchière, Messieurs Éric Bordas et Bertrand Marchal, ainsi que Monsieur Pierre Jourde. Nous adressons des remerciements tout particuliers à Monsieur José-Luis Diaz, dont les conseils avisés et le soutien bienveillant ont nourri nos travaux.

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont protégés par les termes de la licence Creative Commons - Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.0 France : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| Émilie PEZARD | |
| La valorisation problématique de la singularité au XIX ^e siècle | 1 |
| Lucie LAGARDERE | |
| Style extravagant, <i>fancy</i> et <i>Phantasie</i> : la valeur collective du singulier (1790-1810) | 9 |
| Filip KEKUS | |
| L'« école fantaisiste », une esthétique de la singularité dans les années 1840 | 29 |
| Virginie TELLIER | |
| Folie et génie dans <i>La Sylphide</i> d'Odoïevski | 40 |
| Lola KHEYAR STIBLER | |
| De la blessure névrotique au « nervosisme » du style dans <i>Chérie</i> d'Edmond de Goncourt | 53 |
| Index | 61 |

Émilie PEZARD (Paris-Sorbonne Paris-IV, Sorbonne Universités)

Introduction – La valorisation problématique de la singularité au XIX^e siècle

Étudier les valeurs, en tant que littéraire, peut recouvrir des perspectives différentes. Cela peut vouloir dire qu'on étudie des valeurs indépendantes de la littérature, qui relèvent d'une société ou d'une culture donnée, et que la littérature véhicule, par exemple dans le cas du roman à thèse. Cela peut aussi signifier qu'on étudie les critères d'évaluation de l'œuvre littéraire permettant de déterminer la valeur de celle-ci et donc sa place dans le canon littéraire. La notion de singularité a ceci d'intéressant qu'elle est au confluent de ces deux approches. C'est parce que la singularité est devenue une valeur hors de la littérature qu'elle peut être en retour utilisée pour l'évaluation des textes littéraires. La littérature se valorisera ainsi, parmi les différents discours possibles, comme étant celui qui reflète de façon privilégiée la singularité de l'auteur. L'article que Gautier fait paraître sur « l'originalité en France », en 1832, s'attache ainsi à valoriser l'originalité de l'individu, par le biais d'une critique du conformisme :

Maître Yorick, le descendant du bouffon d'Hamlet, a dit (et il y a déjà quelque temps de cela), que les Français étaient comme ces vieilles pièces de monnaie qui, à force de passer de main en main, ont perdu leurs empreintes et leur millésime.

À mon avis, c'est ce qu'on a trouvé de plus juste et de plus fin sur notre caractère national, qui, malheureusement, est de n'en point avoir.

Le Français, n'étant pas d'une complexion d'âme assez robuste pour se supporter lui-même dans la solitude, éparpille son existence autant qu'il le peut. – Dans ce frottis continu avec le monde, tout ce qui aurait pu faire type disparaît. [...]

Pour les raisons que j'ai dites, et cela avec quelques apparences de logique, on évite le type aussi soigneusement que la peste ou le choléra morbus. Ce mot seul, « c'est un original », équivaut à une réprobation et établit comme un cordon sanitaire entre vous et ces Dreux-Brézé de l'étiquette bourgeoise barricadés derrière le banal, embastionnés dans le convenu dont la grande maxime, l'apophtegme sacramentel est : *Il faut être comme tout le monde*. Aussi, dès que le hasard fait tomber dans une société un jeune homme d'une individualité franche, une figure aux contours nets et tranchés, de deux choses il arrive l'une : ou on l'élimine s'il paraît trop fauve pour être apprivoisé, ou quelqu'un de la société (et c'est presque toujours une femme) se charge de le former, c'est le mot ; il est rare qu'elle n'y réussisse pas.¹

Mais cette originalité de l'individu ne peut pas être sans conséquences sur la littérature. On se doute que le « jeune homme d'une individualité franche » ne pourra qu'écrire des textes singuliers. Un jeune homme trop fauve pour être apprivoisé, cela pourrait bien être un lycanthrope comme Borel, dont Gautier a pu penser qu'il serait un second Hugo.

¹ Théophile Gautier, « De l'originalité en France », *Le Cabinet de lecture*, 14 juin 1832, rééd. *De l'originalité en France, suivi des préfaces à Albertus et aux Jeunes France*, Montpellier, L'Archange Minotaure, coll. Tapage, 2003, p. 14-15.

Sous ce double aspect, éthique et esthétique, c'est juste avant l'aube du XIX^e siècle qu'apparaît pleinement la consécration de cette valeur, la singularité. L'étude que Roland Mortier a consacrée à l'originalité présente celle-ci comme « une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières » : la contestation de la *mimèsis* au profit d'une valorisation de l'originalité, selon Mortier, constitue « une des mutations les plus profondes des valeurs esthétiques dans l'histoire de notre civilisation occidentale »². Le texte critique qui joue un rôle central dans cette mutation, en Allemagne et en Angleterre surtout, est les *Conjectures on original composition*, d'Edward Young, qui paraît en 1759 – encore faut-il noter que son succès vient moins de la nouveauté des idées que du caractère radical de leur présentation. En France, la date décisive est 1769, avec la parution du *Discours préliminaire, contenant un abrégé de la vie de Young, quelques réflexions sur son génie, sur ses "Nuits" et sur cette traduction, avec une idée de tous ses ouvrages*, de Pierre Le Tourneur, texte qui, selon Roland Mortier, montre qu'« on attend dorénavant de l'art qu'il soit l'expression fidèle – et si possible intégrale – de la singularité de son créateur »³. Ce passage d'une esthétique à l'autre, de l'imitation à l'originalité, trouve son achèvement dans le romantisme.

On comprend dès lors que la singularité s'inscrit dans un système de valeurs complexe : si la singularité du texte littéraire découle de celle de l'individu, cette valeur va de pair avec celle de la sincérité (ou de l'authenticité) ; si l'originalité est conçue comme un refus de l'imitation, sa valorisation implique l'éloge conjoint de l'innovation. À cette constellation singularité-authenticité-innovation, d'autres valeurs doivent être opposées : la scientificité revendiquée dans la « littérature expérimentale » de Zola, tout comme la parole universelle dont le poète se fait l'écho caractérisent évidemment, autant que la valeur du singulier, un XIX^e siècle qui, par ailleurs, n'a pas renoncé aux valeurs classiques du naturel et de la vraisemblance, que contredisent certaines formes de la singularité.

Il ne s'agit donc évidemment pour nous ni de valoriser la singularité, ni d'en dénoncer le culte, mais d'étudier la valeur du singulier comme un fait historique, en étudiant les différents champs où elle s'exerce et en nous interrogeant sur ses limites. Car on ne peut poser cette valorisation de la singularité sans souligner qu'elle n'a rien d'absolu : reste donc à se demander si la singularité est toujours une valeur, et à quelles conditions elle peut en devenir une.

En effet, le système de valeurs littéraires est fondé sur des qualités qui, quand elles sont exagérées, deviennent des défauts. Roland Mortier le rappelle dès son introduction : « Ni l'imitation, ni l'originalité ne sont des idées claires et évidentes. [...] Ni l'une, ni l'autre ne possède de valorisation positive *a priori*. Tout est affaire d'accent, d'insistance, de goût ou d'habitude. »⁴

² Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

De même que le naturel peut virer à la banalité, le vraisemblable à la platitude, la singularité est valorisée quand elle prend la forme de l'originalité, mais vertement critiquée quand elle tourne à l'extravagance ou à la bizarrerie. Ainsi, comme le note Roland Mortier, « lorsque la singularité, en tant que divergence ou transgression des normes établies, est observée avec méfiance ou avec hostilité, *original* va s'infléchir dans un sens négatif vers : bizarre, cocasse, excentrique, ridicule. Il marque alors une déviation qui est flétrie par l'observateur. »⁵ La valeur n'est donc pas intrinsèque à la notion de singularité, mais dépend de la forme qu'elle revêt. L'ambivalence de la notion apparaît dans l'article « singulier » du Littré, qui propose le sens, indubitablement valorisé, « d'une excellence rare », mais aussi le sens plus négatif « qui affecte de se distinguer » : cette ambivalence est résumée dans une dernière acception qui fait du singulier « ce qui, *en bonne ou en mauvaise part*, excite l'étonnement, paraît extraordinaire »⁶. Un extrait de *l'Histoire de la littérature française* de Gidel, à propos de *Marion Delorme*, montre ainsi l'organisation des valeurs littéraires :

On a beaucoup reproché à Victor Hugo d'avoir mis au théâtre cette courtisane célèbre, d'avoir fait naître en elle un amour si chaste. Il a paru invraisemblable à force d'être étrange. On y a vu un indice manifeste du penchant naturel à ce poète qui l'emporte vers la singularité. Chercher des voies neuves, fuir les sentiers battus, c'était la plus ardente préoccupation de l'école moderne. Le théâtre des siècles précédents avait épuisé les grandes passions qui forment pour ainsi dire la trame de l'âme humaine. Pour montrer du nouveau aux spectateurs affriandés par les promesses des auteurs, il fallait bien se détourner des points de vue ordinaires. Comment faire ? sinon se rejeter sur les bizarreries du cœur.⁷

L'innovation est valorisée, pas « les bizarreries » ; on passe ainsi – on chute – de la nouveauté à la singularité, puis à l'étrangeté, et enfin à l'invraisemblance.

Face à la valorisation de la singularité, ce sont aussi les écrivains eux-mêmes qui opposent une résistance. L'écriture de Flaubert dans *Madame Bovary*, par exemple, est délibérément orientée vers la recherche du terne et du banal. Madame Bovary n'est pas l'héroïne romanesque, unique et exceptionnelle, qu'elle rêverait d'être ; elle constitue au contraire un type, c'est-à-dire un individu incarnant le général. Loin d'être singulière, elle n'est qu'un bon exemple de ce qu'on appellera le bovarysme. Si les écrivains romantiques sont ainsi accusés de privilégier les personnages d'exception – la critique est si commune que George Sand intervient dans le récit d'*Indiana* pour expliquer que son personnage n'est pas si exceptionnel qu'il ne le paraît ! –, les écrivains réalistes mettront en scène dans leurs récits des types, dont Balzac donne cette définition dans la préface d'*Une ténébreuse affaire* en 1842 : « Un type [...] est un personnage qui résume en lui-même les traits

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette et Cie, 1863-, 1872-1877. [En ligne] <<http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>> Consulté le 4 février 2011. Nous soulignons.

⁷ Charles Gidel, *Histoire de la littérature française depuis 1815 jusqu'à nos jours (Première partie)*, Alphonse Lemerre, 1888, p. 294.

caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est leur modèle du genre.»⁸ Le mot doit néanmoins être considéré avec précaution : le « type » peut être, selon le Littré, aussi bien « un objet qui fait autorité comme modèle » – ce qui implique l'idée de réduplication – que le « modèle original » qui, en tant que tel, est donc singulier. C'est d'ailleurs le mot « type » que Gautier répète dans son article intitulé « De l'originalité ».

Ces critiques opérées par les réalistes visent la singularité comprise comme « ce qui [...] excite l'étonnement, paraît extraordinaire », ce qui s'oppose donc à l'habituel, au normal. Mais le mot comprend aussi une autre dimension sémantique : le premier sens de « singulier » dans le dictionnaire, c'est « qui appartient à un seul, individuel » : le singulier s'oppose au collectif. Or, si le XIX^e siècle est celui de l'individuation, c'est aussi le siècle qui voit l'essor de la presse, la démocratisation de la littérature, l'inscription de la production littéraire dans des mouvements désignés par un mot-drapeau (romantisme, naturalisme) et réunis derrière un meneur (Hugo, Zola). Attardons-nous sur ces deux derniers aspects.

Le XIX^e siècle est ce siècle où l'on répète qu'il n'y a jamais eu autant d'écrivains. La multiplication des publications, en rendant plus difficile la singularisation, ne fait qu'en accroître la valeur : plus il y a d'écrivains, plus il faut se singulariser. Un extrait de *l'Histoire abrégée de la langue et de la littérature française* d'Auguste Noël montre de façon explicite le lien causal entre démocratisation de la littérature et recherche de la singularité.

Signalons aussi comme un des caractères du style moderne la recherche de l'originalité. Cette recherche tient en partie à ce que nous disions plus haut : c'est-à-dire au développement de l'intelligence des lecteurs. À moins d'être un homme d'un génie extraordinaire, un de ces hommes qui dominent ou devancent leur siècle, l'écrivain est réduit souvent à exprimer des idées dont il n'est pas le créateur, ni le premier interprète. Pour leur donner quelque air de nouveauté, il a recours à l'étrange ; il s'ingénie à trouver des tours particuliers, des images souvent surprenantes et forcées, des bizarreries d'expression qui déguisent les choses les plus ordinaires et les plus communes. Ne faut-il pas aussi se faire une place à part au milieu de cette tourbe de gens qui veulent écrire et se croient capables d'écrire ? Qui ne tient pas une plume aujourd'hui ? De même qu'au XVII^e siècle l'épée était l'apanage du gentilhomme, la plume aussi distinguait la noblesse de l'intelligence. La démocratie a tout envahi de nos jours :

Scribimus indocti doctique poemata passim
(Horace, *Épîtres*, II, 1.)

Ignorants, ou savants, nous aspirons tous au renom d'écrivains. On veut percer au milieu de cette mêlée, et pour se distinguer, on appelle à son secours l'étrangeté, à défaut du talent. Qu'il faudrait d'harmonie dans les mouvements, de noblesse dans la démarche, de suprême élégance dans la taille et la tournure pour attirer les regards qu'on peut fixer aisément sur soi par des contorsions, des soubresauts et des poses en dehors de toutes les lois de la nature et de toutes les règles de l'art !⁹

La singularité, conçue ici, comme dans l'extrait de Charles Gidel cité plus haut, comme une forme dégradée de la nouveauté, est une caractéristique de l'œuvre permettant précisément à

⁸ Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. VIII, 1977, p. 492-493.

⁹ Auguste Noël, *Histoire abrégée de la langue et de la littérature françaises, depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, J. Delalain et fils, 1874, p. 489-490.

l'auteur de se *singulariser*. On trouve la même idée dans une introduction de Marcel Hervier à *Feu et flamme* de Philothée O'Neddy, à la seule différence qu'on ne parle pas ici de littérature mais de comportement – comme on l'a vu plus haut, les deux sont bien liés.

En ce temps-là, comme déjà du temps d'Alcibiade, quand on voulait faire parler de soi, on attirait l'attention de la foule par des singularités. Ces poètes et ces artistes en herbe n'y manquèrent pas. Ils se donnèrent un nom : les *Jeunes-France*, portèrent la barbe longue, autant que la nature et leur âge le permettaient, choisirent pour leurs costumes des formes et des couleurs propres à étonner. Il s'agissait en effet d'étonner "les bourgeois".

Tout ceci était extérieur et ne donnait pas encore la véritable originalité. On y ajouta donc une vie assez désordonnée et excentrique.¹⁰

La démocratisation du métier d'écrivain, qui s'accompagne par réaction d'une aristocratisation de son statut, provoque une valorisation de la singularité : la valeur est cependant hautement problématique puisque la singularité ainsi conçue, bien loin de manifester l'authenticité d'un tempérament unique, fait l'objet d'une recherche active de la part d'écrivains dès lors soupçonnés d'affectation.

La notion de singularité voit donc sa valeur devenir problématique quand elle est confrontée à son envers, le collectif. Ces rapports entre groupes et singularité peuvent également être considérés à travers la question des mouvements ou courants littéraires. On pourrait penser que les mouvements, dont la succession scandale tout le siècle, s'opposent par définition à la valorisation de la singularité puisque l'écrivain, au lieu d'exemplifier son originalité propre, illustre une esthétique commune à d'autres. Mais ce serait oublier que la cohésion d'un mouvement littéraire est rien moins que problématique : René-Pierre Colin a bien montré, dans *Zola, renégats et alliés*, que le mouvement constituait un drapeau sous lequel on s'enrôlait le temps de se faire un nom, avant de s'en distancier¹¹. L'histoire des mouvements est faite autant de manifestations collectives que de distinctions individuelles. Il y a ainsi, disent les histoires littéraires, autant de romantismes que d'écrivains romantiques, et on peut multiplier les classifications permettant de rendre compte de ces singularités : romantisme objectif ou subjectif, idéaliste ou réaliste, modéré ou exagéré, du Cénacle ou du Petit Cénacle, etc. Encore se limite-t-on ici au domaine français ! On peut multiplier les étiquettes, ou bien les refuser en bloc : quand Jules Huret, en 1892, mène son enquête sur l'évolution littéraire, il se voit éconduit par un grand nombre d'écrivains qui refusent de se ranger eux-mêmes sous aucune étiquette¹². L'effort de classification qui vise à fondre les singularités individuelles dans un mouvement général est ainsi miné tout au long du

¹⁰ Marcel Hervier, « Introduction. O'Neddy poète Jeune-France : "Feu et Flamme" », Philothée O'Neddy, *Feu et Flamme*, éd. Marcel Hervier, Éditions des Presses françaises, Société d'édition « Les Belles-lettres », 1926, p. XII.

¹¹ Voir René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés : la République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Littérature et idéologies, 1988.

¹² Voir Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Daniel Grojnowski, José Corti, 1999.

siècle, soit par le refus en bloc de la classification, soit au contraire par leur développement massif, qui aboutit à faire de chaque auteur le chef d'une école dont il est le seul membre.

On peut illustrer cette idée en examinant le cas des premiers romans d'Eugène Sue. Sue a mis en œuvre une stratégie remarquable pour être perçu comme le créateur, en France, du roman maritime. En 1831, il publie *Plik et Plok*, qui regroupe les récits *Kernok le Pirate* et *El Gitano* parus en feuilletons l'année précédente¹³, qu'il sous-titre « scènes maritimes » ; dans la préface du recueil, il fait un éloge prononcé de Cooper et appelle de ses vœux, avec une modestie feinte, la création d'un Cooper français. La même année, *Atar-Gull* paraît, précédé d'une préface où Sue, s'adressant à Cooper, le remercie pour sa « lettre si flatteuse ». Mais une fois acquise la reconnaissance du maître qui a « créé le *roman maritime* d'une manière si originale et si puissante »¹⁴, il est temps de s'en émanciper, et Sue défend dans la suite de la préface sa conception personnelle du genre. L'appellation générique est encore revendiquée dans les romans suivants : en 1832, paraît *La Salamandre*, avec le sous-titre « roman maritime », qui accompagnera également le titre de *La Vigie de Koat-Ven*, l'année suivante ; dans la préface de *La Salamandre*, Eugène Sue se présente explicitement comme celui qui a « introdui[t] le premier la littérature maritime dans notre langue »¹⁵. Inutile d'insister davantage : dans la même préface, Sue ne consacre que quelques paragraphes conclusifs à la donnée maritime du roman et, dans la majeure partie du texte, il traite la question de l'immoralité, en effet autrement plus importante du point de vue de la signification de l'œuvre. Enfin le début de la préface de *La Vigie de Koat-Ven* montre clairement Sue se désintéresser tout à fait de la question : « En faisant abstraction de sa partie spéciale – de sa donnée maritime – ce roman complète, à mon sens, le développement successif et philosophique d'une idée que j'ai exposée dans *Atar-Gull*, puis poursuivie dans *La Salamandre*. »¹⁶

Inutile d'insister, puisque la stratégie a porté ses fruits : dans tous les manuels d'histoire de la littérature parus dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les premiers romans de Sue seront qualifiés de « romans maritimes ». Cette stratégie de singularisation est d'autant plus remarquable qu'elle relève à bien des égards du coup de bluff. Aucun critique ne s'attarde longuement sur l'aspect maritime du roman, à juste titre puisque celui-ci ne relève guère que du cadre, ce qui ne constitue pas un critère générique très pertinent, comme Théophile Gautier l'avait noté dès 1836 :

[...] je ne pense pas que les habitudes excentriques et particulières d'une profession puissent suffire à défrayer une branche de romans. Où cela s'arrêterait-il ? M. Eugène Sue fait des romans dont les personnages sont nécessairement des marins. Demain, un autre s'arrogera le monopole des

¹³ Dans *La Mode*, en mars puis en août-septembre.

¹⁴ Eugène Sue, *Romans de mort et d'aventures*, éd. Francis Lacassin, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 1315.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1324.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1326.

romans en diligence ; l'intérieur, la rotonde, l'impériale remplaceront la dunette, l'entrepont et le hunier [...]. Les ports seront des auberges, et au lieu de sombrer on versera. Ce roman est aussi faisable que l'autre. Ni l'art ni le roman ne sont là, mais bien dans le développement des passions éternelles de l'homme.¹⁷

Les romans de Sue partagent un grand nombre de caractéristiques avec les autres romans parus au début des années 1830 et leur violence outrancière motiverait bien davantage leur classement dans le genre frénétique : reconnaissons en tout cas à Eugène Sue le mérite d'avoir fait croire le contraire et de s'être réservé une place spéciale dans les histoires littéraires.

Il apparaît donc que les mouvements ne sont pas aussi uniformes que leur nom pourrait le faire croire. Par ailleurs, un certain nombre de mouvements se présentent comme fondés sur la recherche d'une singularité. Le refus de l'imitation va de pair, chez les romantiques, avec une recherche du nouveau qui peut conduire à la bizarrerie et à la multiplication de personnages d'exception qu'on retrouvera dans les romans de la fin du siècle. Même le naturalisme de Zola, avec sa vocation scientifique, définit l'œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament »¹⁸. Ce paradoxe d'une valorisation *commune* de la *singularité* est remarquablement noté dans un article du *Siècle* paru en 1833.

Ces mots impliquent [une contradiction], disait un logicien, l'originalité, c'est l'individualité de l'*humour*, du génie, du caractère, du talent. Devenir une mode universelle ! mais alors il n'y aurait plus d'originalité pour personne. – Propos d'arrière ! Je soutiens que l'originalité, par le siècle qui court, est un uniforme indispensable, une mise de rigueur à la taille de chacun. [...]

Arrêtons-nous au Palais-Royal, devant l'exhibition étagée des célébrités sous verre du libraire Levasseur, jetons un coup-d'œil rapide sur les gravures en bois, frontispice obligé de tout livre à la mode. Quelle uniformité de bizarre et de baroque ! Quelle monotonie d'originalités pareilles ! des monstres hideux, des jeunes filles à traits maigres et long col, des cadavres, des pendus, des assassins, dont le type invariable est pris des traits du Dante. Pauvre Dante ! honnête poète ! se voir voler jusqu'à sa physionomie par l'originalité moderne.¹⁹

Une « monotonie d'originalités pareilles » c'est bien ce à quoi risquerait d'aboutir le culte collectif voué à la singularité. Dès lors que la singularité littéraire apparaît d'emblée comme une valeur, elle n'est plus la manifestation d'un *ethos* naturellement singulier, mais le masque que revêt l'homme banal dans l'espoir de se distinguer. L'ambivalence de la valeur de la singularité est ainsi impliquée par la valorisation même de la notion : cette valorisation encourage à cultiver une singularité qui n'a pourtant de valeur que si elle découle d'un *ethos*. L'élan spontané d'un moi original vire ainsi à la contrefaçon grimaçante.

Les textes qui suivent s'attachent à l'étude de ce caractère pour le moins problématique de la valeur du singulier. Ils constituent la version écrite et augmentée de quelques-unes des

¹⁷ Théophile Gautier, « *Histoire de la marine* » [février-mars 1836], Eugène Sue, *op. cit.*, p. 1339.

¹⁸ Émile Zola, *Mes Haines* (1866), *Écrits sur le roman naturaliste*, éd. Gérard Gengembre, Pocket Classique, 1999, p. 45.

¹⁹ Abel D., « L'originalité à la mode », *Le Siècle*, t. I, 1833, p. 373-374.

communications qui ont été données dans le cadre de l'atelier « Valeurs du singulier » des Doctoriales, durant le premier semestre de l'année 2011.

Les deux premières contributions montrent la complexité de la notion de la singularité en envisageant l'une de ses expressions, la « fantaisie », dans deux contextes historiques et littéraires qui les dotent de valeurs différentes, celui du premier romantisme européen et celui de l'école fantaisiste française du milieu du siècle.

Les deux suivantes portent sur la mise en scène de deux personnages *trop* singuliers, pourrait-on dire, puisque leur singularité se fait pathologique : il s'agit du fou chez Odoïevski et de la jeune fille nerveuse chez les Goncourt. Le choix d'un personnage hors norme oblige en contre-partie à des choix stylistiques qui peuvent aussi sembler démesurés. C'est sur la valeur problématique de ces choix que s'interrogent les articles.

Lucie LAGARDERE (Université Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité)

Style extravagant, *fancy* et *Phantasie* : la valeur collective du singulier (1790-1810)

En une dizaine de pages, nous n'aurons pas la prétention de régler la question compliquée de la fantaisie et de ses différentes formes, ni même de présenter une synthèse assez complète des études déjà existantes sur la question. Nous en signalons quelques-unes seulement en bibliographie. Cet article prendra la forme d'un panorama à grands traits de la notion de fantaisie dans le premier romantisme autour de la question suivante : qu'est-ce que la forme fantaisiste dans ces années-là (1790-1810) et en quoi défend-elle un système de valeurs ? Ou, pour le dire autrement, selon quelles caractéristiques la fantaisie se présente-t-elle comme une valeur littéraire et ontologique ?

1. Fureur poétique, énergie, inspiration et génie : l'héritage classique des romantiques

Avant toute chose, il semble nécessaire de rappeler que le style de la singularité et la poétique de l'individu sont des questions qui sont antérieures aux romantismes – nous utilisons à dessein le pluriel car le romantisme, comme la fantaisie d'ailleurs, prend plusieurs visages –, dès les théories de l'inspiration poétique dans l'Antiquité et du poète inspiré des dieux. Dans *Ion*, Platon définit le fonctionnement de l'inspiration poétique comme une dépossession involontaire de la raison pour atteindre un état divin de capacité créatrice.

Car tous les poètes épiques disent tous leurs beaux poèmes non en vertu d'un art, mais parce qu'ils sont inspirés et possédés, et il en est de même pour les bons poètes lyriques. Tels les corybantes [534a] dansent lorsqu'ils n'ont plus leur raison, tels les poètes lyriques lorsqu'ils n'ont plus leur raison, créent ces belles mélodies ; mais lorsqu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et la cadence, ils se déchaînent et sont possédés. Telles les bacchantes puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont possédées, mais ne le peuvent plus quand elles ont leur raison ; tels les poètes lyriques, dont l'âme fait ce qu'ils nous disent eux-mêmes. [...] [534b] le poète est chose ailée, légère, et sainte, et il est incapable de créer avant d'être inspiré et transporté et avant que son esprit ait cessé de lui appartenir ; tant qu'il ne possède pas cette inspiration, tout homme est incapable d'être poète et de chanter. Ainsi donc, comme ils ne composent pas en vertu d'un art, quand ils disent beaucoup de belles choses sur les sujets qu'ils traitent, comme toi sur Homère [534c], mais en vertu d'un don divin, chacun n'est capable de bien composer que dans le genre vers lequel la Muse l'a poussé, l'un dans les dithyrambes, l'autre dans les éloges, l'autre dans les hyporchèmes, l'autre dans la poésie épique, l'autre dans les iambes ; dans les autres genres, chacun ne vaut rien. Ils parlent en effet, non en vertu d'un art, mais d'une puissance divine ; car s'ils étaient capables de bien parler en vertu d'un art, ne fût-ce que sur un sujet, ils le feraient sur tous les autres à la fois.

Et le but de la divinité, en enlevant la raison à ces chanteurs et à ces prophètes divins et en se servant d'eux comme des serviteurs [534d], c'est que nous, les auditeurs, nous sachions bien que ce

ne sont pas eux les auteurs d'œuvres si belles, eux qui sont privés de raison, mais que c'est la divinité elle-même leur auteur, et que par leur organe, elle se fait entendre à nous.¹

Cette tradition du génie et de la fureur poétique revient ensuite en force à la Renaissance (notamment théorisée en France par les poètes de la Pléiade). On peut garder à l'esprit le débat entre le poète génie et le poète artisan : sans anticiper sur Boileau², le travail raisonné de l'imitation est bien de l'ordre du *métier* de poète. Dans l'*Hymne de l'automne* (1555), Pierre de Ronsard, fidèle en cela à Platon, associe la « fureur d'esprit » et « la fantaisie » au « don de poésie » octroyé par les Muses penchées sur son berceau. Fureur et fantaisie seraient une seule et même chose ?

Le jour que je fu né, Apollon qui preside
Aux Muses, me servit en ce monde de guide,
M'anima d'un esprit subtil et vigoureux,
Et me fit de science et d'honneur amoureux.
En lieu des grands tresors et des richesses vaines,
Qui aveuglent les yeux des personnes humaines,
Me donna pour partage une fureur d'esprit,
Et l'art de bien coucher ma verve par escrit.
Il me haussa le cœur, haussa la fantaisie,
M'inspirant dedans l'âme un don de poésie,
Que Dieu n'a concédé qu'à l'esprit agité
Des poignans aiguillons de sa Divinité.
Quand l'homme en est touché, il devient un prophete [...]³

En quoi consiste ce style singulier, défendu depuis l'Antiquité comme une valeur poétique ? Nous pourrions dégager quatre caractéristiques principales que l'on va retrouver lors de l'étude de la fantaisie romantique : la dépossession de soi dans le moment de création, ou plutôt l'atteinte d'un autre moi, d'un ordre non rationnel, le rapport entre l'aptitude à la création poétique et l'individualité singulière (à chacun sa Muse, nous dit Platon), la puissance du flux créateur et enfin le mélange d'énergie et d'harmonie.

Ugo Foscolo nous semble alors un bon exemple de cet héritage classique, d'abord parce qu'il trouve ses maîtres dans le Panthéon classique (italien ou antique), ensuite parce que sa prose prend des accents énergiques qu'on peut, au choix, et selon les passages, aimer soit vers le pôle classique, soit vers le pôle romantique, mais qui relèvent toujours d'une attention pour le génie. Dans les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, la lettre du 29 mai, au soir, est typique de ce style fougueux et génial. L'accumulation de comparaisons frappantes (« frappé comme de la foudre »), d'hyperboles (« mille caresses », « cet enfer »), et de termes forts (« jamais ») vient soutenir une syntaxe saccadée, entrecoupée d'apostrophes au lecteur (soit le destinataire des lettres, son ami

¹ Platon, *Ion*, trad. Louis Mertz, 534 a-d. [En ligne] <http://agalмата.tripod.com/platon_ion.html> Consulté le 21 mars 2011.

² « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ». Nicolas Boileau, *Art poétique* [1674], chant I, v. 173.

³ Pierre de Ronsard, *Hymnes, De l'Automne, Œuvres complètes de P. de Ronsard*, éd. Prosper Blanchemain, P. Jannet, 1857, t. 6, v. 1-13.

Lorenzo : « le crois-tu ? », « crois-moi », de phrases exclamatives réduites à un seul verbe (« Fuir ! oui fuir ! » – Mallarmé aurait-il lu Foscolo ? –) ou de questions oratoires (« Mais sans elle, voudrais-je de cet enfer ? »). Les mouvements du cœur « malade » et pris de « vertige » sont imprimés dans la lettre du texte et dans la cadence phrastique.

Fuir ! oui fuir ! mais où ? Crois-moi, je me sens malade ; à peine puis-je soutenir mon corps pour le traîner jusque chez Teresa, reprendre de la force dans ses yeux, boire encore un breuvage de vie, peut-être le dernier. Mais sans elle, voudrais-je de cet enfer ?

Aujourd'hui je l'ai saluée pour m'en aller déjeuner ; je suis parti, mais je ne pouvais m'arracher de son jardin ; et, le crois-tu ? son aspect me donne le vertige. En la voyant ensuite descendre avec sa sœur, j'ai essayé de me cacher sous une treille et de m'enfuir. Mais Isabellina s'est mise à crier :

– Mon cœur, mon cher cœur, vous ne nous avez donc pas vues ?

Frappé comme de la foudre, je me suis laissé tomber sur un banc ; la petite fille s'est jetée à mon cou, me faisant mille caresses et me disant à l'oreille :

– Pourquoi ne parles-tu jamais ?⁴

Foscolo, dans sa *Notizia bibliografica*, qui se présente comme un commentaire explicatif du roman, souligne lui-même cette poétique du génie. Les formules allusives, les transitions abruptes, un mépris de l'élégance ampoulée, une impétuosité de l'écriture, une liberté langagière, des irrégularités de ton et de syntaxe traduisent le style de l'enthousiasme, de l'énergie et du génie individuel⁵. Il dégage d'ailleurs son œuvre des canons de la beauté et de l'harmonie et la définit par les termes de bizarre, heurté, dissonant, obscur, mélange, contradiction et incohérence. Le texte épouse les mouvements du cœur et de l'esprit divisés et passionnés du personnage⁶. Mais l'auteur indique aussi que malgré le désordre et les dissonances, il y a bien cohérence et unité d'ensemble : selon son oxymore, le roman est « composé harmonieusement de dissonances » (« composto armonicamente di dissonanze »⁷). Comment se tisse alors le lien entre le style énergique et la fantaisie ? De quelle façon passe-t-on, de plus, de la tradition classique de la *furor* poétique aux expérimentations fantaisistes romantiques ?

Le romantisme va s'emparer de l'héritage, d'une part en en faisant plus qu'une théorie poétique, et d'autre part en modifiant les formes d'expression de cette singularité. Dans ses premières années, le romantisme se définit à la fois en continuité et en rupture avec la pensée rationnelle des Lumières⁸. Le génie poétique classique se change alors en style extravagant et il est

⁴ Ugo Foscolo, *Les Dernières lettres de Jacopo Ortis*, trad. Julien Luchaire, Toulouse, Ombres, 1994, p. 103.

⁵ Ugo Foscolo, *Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1970 (22 vol.), vol. IV : *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Notizia bibliografica*, p. 483-484. Noté EN IV.

⁶ Ugo Foscolo, EN IV, éd. cit., p. 487-488.

⁷ Ugo Foscolo, EN IV, éd. cit., p. 496.

⁸ Les choses seront bien différentes ensuite et le romantisme d'après la Restauration aura beaucoup plus d'affinités avec la pensée positiviste naissante. Même si la distinction entre romantisme et positivisme forme la ligne d'une rupture épistémologique, nombreux sont les auteurs des années 1830 et plus encore 1840 et 1850, qui fréquentent les milieux romantiques en même temps que ceux des sciences naturelles, de la botanique, de la biologie. C'est qu'il s'agit en fait d'autres questions, d'autres acteurs, d'un autre romantisme en somme. On se reportera avec profit aux articles de Frank Paul Bowman, « Du romantisme au positivisme : Alfred Maury » (*Romantisme*, n°21-22, « Les positivismes », 1978, p. 35-43. [En ligne] <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-

revendiqué comme tel dans la perspective d'une valorisation des passions contre la raison et du jeu contre le calcul. C'est le *Witz* de Schiller⁹ ou de F. Schlegel¹⁰, héritier du *Wit* de Sterne¹¹. Se met ainsi en place un système de valeurs qui s'oppose à un autre système de valeurs, celui des philosophes du siècle précédent. De plus, ce style prend un sens nouveau et implique le sujet dans son entier, et pas simplement le sujet en tant que poète au moment de l'inspiration. Cela devient véritablement un mode de vie, une position ontologique et éthique. Grâce à l'étude de deux romans, l'un de Schlegel, l'autre de Foscolo, nous allons voir que la fantaisie tend à définir le style d'un être dont les valeurs sont celles de la passion et du cœur.

2. La fantaisie, signe d'un caractère fou et extravagant

La fantaisie peut d'abord définir un caractère particulier, un comportement qui romprait avec les codes de la société et qui défendrait une valeur, fondement d'une éthique personnelle : le droit à la folie et à la passion. Dans la *Biographia Literaria*, Coleridge caractérise longuement la *fancy* comme *primary imagination*¹² qui, lorsqu'elle est excessive, pousse parfois à la folie : « You may conceive the difference in kind between the Fancy and the Imagination in this way, that if the check of the senses and the reason were withdrawn, the first would become delirium, and the last mania. »¹³ Il est à noter que l'imagination aussi risque de dégénérer et que le danger ne vaut pas que pour la fantaisie. D'autre part, si l'on sait en user (c'est-à-dire lorsqu'on sait faire le *check and balance* des sens et de la raison), la fantaisie romantique anglaise est tout à fait positive et se trouve associée au *wit* et au génie poétique par lequel nous avons commencé cette recherche. Ainsi, une utilisation modérée de ce type de folie permet d'une part de créer de belles et bonnes œuvres (l'évaluation est autant esthétique que morale) et d'autre part de faire preuve d'un esprit génial. En effet, le *wit* change de sens selon qu'il est employé au singulier – dans ce cas il désigne l'esprit, le sens de l'humour, l'esprit d'à-propos, le sens de la repartie –, ou au pluriel – il désigne alors l'intelligence de manière plus globale, la présence d'esprit. Que ce soit du côté de l'intelligence ou du côté de l'humour, le *wit* est donc toujours caractérisé par la vivacité d'esprit : il qualifie une forme d'intelligence non rationnelle, fantaisiste. En effet, la fantaisie apparaît en premier lieu comme la caractéristique d'un esprit ou d'un individu qui entend se dégager en partie des lois de

8593_1978_num_8_21_5204> Consulté le 12 mars 2011) et de Jean Walch, « Romantisme et positivisme : une rupture épistémologique dans l'historiographie ? » (*Romantisme*, n°21-22, « Les positivismes », 1978, p. 161-172. [En ligne] <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5215> Consulté le 14 mars 2011.).

⁹ Johann C. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Aubier, 1992.

¹⁰ Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, éd. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Seuil, 1978.

¹¹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Charles Mauron, Garnier Flammarion, 1982.

¹² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, The Major Works*, éd. H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford world's classics, 2000 chap. XIII, p. 313.

¹³ Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner, Christabel, Kubla Khan*, London, Routledge, June 23 1834, p. 266-267. Voir aussi la *Biographia Literaria, The Major Works*, éd. cit., chap. XVIII, p. 364.

la raison afin de donner pleinement sa puissance à la faculté d'imagination, selon ses formes première et seconde¹⁴.

Dans les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Ugo Foscolo développe un style qui révèle la passion du personnage en même temps que son opposition aux formes rationnelles qui règlent la société, ce qui fait parfois frôler la misanthropie à son héros : « Jacopo, Jacopo, ton caractère révolté te rendra misanthrope »¹⁵. Aux stoïques et aux rationalistes froids qui peuplent la société, ou même aux simples raisonnables, tel son ami Lorenzo qui l'admoneste souvent, voici la réponse de Jacopo : « Trêve de plaisanterie. Je reconnais que je suis une cervelle bizarre, extravagante peut-être. »¹⁶ Le rival en amour, Odoardo, en est le contre-exemple, lui qui reste insensible aux beautés de la nature lors du pèlerinage à Arqua, pour voir la maison de Pétrarque¹⁷. S'accrochant à ses illusions comme à une philosophie de vie, Jacopo refuse de faire taire son cœur dont les fluctuations sont révélées par l'aspect contradictoire de la forme. Foscolo se place sous l'égide de Sterne dont il a traduit *A Sentimental journey* : « Un voyageur disait : *Le flux et le reflux de mon humeur gouverne toute ma vie.* »¹⁸ Ainsi, on passe du pur bonheur de la lettre du 15 mai, à celle, très brève du 21 mai, beaucoup plus tourmentée : « Hélas ! quelles longues nuits pleines d'angoisse ! [...] dévoré d'un pressentiment obscur, ardent, fou, je saute du lit sur le balcon, [...] Ah ! Éclair ! Tu romps les ténèbres, tu resplendis, tu passes, et après toi restent plus profondes la terreur et l'obscurité ! »¹⁹ Le passage entre les deux se fait justement par les *illusioni* que vient traduire *mensonges* : « *Mensonges !* me crie le philosophe. [...] Mais en attendant, sans ces mensonges, je ne connaîtrais de la vie que la douleur, ou, ce qui m'épouvante plus encore, que l'indolence glacée et l'ennui. »²⁰ « Quant à moi, je laisse les sages vanter leur stérile apathie. [...] leur vertu n'est qu'un

¹⁴ Nous sommes ici dans une réévaluation critique du moment kantien par le premier romantisme et notamment par Coleridge. Nous invitons à se reporter d'abord à la lecture des textes de Coleridge et à la nombreuse bibliographie sur ce point.

¹⁵ Ugo Foscolo, *Les Dernières lettres de Jacopo Ortis*, éd. cit., p. 44. Jacopo Ortis revendique sa fantaisie au nom de la passion et du refus de la raison mais on ne parle ici de folie que dans un emploi faible du terme : Jacopo Ortis n'est pas le fou du *Journal d'un fou* de N. Gogol. Le fantaisiste n'est pas un fou furieux et lorsqu'il le devient, il ne reste guère de place pour la fantaisie ni aucune des valeurs qui lui sont associées. Ici la folie ne désigne qu'un comportement bizarre, curieux, un peu excessif et à contre-courant ; elle n'est pas de l'ordre de la pathologie. Jacopo Ortis ne se départit jamais de sa raison : il conserve toujours sa santé d'esprit et sa capacité à raisonner. Sa folie ne réside que dans une passion excessive (qu'elle soit politique ou amoureuse) et dans le comportement jusqu'au-boutiste qui l'accompagne.

¹⁶ *Ibid.*, Padoue 11 décembre, 2 heures, p. 39.

¹⁷ Le pèlerinage est narré dans la lettre du 20 novembre (*Ibid.*, p. 21-30). Les attaques contre le manque de passion d'Odoardo sont nombreuses : le 6 avril « À Dieu ne plaise que je profite de la froideur d'Odoardo » (p. 62), le 1^{er} novembre « Son beau-père, hier soir, me faisait de lui un long éloge, qui ressemblait à un certificat. *Bon, ponctuel, patient...* Et rien de plus ? » (p. 17-18) et le 22 novembre « Je ne sais jamais de quel nom vous autres sages appelez celui qui obéit trop vite aux mouvements de son cœur. [...] Quant à moi, je laisse les sages vanter leur stérile apathie. » (p. 31-32).

¹⁸ *Ibid.*, p. 82. C'est une citation du *Voyage sentimental* de L. Sterne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰ *Ibid.*

amas de glace qui attire à elle toutes choses, pétrifie tout ce qui l’approche [...].»²¹ On trouve ici toutes les caractéristiques du cœur romantique tel qu’on le trouve défini de façon basique dans la plupart des articles d’encyclopédie²². Nous toucherions là à l’une des valeurs romantiques les plus prégnantes. Passionné, le fantaisiste se tient donc toujours aux limites de la folie, mais sait rester en-deçà et convertir sa passion et son extravagance en génie singulier et en éthique personnelle. L’homme de fantaisie est donc la personne douée d’esprit, de cœur et de ce style qu’on qualifie de géniale. Après avoir examiné la façon dont le cœur, la passion et une forme de folie sont érigées en valeurs que recouvre la notion de fantaisie, nous montrerons maintenant que la fantaisie ne désigne pas seulement une façon d’être mais aussi, voire surtout, une forme.

3. La fantaisie caractéristique d’une forme disparate et changeante

Nous avons choisi l’exemple de la *Lucinde* de Friedrich Schlegel²³ mais nous aurions pu aussi bien nous appuyer sur la *Clara* de Schelling²⁴ ou *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis²⁵ qui développent des formes et des thèmes similaires (l’amour, le rêve, la formation de l’adolescent ; ce sont tous des *Bildungsromane*). Le roman de Schlegel raconte l’amour heureux du couple formé par Julius et Lucinde. Sous le terme *roman* est en fait désignée une forme certes plutôt narrative, mais constituée de la juxtaposition de différents genres, souvent brefs et peu reliés entre eux – il suffit de regarder la table des chapitres pour s’en convaincre :

- Prologue (p. 51)
- Confessions d’un maladroit. Julius à Lucinde (p. 52-59)
- Fantaisie en style dithyrambique sur la plus belle situation (p. 60-69)
- Caractéristique de la petite Wilhelmine (p. 70-75)
- Allégorie de l’impudence (p. 76-97)
- Idylle sur l’oisiveté (p. 98-107)
- Fidélité et badinage (p. 108-123)

- Les années d’apprentissage de la masculinité (p. 124-179)

- Métamorphoses (p. 180-183)
- Deux lettres (p. 184-207)
- Une Réflexion (p. 208-215)

²¹ *Ibid.*, 22 novembre, p. 32.

²² Nous vivons avec notre temps et nous nous référons à l’outil qui permet le mieux et le plus rapidement de connaître la définition minimale partagée par le plus grand nombre : l’encyclopédie participative en ligne *Wikipédia*, devenue une sorte de point de référence zéro. Nous y lisons à l’article *Romantisme* de la page en langue française : « Le romantisme se caractérise par une volonté d’explorer toutes les possibilités de l’art afin d’exprimer les extases et les tourments du cœur et de l’âme : il est ainsi une réaction du sentiment contre la raison, exaltant le mystère et le fantastique et cherchant l’évasion et le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime, l’exotisme et le passé. Idéal ou cauchemar d’une sensibilité passionnée et mélancolique, ses valeurs esthétiques et morales, ses idées et thématiques nouvelles ne tardèrent pas à influencer d’autres domaines, en particulier la peinture et la musique. » (« Romantisme », *Wikipédia*, [En ligne] <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Romantisme>> Consulté le 10 juillet 2011).

²³ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, trad. Jean-Jacques Anstett, Aubier-Flammarion, coll. Bilingue, 1971.

²⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Clara ou du lien de la nature au monde des esprits*, trad. Elisabeth Kessler, L’Herne, coll. Bibliothèque de philosophie et d’esthétique, 1984.

²⁵ Novalis, *Henri d’Ofterdingen*, Gallimard, coll. L’Étrangère, 1975.

Julius à Antonio (p. 216-225)
Nostalgie et quiétude (p. 226-233)
Jeux folâtres de l'imagination (p. 234-239)²⁶

On passe d'une catégorie générique à l'autre et ces genres variés sont, en plus, très peu cousus ensemble. Toute la structure est ainsi justifiée par l'arbitraire et la « fantaisie » du style du « maladroit » érigés en valeur revendiquée : « Je fais donc usage de mon droit incontesté de confusion et je mets ou place ici, en plein à une place impropre, un des nombreux feuillets épars [...] », lit-on à la fin des « Confessions d'un maladroit »²⁷. Il semble que l'on ait une succession d'idylles (c'est le titre du sixième chapitre) : en effet cette forme brève, mixte, capable d'accueillir en son sein tout et son contraire sans contrainte préalable, semble convenir parfaitement à ces fantaisies et elle se trouve, de plus, très proche des fragments théorisés et exemplifiés dans l'*Athenaeum* : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. »²⁸ La structure de juxtaposition générique dessine un roman fragmentaire qui ne forme jamais une structure linéaire et progressive. Le principe de discontinuité, la brièveté des chapitres fragmentés, l'absence d'unité narrative font de *Lucinde* un roman bien particulier, fait d'arabesques et d'involutes, telles qu'elles ont été étudiées par Alain Muzelle (qui discute de manière convaincante l'analyse précédente d'Ernst Behler)²⁹. Schlegel déclare haut et fort dans l'*Athenaeum* son attachement à la courbe et à l'absence de linéarité : « Je vous accorde le fourre-tout bariolé de Witz maladif, mais je le prends sous ma garde, et j'affirme hautement que de tels grotesques et de telles confessions sont encore les seuls produits romantiques de notre époque sans romantisme. »³⁰ C'est donc un plaidoyer pour l'association d'idées arbitraires, pour le rapprochement de formes contradictoires, en dehors des structures réalistes qui demandent une cohérence rationnelle et explicite. Nous voilà donc bien dans une forme de la fantaisie qui, pour Coleridge, relève de l'association d'éléments disparates, sans liens motivés, par juxtaposition, sans loi, forme ou dessein qui les fixe et les assemble. La fantaisie rassemble des images dissimilaires qui n'ont pas de connexion naturelle ou morale : elles sont mises ensemble par une sorte de coïncidence accidentelle provoquée par le poète ainsi qu'on le lit dans deux passages tirés l'un d'une lettre, l'autre de la *Biographia Literaria* de S.T. Coleridge. « It is but Fancy, or the aggregating Faculty of mind – not *Imagination*, or the *modifying*, and

²⁶ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, éd. cit.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ Friedrich Schlegel, « Entretien sur la poésie », *Athenaeum*, Fragment 206, éd. cit., p. 126.

²⁹ Alain Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Presses universitaires Paris Sorbonne, coll. Monde germanique, 2006.

Ernst Behler, *Le Premier Romantisme allemand (Frühromantik)*, 1992), trad. Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Presses universitaires de France, 1996.

On se souvient aussi du dessin formé par les moulinets du bâton de Trim dans le roman de Sterne : Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 547.

³⁰ Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, éd. cit., p. 322.

coadunating Faculty. »³¹ L'auteur insiste ici sur l'agrégat formé par l'opération de fantaisie : celle-ci ne donne pas lieu à une forme unifiée. Il ne s'agit donc pas d'une transformation des constituants – au sens chimique –, ce rôle est réservé à l'imagination : la fantaisie est un opérateur mécanique. Elle rassemble des éléments, les met côte à côte, les associe sans en modifier la nature : « The primary imagination [...] [is] the living power and prime agent of all human perception. The Fancy must receive its materials ready made from the law of associations »³². Ailleurs, dans un *Table Talk* de juin 1834, on lit : « The Fancy brings together images which have no connection natural or moral, but are yoked together by the poet by means of some accidental coincidence. »³³ Pour Coleridge la fantaisie est donc une forme de l'imagination, elle relève d'un processus mental et formel, mais celui-ci est d'une autre nature et d'un degré moins abouti que le processus imaginatif : la forme produite alors par la fantaisie ne peut être que chaotique, fragmentée et dispersée. Cependant cela ne nie en rien la valeur essentielle de la *fancy*. Dans son imperfection même, la *fancy* annonce déjà la force agrégeante de l'imagination. Le passage de la *fancy* à l'imagination sous sa forme secondaire est donc le passage des sympathies imparfaites à un essai de perfection. D'autre part, la *fancy* produit elle aussi de belles formes et elle est un constituant essentiel du génie poétique :

Genius must have talent as its complement and implement, just as in like manner imagination must have fancy. In short, the higher intellectual powers can only act through a corresponding energy of the lower. [...] Men of humour are always in some degree men of genius ; wits are rarely so, although a man of genius may, amongst other gifts, possess wit, as Shakespeare.³⁴

La forme fantaisiste, loin d'être dévalorisée, se caractérise donc par un jeu sur la diversité, la discontinuité et l'incohérence. On l'a vu, *Lucinde*, « ce petit livre extravagant », « ce roman fantasque »³⁵, déploie une forme fantaisiste totalement libérée de la rationalité réaliste, de la fixité et de l'unité du genre, des conventions sociales et morales existantes (l'histoire d'amour fit scandale à l'époque). Qu'en est-il alors du roman d'Ugo Foscolo ? Nous avons déjà remarqué que le personnage peut en lui-même être qualifié de fantaisiste, mais peut-on étendre l'analyse à la forme même du roman ?

Malgré le fil narratif et romanesque – nous suivons l'histoire de Jacopo Ortis –, la structure des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* n'est ni unifiée ni linéaire. Au début, les échanges épistolaires sont assez réguliers (en longueur et en périodicité), mais rapidement le dispositif se brouille et la

³¹ Samuel Taylor Coleridge, « To William Sotheby », 10 September 1802, *Letters, The Major Works*, éd. H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford world's classics, 2000, p. 514.

³² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, The Major Works*, éd. cit., chap. XIII, p. 313.

³³ Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner, Christabel, Kubla Khan*, London, Routledge, June 23 1834, p. 266-267. Voir aussi la *Biographia Literaria, The Major Works*, éd. cit., chap. XVIII, p. 364.

³⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner, Christabel, Kubla Khan*, éd. cit., August 20 1833, p. 232.

³⁵ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, éd. cit., p. 91 et p. 95.

succession des lettres ne suit plus une chronologie lisible. Des lettres sont commencées, interrompues, arrêtées et reprises. Il manque souvent des feuillets. Le narrateur Lorenzo³⁶ intervient parfois de sa propre plume et cherche à recoudre les morceaux. Or, ce faisant il coupe encore plus la voix de Jacopo Ortis et complique la forme du texte. Plus on avance dans le roman, plus les dispositifs épistolaire, narratif et énonciatif se brouillent. La structure épistolaire globale est donc complexe. De plus, au sein de lettres déjà fragmentées en elles-mêmes, d'autres fragments sont parfois insérés. Par exemple, le « Fragment de l'histoire de Lauretta » prend place dans une lettre à la fin de la première partie (car, de plus, le roman est divisé en deux parties). Selon Cesare Federico Goffis³⁷, l'insertion serait inspiré par un passage du *Voyage sentimental*³⁸ dont Foscolo ne retiendrait non pas la structure, mais plutôt la tonalité pathétique, c'est-à-dire la sincérité du cœur empathique et sentimental et non pas l'ironie, le jeu ou la distanciation (encore moins évidemment les sous-entendus grivois). S'il y a fantaisie dans l'*Ortis* elle ne se placerait donc pas dans la forme héritée de l'arabesque de Sterne mais plutôt dans un rythme interne à la prose et surtout dans le sujet, fou et passionné, mais aussi compassionnel. La fantaisie avec Foscolo quitterait le caractère léger et ludique du *Wit* et viendrait plutôt définir des comportements pathétiques et fougueux ou fantasques aux yeux de la raison qui domine la société (Lauretta, la folle amoureuse est en effet un double de Jacopo, qui, lui, malheureusement, n'est pas assez fou pour vivre en dehors de la réalité). Le cœur se fait donc gros. Sous cette définition, tout à fait juste, la fantaisie représente véritablement l'essence de l'être foscolien. Pourtant, de notre point de vue, cette insertion brutale de l'histoire de Lauretta n'est pas uniquement un emprunt tonal et thématique ; elle est *aussi* un signe de fragmentation formelle qui reprend celle du sujet – celui-ci passant toujours, et de manière souvent abrupte, de l'espoir au désespoir, de l'amour pour Teresa à l'amour pour la patrie, de moi aux autres qui ne sont en fait que la diffraction de plusieurs « moi » sous la forme de doubles³⁹ : « De plus, au lieu de parler de Lauretta, j'ai parlé de moi ! »⁴⁰

³⁶ Le roman propose en effet une fiction éditoriale : Lorenzo, destinataire des lettres, se fait l'éditeur de celles-ci à la mort de son ami.

³⁷ Cesare Federico Goffis, « Miti romantici e biografia foscoliana », *Atti dei convegni foscoliani*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, vol. 1, p. 41-60.

³⁸ Laurence Sterne, *Vies et opinions de Tristram Shandy ; suivies du Voyage sentimental ; et des Lettres d'Yorick à Eliza*, trad. Léon de Wailly, G. Charpentier, 1882, t. 2., p. 432-437.

³⁹ On trouve l'affirmation d'une subjectivité première qui appréhende toutes les autres subjectivités possibles et les modèle : Lauretta, Teresa mais aussi l'ami Olivo et le mendiant rencontré à La Pietra le 15 février (Ugo Foscolo, *Dernières lettres de Jacopo Ortis*, éd. cit., p. 155-165). Foscolo indique dans sa *Notizia bibliografica* que Teresa n'est qu'une figure passive et une image idéale, jamais décrite, toujours poursuivie, qui n'a de valeur qu'en ce qu'elle est remodelée par et pour l'amour de Jacopo : « Teresa n'est pas non plus un personnage qui peut exister en soi ; et on voit qu'elle est rabattue et modelée sur Ortis et pour ainsi dire attirée par lui, et elle dégage les mêmes qualités d'âme, et elle pense et aime et même parle presque de la même façon. » [Notre traduction de : « Né Teresa è carattere che possa stare da sé; e si vede che è ripiegato e modellato e attratto per così dire dall'Ortis, e fa trasparire le stesse qualità d'animo, e pensa ed ama e quasi parla nel modo stesso. », Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, EN IV, p. 488] – voir Adelia Noferi, « Foscolo e il neo-classicismo », *Atti dei convegni foscoliani*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato,

Donc on trouve chez Foscolo l'union des deux aspects qui nous semblent principalement définir la fantaisie dans ce romantisme-ci : la folie d'un sujet trop passionné et les bizarreries formelles, caractérisées par le disparate, les ruptures, les hiatus. Quelque chose d'une forme non polie, mal agencée. Foscolo a cherché à faire « éprouver l'état d'esprit d'Ortis incapable de mettre en ordre ses pensées ou de les détacher de ses passions »⁴¹. Telle est la fantaisie mais ce n'est plus un défaut. C'est plutôt une position éthique, la défense d'autres valeurs : celles du cœur pour le sujet, celle de la forme entrecoupée pour l'écriture. Le style de la fantaisie s'immisce donc dans le sujet et donne son empreinte à la prose. De cette façon la singularité est assumée et mise en évidence, alors que le reste de la société n'en est pas capable et même porte un jugement extérieur négatif sur ce qui est en fait une véritable valeur positive pour ces auteurs.

À ce stade de l'analyse, nous avons déjà dégagé deux éléments de réponse à notre question initiale : la fantaisie se définit à la fois de façon thématique et de façon formelle. Elle apparaît d'abord comme une valeur qui s'oppose à la raison dominante, elle englobe alors les critères de l'extravagance, de la passion, voire d'une forme de folie. Ensuite, elle construit une forme non linéaire et contrastée, qui donne toute sa place au chaos et à la disparité des genres et des tons, contre les recommandations des normes de la poésie classique. L'éthique personnelle rejoint alors une valeur littéraire.

4. Un critère d'évaluation

C'est du côté du romantisme allemand que nous nous tournerons de nouveau pour compléter la réponse et mieux comprendre comment la fantaisie peut être un critère d'évaluation de l'œuvre littéraire, de manière interne, mais aussi de manière externe puisqu'elle donne son statut d'œuvre à toute production⁴². Pour ce faire, nous nous sommes principalement appuyée sur la *Kunstkritik* de Walter Benjamin qui a compris ce romantisme de manière sans doute inégalée⁴³. Si l'on devait résumer l'idée qui vient nouer œuvre, fantaisie et critique dans le romantisme allemand, il ne nous faudrait qu'une seule phrase, expéditive : s'il n'y a pas de fantaisie, il n'y a pas d'œuvre. Pour le

1988, vol. 3, p. 438. Métaphore poussée à son maximum et presque désincarnée, Teresa ne peut donc pas être le vecteur d'une relation réelle et vraie (voir Norbert Jonard, « Le Ultime lettere di Jacopo Ortis ed i problemi dell'autobiografia romanzesca », *Atti dei convegni*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, vol. 1, p. 327-351). Mais se voir par l'autre, c'est aussi se voir autre, c'est-à-dire s'examiner et se connaître mieux : la multiplication des doubles permet donc peut-être aussi la mise en place d'un sujet subjectif-objectif tel que théorisé par le romantisme allemand.

⁴⁰ Ugo Foscolo, 29 avril, *Les Dernières lettres de Jacopo Ortis*, éd. cit., p. 73-74.

⁴¹ « a provare lo stato della mente dell'Ortis incapace di dar ordine a' suoi pensieri o di sviarli dalle sue passioni ». Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, EN IV, p. 505. Notre traduction.

⁴² De plus, lors des ateliers, nous nous posons souvent ensemble la question du et des romantisme(s) et, dans ce cadre, nous tenions personnellement à donner la voix à ce que l'on a coutume de nommer *Die Frühromantik* que nous oublions parfois un peu du côté français.

⁴³ Le titre complet est *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1916).

présenter cette fois de façon peut-être plus nuancée et plus juste, cela revient à dire que le jeu formel de la fantaisie est véritablement ce qui donne sa valeur à l'œuvre et qui la constitue comme telle. En effet, dans la théorie romantique allemande élaborée autour du cercle d'Iéna, l'œuvre se juge elle-même, par sa propre forme, soit par la fantaisie. Le jugement est immanent et relève d'un processus interne à l'œuvre et non de l'application d'une grille de critères évaluatifs répondant aux catégories de la poétique classique : c'est bien cela qui désigne le concept d'œuvre⁴⁴. Ainsi le statut d'œuvre n'est accordé qu'aux productions dont la forme répond à la fantaisie. La valeur de l'œuvre ne répond donc pas à des critères de jugement rationalistes, elle se situe en dehors du jugement de goût et des critères de l'art existants⁴⁵. D'où le « caractère non critiquable des mauvaises œuvres »⁴⁶. On le voit, il s'agit ici d'un critère implacable, certainement un peu abstrait et peu ancré dans l'étude du détail des textes auquel, nous littéraires, aspirons plus, mais qui tout de même nous intéresse énormément puisque cela dit quelque chose de très fort de la relation entre valeur et fantaisie. Nous pourrions donner la forme d'une équation à cette théorie : Valeur = Fantaisie = Œuvre. Et en dehors de cela, rien. Mais, afin de ne pas en rester à une formule, qui n'a sans doute de mathématique que les symboles utilisés sans la rigueur démonstrative qui devrait normalement accompagner cette science, nous aimerions tenter de reprendre la question qui nous a occupée jusqu'à présent : quelle est donc cette forme fantaisiste qui donne sa valeur interne et externe à l'œuvre ? La réponse nous sera désormais plus facile, le terrain ayant été débroussaillé par toute notre analyse précédente menée autour de Schlegel, Coleridge et Foscolo. Cependant, il nous importe de l'examiner à nouveaux frais afin de montrer que le travail formel de la fantaisie engage aussi une pensée de la totalité et de l'universel qui dépasse toutes les singularisations particularisantes. La forme privilégiée est celle du *Witz*, que Schlegel définit dans des termes très similaires à ceux employés par Coleridge pour désigner l'imagination comme éduite chimique⁴⁷. En Angleterre comme en Allemagne, la forme du *wit* est

⁴⁴ Friedrich Schlegel, *Écrits sur Lessing*, éd. Denis Thouard, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, coll. Champs essais, 1986, p. 115.

⁴⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 115-116 et p. 121-123.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

⁴⁷ « The living educts of the imagination », Samuel Taylor Coleridge, *The Statesman's Manual, Biographia literaria, or biographical sketches of my literary life and opinions, and two lay sermons : The Statesman's Manual-Blessed are ye that sow beside all waters*, London/ New York, George Bell and sons, 1894, p. 321. Le produit de l'imagination est le fait transcendant, transmué, déduit, comme par une opération chimique. « L'entendement est esprit mécanique ; le Witz, esprit chimique ; le génie, esprit organique. », le witz est aussi défini comme « principe et organe de la philosophie universelle, [...], la science de toutes les sciences se mêlant et se séparant éternellement, une chimie logique [...]. » Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, fragments 336 et 220, éd. cit., p. 158 et p. 128-128. Ailleurs, Friedrich Schlegel emprunte plutôt au vocabulaire de l'électricité pour en désigner l'opération : « Le Witz est esprit de socialité absolue, ou génialité fragmentaire. » et « Une trouvaille witzig est une désagrégation de matériaux spirituels qui doivent donc s'être mélangés intimement avant la brusque scission. Il faut [...] l'électriser par la friction d'une libre socialité, au point que l'excitation du moindre contact, ami ou ennemi, lui arrache de fulgurantes étincelles et de lumineux rayons, ou des coups foudroyants. » *Ibid.*, *Fragments critiques*, fragments 9 et 34, p. 82 et p. 84.

donc associée à la *fancy* comme valeur poétique. Éric Dayre remarque que c'est au nom de la *fancy* et de l'anti-rationalité, que Charles Lamb défend *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, lors de la parution des *Lyrical Ballads*, en 1798. Il y aime le caractère disjoint des images et du récit du vieux marin ainsi que l'exploration d'un état mental, illustrant la sensibilité romantique qui passe par l'image, le rêve, la vision, l'expérience d'un esprit non rationnel proche de la folie : « Le vieux marin joue plus de tours à l'esprit, et avec l'esprit, que ce poème, qui est pourtant l'un des plus beaux qui aient jamais été écrits »⁴⁸. *Witz*, fantaisie et ironie sont donc des notions romantiques qui se recourent en grande partie, du moins dans leur pensée conceptuelle. Selon Benjamin, l'ironie ou la fantaisie peut ainsi apparaître soit sous son versant subjectif, celui du jeu, de la trouvaille, du mot d'esprit (on est ici dans des définitions proches de ce que l'on trouve chez Sterne), soit sous son versant objectif. Dans ce deuxième cas, l'intérêt réside dans les rapports formels que l'ironie ou la fantaisie institue : il s'agit d'une opération de destruction de l'unité et de la composition formelle pour construire une autre cohérence, au-delà de la destruction⁴⁹. Nous retiendrons donc l'idée d'opération (comme dans une réaction chimique ou alchimique) et celle de fulgurance (souvent rattachée à la vision mystique) opposée à la raison des philosophes. Il nous semble que les chaos de *Lucinde* et les hiatus de *Jacopo Ortis* que nous avons dégagés plus haut peuvent répondre à cette dernière définition. Ce qu'il importe de retenir ici est que la fragmentation vise à l'organicité, la différence singulière à la totalité universelle. La fantaisie apparaît alors comme irrationnelle tout en contribuant à la formation d'une œuvre cohérente ; elle est ce qui fulgure et qui unifie, ce qui fait éclater l'ensemble et en même temps ce qui fait fusionner le tout. D'autre part, il ne faut pas s'y méprendre, la fantaisie ainsi conçue n'a rien du récit échevelé sans queue ni tête. Quoiqu'il s'en inspire et en hérite, le concept proprement romantique de fantaisie est à distinguer d'une part de l'esthétique classique du génie et d'autre part du *Sturm und Drang*. En effet, Benjamin, après Schlegel, critique ce dernier mouvement pour être trop outré⁵⁰. La critique formelle du romantisme allemand, fondée sur une forme de la fantaisie, apparaît donc comme un garde-fou face aux dérives fantaisistes⁵¹. Retors mais intéressant ! En effet, tous les romantiques de cette période vont louer la fantaisie *jusqu'à un certain point*. On trouve la même idée chez Coleridge, lorsque la *secondary imagination* vient corriger les défauts éventuels de la *primary imagination*, ou *fancy*⁵². Dans de nombreux passages de *The Friend*, Coleridge fustige les écrivains qui affichent ostensiblement leur mauvaise fantaisie :

⁴⁸ Charles Lamb, *The Letters*, London, J. M. Dent, New York, E. P. Dutton, 1945, vol. 1, p. 143, cité par Éric Dayre, in Charles Lamb, *Essais d'Elia*, Gallimard, 1998, p. 34.

⁴⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 129-130.

⁵⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 89-90.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85-87, p. 89-90, p. 104, p. 114.

⁵² Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner*, Christabel, Kubla Khan, éd. cit., June 23 1834, p. 266-267.

[...] un ouvrage dans le vrai goût moderne ! à savoir, écrit en phrases asthmatiques, sans souffle, sans lien entre elles, et sautillantes, aussi faciles à comprendre qu'impossibles à se rappeler, dans lesquelles le lieu commun le plus pur acquiert un mordant momentané, petite piqure titillante due à une pointe affectée et à une antithèse voulue ; [...]. « Oui ! » (dit le lecteur tout à son plaisir) « voilà du sens, voilà du génie ! [...] » Ô ! pour une part d'égotisme qui se présente lui-même sous son propre visage honnête et nu, « moi, moi-même, je », il y en a cinquante qui s'esquivent en catimini sous le masque des *tu-ismes* et des *ille-ismes* !⁵³

Le projet même des *Lyrical Ballads* naît de ce refus de ce qui va peut-être devenir l'école fantaisiste française ou le roman excentrique. Dans sa préface, William Wordsworth défend une poésie à l'opposé des « ornements voyants » et de la « phraséologie creuse »⁵⁴, et il condamne les « romans frénétiques », les « tragédies allemandes morbides et niaises », les « déluges de récits en vers, superficiels et sans queue ni tête » ou encore les « stimulations outrées » de la société moderne et des poésies ostentatoires⁵⁵. En réalité, il est moins question de maîtriser ou de brider la fantaisie que de la choisir. Au fond, tous ces romantismes dont nous avons parlé, qui louent la fantaisie, mais pas n'importe laquelle, proposent une morale de la littérature. La fantaisie doit donc rester une valeur, valeur littéraire mais aussi éthique et morale. En cela, elle ne peut accueillir tout et n'importe quoi, même au nom de l'impulsion créatrice – pour ces romantiques-ci une telle création n'en aurait de toute façon pas le nom. Il est ainsi important de conserver quelque chose de chaotique, tout en n'allant pas jusqu'à une forme de destruction totale et nihiliste, qui serait celle de la mauvaise fantaisie, ou plutôt de son mauvais usage. On bascule alors aisément d'une conception formelle de la fantaisie à une acception morale du terme. Dans *The Friend*, Coleridge associe superstition, mécréance et imposture religieuse à ces formes extravagantes et décousues. Le sens donc, même s'il n'apparaît pas immédiatement sous la forme disjointe, doit être conservé, la vérité recherchée. Nous pourrions rapprocher ceci du mécanisme général dégagé par Walter Benjamin qui se fonde sur la destruction mais la dépasse et qui part du particulier pour aller vers l'universel⁵⁶. Pour ce qui nous intéresse aujourd'hui, retenons que c'est un geste qui va vers *l'universalisation la plus singulière* et permet ainsi de tenir la tension entre universel et particulier, collectif et singulier, objectif et subjectif⁵⁷. Coleridge aussi propose un processus en deux temps : d'abord l'association arbitraire – mais éminemment créatrice – et la

Samuel Taylor Coleridge, « To William Sotheby », 10 September 1802, *Letters, The Major Works*, p. 514.

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, The Major Works*, chap. XIII, p. 313.

⁵³ Samuel Taylor Coleridge, *L'Ami*, Gallimard, 2002, p. 312. Mais sept pages après, on lit : « J'ai dit que mon système lui-même me contraint à tous les justes appels aux sentiments, à l'imagination et même à la fantaisie. » Il suffit donc de choisir la bonne (*Ibid.*, p. 319), soit non pas celle de « la fureur et la violence de l'imposture » ou celle des « extravagances de l'ignorance et de la crédulité » (*Ibid.*, p. 348).

⁵⁴ William Wordsworth, *Ballades lyriques*, J. Corti, 1997, p. 64.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71. L'adjectif « frénétiques » n'est pas à prendre dans un sens générique, cet emploi n'existant pas avant 1821 : Wordsworth désigne plutôt ici les romans noirs. Nous remercions Émilie Pezard de cette précision.

⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 110 et p. 118. La critique telle qu'elle est expliquée par Benjamin produit alors une opération qui fait passer de l'œuvre à l'art (il est possible de se reporter au schéma en fin d'article).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

forme chaotique, ensuite la mise en forme organique de tous les éléments⁵⁸. Alors du plus singulier naît le plus universel, le plus collectif, le plus humain enfin. Il s'agirait alors de réaliser la liberté par la forme. On voit donc que, du moins dans l'intention, les romantiques d'Iéna nous amènent bien loin de petits bricolages de quatre ou cinq copains autour d'une revue confidentielle, Ugo Foscolo loin de l'existence purement égotiste d'un héros trop fougueux et trop isolé dans les collines de la Vénétie. Nous tenions simplement à rappeler la portée des enjeux soulevés par la question. Donc la fantaisie qui apparaissait comme tout à fait singulière, et qui l'est d'ailleurs, devient au bout du compte la seule façon d'être ou de créer, et, par conséquent, prend une portée universelle.

Conclusion : fantaisies singulières, collectives, universelles

Pour conclure, attardons-nous encore un instant sur cette singularité qui fait école ou groupe ou même plus et qui veut produire un effet sur le monde⁵⁹. Comment comprendre alors ce rapport de l'universel et du particulier noué autour de la notion de fantaisie ? Ce style singulier dont se revendique le sujet individuel tend à prendre place dans un partage de la valeur. À Iéna d'abord, le groupe intellectuel, non constitué en école, et à l'existence bien éphémère autour de l'*Athenaeum*, fonctionne à plusieurs : on pense, on écrit, on travaille, on crée à plusieurs mains et têtes. C'est la *symphilosophie* qui est aussi *sympo(i)esie*⁶⁰. Ainsi il a fallu tout un travail d'élucidation critique pour attribuer certains fragments ou textes de la revue à tel ou tel, caché, en plus, sous des pseudonymes. Il s'agit donc d'un travail original de l'individualité singulière, où l'on ne sait plus trop qui a écrit quoi, qui parle quand et qui se cache derrière tel ou tel pseudonyme. Le mode est celui de la circulation : les reprises d'idées des uns aux autres sont monnaie courante, sans qu'il s'agisse jamais de plagiat (ce serait ici un parfait contre-sens), soit qu'ils *baignent* dans les mêmes idées, soit qu'ils se les échangent, sans problème aucun. Plus tard, lorsque le mouvement sera élargi à toute l'Europe, que de nouvelles modalités et conditions seront apparues, que d'autres groupes se seront formés, on continuera, chez les romantiques, à faire groupe, malgré

⁵⁸ Nous émettons ici l'hypothèse que le processus défini par Coleridge entre la *primary imagination* (ou *fancy*) et la *secondary imagination* reprendrait en fait les phases intermédiaires, celles de la critique réflexive et celle du jugement immanent, mais sans véritablement les recouper. C'est une piste que nous laissons pour une étude ultérieure.

⁵⁹ Nous n'aborderons pas la façon dont la valeur produite par la forme de la fantaisie tend à s'extérioriser pour proposer une nouvelle façon de concevoir le monde. Nous indiquons simplement que certains des auteurs romantiques semblent dire : à libération et fantaisie formelle d'un côté, liberté politique et sociale pour le sujet de l'autre. La forme fantaisiste entend donc avoir un effet sur le monde le plus réel et le plus concret, sur les sociétés politiques et nationales. Foscolo, avec ses discours républicains, rejoue à la tribune la folie et la fantaisie de son style, refusant tout compromis au nom de la liberté politique et de valeurs démocratiques ; Coleridge élabore toute une réflexion sur la correspondance entre esthétique et politique, fantaisie, imagination et démocratie ; et Schiller propose un nouvel état/État esthétique où le jeu et la libre fantaisie sont le moyen de réaliser la liberté dans le monde, réaliser l'état et la société libres.

⁶⁰ Friedrich Schlegel, *Symphilosophie : Friedrich Schlegel à Iéna*, comporte la traduction de la *Philosophie transcendante (introduction, philosophie de la philosophie)*, éd. Denis Thouard, Vrin, 2002.

quelques figures imposantes et solitaires. Dans cette pratique du collectif au sein de la singularité, on ne peut pas nier qu'un certain romantisme est né à Iéna et qu'il a irradié les romantismes à venir. Cet effet de groupe des romantismes revendiquant le style singulier de la fantaisie n'a pas échappé aux détracteurs du romantisme qui n'hésitent pas à rabattre l'un sur l'autre et qui soulignent bien par là l'aspect collectif voire clanique de ces singularités. Les critiques, aussi caricaturales et grossières soient-elles, ont toujours une part de pertinence dans l'analyse de fond et c'est pourquoi nous voudrions convoquer l'opinion du Baron de Massias :

Ce qui est beau dans Milton, Shakespeare et Schiller est classique ; ce qui s'y rencontre de bas, d'absurde et d'extravagant, n'est d'aucune école. Ce qui est de mauvais choix, dans Homère, exagéré dans Corneille, maniéré ou fade dans Racine, est purement mauvais, et n'est ni romantique ni classique.⁶¹

Pour ce type de critiques, le romantisme revient à vouloir être singulier, c'est-à-dire fantaisiste ou à être fantaisiste, c'est-à-dire singulier, c'est-à-dire romantique. La boucle est bouclée.

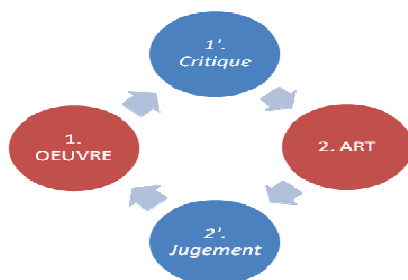
Avant de tout à fait mettre un terme à cette étude, nous voudrions encore esquisser d'autres pistes qui sont autant de mises en garde. Nous avons mêlé ici à dessein la fantaisie, la *fancy*, la *Phantasie* et la *fantasia* afin de montrer qu'il y a un intérêt à les traiter ensemble et à en dégager les similitudes de fonctionnement. Mais ces notions ne se recoupent que partiellement et désignent parfois des choses très diverses. Peut-être le mot *fantaisie* ne recouvre-t-il, en définitive, rien de très défini, voire de définissable. Entre l'arabesque de Sterne, le jeu de Schiller, l'extravagance de Schlegel, la *fancy* de Coleridge, celle de Wordsworth, le *folle* de Foscolo, on pourrait même allonger la liste avec le fantasque de Hoffmann et la fantaisie de Gautier, ce n'est ni tout à fait la même notion, ni la même époque, ni les mêmes pays, ni les mêmes enjeux et réalisations formelles. De plus, nous n'avons pas fait mention des problèmes de traduction et d'évolution de l'histoire de la langue entre *fantaisie* et *imagination*. Faut-il traduire la *fantasia* italienne autrement que par « imagination » ? La « fantaisie » de Ronsard dans la langue du XVI^e siècle désigne-t-elle un ancien état de langue pour « imagination » ou bien la notion spécifique de fantaisie – et quel serait son contenu ?

Enfin, nous finirons sur ce qui nous semble relever d'une exception française. En Allemagne et en Angleterre, la fantaisie a eu une très grande fortune théorique et pratique. Mais dans ce second cas, il s'agit d'une fantaisie plus formelle que thématique. Passée en France dans les années 1820, et toujours dans des formes contournées et bizarres, la notion va peu à peu être rapprochée de l'excentricité (Le *Fortunio* de Gautier, l'*Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux* de Nodier...), notions vers lesquelles les auteurs que nous avons présentés ici ne tendent pas. On

⁶¹ Baron Nicolas Massias, *Principes de littérature, de philosophie et de morale*, Firmon Didot, 1826-1827, vol. 1, cité par C.A.E. Jensen, *L'Évolution du romantisme : l'année 1826*, Paris/ Genève, Slatkine, 1959, p. 47.

pourrait alors émettre l'hypothèse de deux courants fantaisistes, l'un plutôt hérité du roman noir et gothique, l'autre des romans arabesques de type sternien. Mais c'est là une piste que nous n'avons pas explorée et que nous avançons donc prudemment dans l'espoir de faire naître interrogations et discussions.

Annexe : Le mouvement de la critique dans le « medium-de-la réflexion » de l'art selon Walter Benjamin :



| | | | |
|---|---|---------------|--|
| 1. œuvre | 1'. Critique Réflexion Création Poïen Relève (<i>Aufhebung</i>) | 2. Art | 2'. Jugement immanent |
| œuvre particulière | <i>Processus-Passage</i> | Idée de l'art | <i>Mouvement de retour jusqu'à former</i> |
| unité relative | libération | unité absolue | <i>l'Idée de l'œuvre particulière elle-même</i> |
| formelle donc auto-limitée et déterminée | levée de la limitation | illimitée | |
| singulière individuelle contingente | don d'une nouvelle forme par destruction des cadres formels de l'œuvre | universelle | |
| inachevée | achèvement de l'œuvre | achevée | <i>accomplissement total du jugement formel immanent</i> |

Bibliographie

Coleridge, Samuel Taylor, *The Major Works*, éd. H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford world's classics, 2000. (contient la *Biographia Literaria*).

-----, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner, Christabel, Kubla Khan*, London, Routledge, s.d.

-----, *L'Ami*, trad. Philippe Beck et Éric Dayre, Gallimard, 2002.

Foscolo, Ugo, *Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1970 (22 vol.). (vol IV : *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Notizia bibliografica*)

-----, *Les Dernières lettres de Jacopo Ortis*, Toulouse, Ombres, 1994.

Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Gallimard, coll. L'Étrangère, 1975.

Schlegel, Friedrich, *Fragments*, trad. Charles Le Blanc, J. Corti, 1996.

-----, *Athenaeum*, éd. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Seuil, 1978.

-----, *Lucinde*, trad. Jean-Jacques Anstett, Aubier-Flammarion, coll. Bilingue, 1971.

-----, *Écrits sur Lessing*, éd. Denis Thouard, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

-----, *Symphilosophie*, éd. Denis Thouard, Vrin, 2002.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Clara ou du lien de la nature au monde des esprits*, trad. Elisabeth Kessler, L'Herne, coll. Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, 1984.

Sterne, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Charles Mauron, Garnier Flammarion, 1982.

-----, *Vies et opinions de Tristram Shandy ; suivies du Voyage sentimental ; et des Lettres d'Yorick à Eliza*, trad. Léon de Wailly, G. Charpentier, 1882, t. 2.

Wordsworth, William, *Ballades lyriques*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne et Sophie Vigne, J. Corti, 1997 (Préface).

-----, *Lyrical Ballads*, éd. W.J.B Owen, Oxford, Oxford University Press, 1969.

Textes critiques

Sur la fantaisie

Benoist, Michèle, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

Cabanès, Jean-Louis et Saïdah, Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

Sangsue Daniel, *Le Récit excentrique*, J. Corti, 1987.

Sur Foscolo

Neppi, Enzo, « Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* », *Chroniques italiennes*, n° 61, 2000, p. 103-162. [En ligne] <<http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/>> Consulté le 10 février 2009.

Atti dei convegni foscoliani, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, 3 vol. (1 : Venezia, octobre 1978 ; 2 : Milano, febbraio 1979 ; 3 : Firenze, aprile 1979).

Goffis, Cesare Federico, « Miti romantici e biografia foscoliana », *Atti...*, vol. 1, p. 41-60.

Velli, Giuseppe, « Memoria letteraria e poiesi nel Foscolo giovane », *Atti...*, vol. 1, p. 217-226.

Praz, Mario, « Foscolo tra romanticismo e neoclassicismo », *Atti...*, vol. 1, p. 17-32.

Jonard, Norbert, « Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ed i problemi dell'autobiografia romanzesca », *Atti...*, vol. 1, p. 327-351.

Bigi, Emilio, « « Poesia », « Storia » e « oratoria » nelle lezioni pavesi », *Atti...*, vol. 2, p. 35-53.

Travi, Ernesto, « Il poema epico e la poetica foscoliana », *Atti...*, vol. 2, p. 561-582.

Herczeg, Giulio, « Tecnica stilistica della prosa del Foscolo premessa dello stile neoclassico », *Atti...*, vol. 3, p. 335-376.

d'Episcopo, Francesco, « *Ut theologia poësis* : Foscolo e il mito rinascimentale del poeta », *Atti...*, vol. 3, p. 239-260.

Noferi, Adelia, « Foscolo e il neo-classicismo », *Atti...*, vol. 3, p. 437-446.

Sur Coleridge

Carbó Ribugent, Mónica, *F. Hölderlin y S. T. Coleridge. Recepción inmediata e influencia de la crítica del juicio de Kant en la poesía del romanticismo*, Universidad de Girona, 2005, thèse de doctorat. [En ligne] <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UdG/AVAILABLE/TDX-0206106-114149//tmcr.pdf> Consulté le 17 avril 2008.

Cavell, Stanley, « Emerson, Coleridge, Kant », *La Pensée américaine contemporaine*, dir. J. Rachjman et C. West, PUF, coll. Philosophie aujourd'hui, 1991, p. 163-194.

Dunstan, Albert Ernest, « The German Influence on Coleridge », *MLR*, vol. XVII, 1922, p. 272-281.

Gérard, Albert, *L'Idée romantique de la poésie en Angleterre : études sur la théorie de la poésie chez Coleridge, Wordsworth, Keats et Shelley*, Les Belles lettres, 1955.

-----, « La poétique de Coleridge », *L'Enigme Poétique*, Bruxelles, Office de Publicité, 1947.

Hardy, Barbara, « Distinction without Difference : Coleridge's Fancy and Imagination », *Essays in Criticism*, vol. I, n° 4, octobre 1951, p. 336-344.

Hill, John Spencer, *A Coleridge companion : an introduction to the major poems and the « Biographia Literaria »*, London, Macmillan, 1985.

Lovejoy, Arthur H., « Coleridge and Kant's two worlds », *ELH*, vol. 7, n° 4, 1940, p. 341-362.

Park, Roy, « Coleridge and Kant : poetic imagination and practical reason », *British Journal of Aesthetics*, vol. 8, n° 4, 1968, p. 335-346.

Richards, Ivor Armstrong, *Coleridge on imagination*, London, Routledge and Kegan Paul, 1962.

Sherwood, Margaret, *Coleridge's Imaginative Conception of Imagination*, Cambridge (Mass.), Wellesley Press, 1960.

Thorpe, Clarence D., « The Imagination : Coleridge versus Wordsworth », *Philological Quarterly*, vol. XVIII, janvier 1939, p. 1-18.

Watson, George, « Imagination and Fancy », *Essays in Criticism*, vol. III, n° 2, avril 1953, p. 201-214.

Willey, Basil, *Coleridge on Imagination and Fancy*, Londres, G. Cumberlege, 1947.

Sur le romantisme allemand

Behler, Ernst, *Le Premier Romantisme allemand (Frühromantik, 1992)*, trad. Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Presses universitaires de France, 1996.

- Benjamin, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Flammarion, coll. Champs essais, 1986.
- Muzelle, Alain, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Presses universitaires Paris Sorbonne, coll. Monde germanique, 2006.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978.
- Hohn, Gerhard, « "Lucinde" ou le nouveau (dé-)règlement », *Romantisme*, n° 20, « Le romantisme allemand », 1978, p. 25-37.
- Schleiermacher, Friedrich, « *Lucinde* un roman de Friedrich Schlegel » (1800), éd. Denis Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 71-77.
- Thouard, Denis, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- Schiller, Johann C. Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Aubier, 1992.

Autres

- Platon, *Ion*, trad. Louis Mertz, [En ligne] <http://agalmata.tripod.com/platon_ion.html> Consulté le 21 mars 2011.
- Lamb, Charles, *Essais d'Elia*, trad. Paul Deschamps, revue par Jacques Debouzy et Éric Dayre, Gallimard, 1998.
- Jensen, Christian Andrew Edward, *L'Évolution du romantisme : l'année 1826. Histoire des Idées et Critique Littéraire*, Paris/ Genève, Slatkine, 1959.
- Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, 2 vols., Liège, Panckoucke, 1791.

Pour citer cet article : Lucie Lagardère, « Style extravagant, *fancy* et *Phantasie* : la valeur collective du singulier (1790-1810) », *Valeurs de la singularité*, Doctoriales de la Serd, 2010-2011. [En ligne] <<http://doctoriales-serd.com/>>

L'« école fantaisiste », une esthétique de la singularité dans les années 1840

La dénomination « école fantaisiste » et sa variante « école de la fantaisie » apparaissent dans la presse des années 1840. Le terme d'« école » n'est pas à entendre au sens d'un cénacle poétique institué, avec sa hiérarchie, son chef de file et son manifeste, mais plutôt au sens d'une tendance ou d'une manière. On assiste dans ces années à une reconfiguration partielle du champ littéraire où la mouvance fantaisiste, héritière du romantisme, et l'école dite du « bon sens », partisane d'un certain classicisme, deviennent les pôles majeurs et antagonistes d'une polémique littéraire et artistique intermittente.

Un rappel chronologique succinct s'impose.

1843 marque dans les esprits une sorte de reflux du romantisme triomphant. C'est l'année de la chute des *Burgraves* de Hugo, chute toute relative mais manifeste aux yeux des contemporains en regard du triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard, tragédie néo-classique. Ce triomphe a lieu dans un contexte de réaction anti-romantique et de résurrection de la tragédie classique cependant qu'un grand nombre de figures importantes du romantisme tendent à délaisser le champ littéraire : Nodier meurt en 1844, Musset n'écrit guère plus, Lamartine et Hugo se consacrent à la politique. Ces années coïncident avec les débuts littéraires d'une nouvelle génération. Ceux que l'on désignera petit à petit et le plus souvent comme les « fantaisistes » prennent plus ou moins consciemment la relève du romantisme, encadrés par d'anciens jeunes, tels Gautier ou Houssaye, qui s'imposent dans ces années comme des figures de premier plan. Arsène Houssaye devient directeur de *l'Artiste* en décembre 1843 et s'efforce d'en faire un des foyers du renouveau littéraire et artistique. L'opposition entre néo-classiques et ceux que certains appellent les « néo-romantiques »¹ puis les « fantaisistes », se durcit en 1847 avec la création de la seconde tragédie de Ponsard, *Agnès de Méranie*. Si le triomphe n'est plus au rendez-vous, le dramaturge, jusqu'alors modéré et conciliant avec le romantisme, répond aux agressions des hugolâtres dont il est la cible depuis sa *Lucrèce* dans une préface préalablement parue dans les colonnes du *Constitutionnel*. C'est une aubaine pour la critique, Ponsard est projeté chef de file incontesté de l'école dite du « bon sens ». Les deux camps sont formés – certes artificiellement et empiriquement ; il n'y a plus qu'à compter les points.

¹ Charles Labitte, « Les grotesques en littérature », *Revue des deux mondes*, Nouvelle série, t. VIII, 1^{er} novembre 1844, octobre-décembre, p. 500.

On appelle alors « fantaisistes » les nouveaux venus de la génération de 1840, tous nés aux environs de 1820² : Auguste Vacquerie, Champfleury, Baudelaire, Mürger, Banville, Auguste Vitu, Privat d'Anglemont par exemple, ainsi que quelques anciens de la génération de 1830 et plus précisément de la bohème du Doyenné, Gautier, Houssaye, Nerval. La désignation n'est pas systématique. Elle est surtout éphémère : les écrivains durablement étiquetés comme fantaisistes sont rares. Malgré tout, ce regroupement n'est pas sans fondement. Tous sont proches de la bohème littéraire et artistique ainsi que des milieux de la petite presse parisienne – en particulier les plus jeunes³ – et ont des affinités marquées avec le romantisme. Certains sont même des hugolâtres notoires, que l'on songe à Auguste Vacquerie, frère du gendre du poète, à Banville ou encore à l'indéfectible Gautier.

S'il y a quelque paradoxe à parler d'« école de la fantaisie », la fantaisie ne pouvant être *a priori* que singulière, à savoir individuelle et originale, les recherches poétiques menées par ces auteurs ont le plus souvent en commun d'irriter la critique d'obédience classique et de vouloir maintenir vivace une dynamique esthétique héritée du romantisme glorieux de 1830 contre la réaction de l'école du « bon sens ».

La position des fantaisistes dans le champ littéraire ne va pas néanmoins sans une certaine ambiguïté : ces fantaisistes qui se réclament de l'héritage romantique et que l'on identifie généralement comme une seconde voire une troisième génération du romantisme cherchent dans le même temps à se distinguer de leurs glorieux aînés, le plus souvent par la caricature ou la parodie, mais quelquefois aussi par une critique ouverte. Une parodie assez intéressante des *Burgraves*, *Les Barbus graves* de Paul-Aimé Garnier parue sous le pseudonyme de Paul Zéro, un jeune poète ami de Paul Meurice⁴, exprime cette position assez inconfortable d'une génération qui cherche à s'établir contre des aînés parfois trop présents. Le *dramatis personae* de la pièce manifeste la manière dont un jeune auteur pouvait se représenter le champ littéraire de l'époque, clairement hiérarchisé entre « vieux », « jeunes Burgraves » et « esclaves malcontents ». Si les « vieux », Hugo et Dumas, maîtres parvenus à la consécration de leur vivant, paraissent intouchables, les « jeunes burgraves » sur la voie de la consécration, Ponsard, Sainte-Beuve, Janin, Sand, mais aussi Gautier et Vacquerie pour ne citer qu'eux, bloquent l'ascension des nouveaux venus, les « esclaves malcontents ». C'est d'un véritable conflit de générations qu'il s'agit là.

Face à ces générations d'aînés établis qui déçoivent ou paraissent s'essouffler, et face aussi à la menace de l'industrialisation de la littérature par la presse et le feuilleton, *L'Artiste*, dirigé par Houssaye depuis décembre 1843, milite pour régénérer la littérature en replongeant la poésie à sa source qui est,

² Nerval est né en 1808, Gautier en 1811, Houssaye et Privat d'Anglemont en 1815, Vacquerie en 1819, Champfleury, Baudelaire en 1821, Mürger en 1822, Banville en 1823.

³ Baudelaire, Banville, Vitu, Champfleury, Mürger, Privat d'Anglemont se retrouvent à la rédaction du *Corsaire-Satan* de Lepoitevin Saint-Alme à partir de septembre 1844, date à laquelle *Le Corsaire* a absorbé *Le Satan*.

⁴ Paul Zéro (pseud. Paul-Aimé Garnier), *Les Barbus-graves, Parodie des Burgraves de M. Victor Hugo*, La Revue de la province, 1843. Paul-Aimé Garnier, né en 1811, meurt en 1848.

selon la revue, la fantaisie. Selon Luc Badesco, « la fantaisie retrouv[e] un regain d'actualité et de vigueur, en tant que le dernier refuge de la poésie » contre le spectre de la décadence à cette époque⁵. Cette cure de jouvence de la poésie par la fantaisie passe par un éloge de la jeunesse, ce qu'on peut apercevoir dans le poème liminaire de *Folles rimes et poèmes*, le premier recueil de Michel Carré, né en 1821, à l'époque jeune poète proche des romantiques, dont nous citerons cet éloquent extrait :

Vous ne connaissez pas – ô profonds connaisseurs !
Outre les neuf vieilles sœurs,
Une petite muse
L'air mutin,
Qui soir et matin
S'amuse
D'une fleur ou d'un papillon.
Ce n'est pas celle qu'on vante
Pour une fille savante.
Mais son mince cotillon
Et ses brodequins à frange,
Ses colliers de rubis, ses bagues, ses turbans
À rubans,
Lui donnent un air étrange
Qui me charme par-dessus tout.
Oui, par le ciel ! c'est la fille que j'aime.
Elle a l'air d'une bohème.
Que m'importe ! – j'en suis fou.
On la nomme Fantaisie.
Et sachez
Qu'entre toutes je l'ai choisie
Pour ses chansons et ses colifichets.
C'est la grisette du Parnasse
Qui vous sourit et qu'on embrasse
Mais que l'on aime huit jours.
Car il est au-dessous d'elle
D'exiger qu'on lui soit fidèle
Et qu'on l'adore toujours.
Elle me plaît pour sa même folie,
Et lorsque son bonnet est un peu de travers
Je crois, vrai Dieu ! qu'elle est plus jolie.
Ne la blâmez donc pas de ce petit travers,
Et dans son charmant délire,
Si parfois elle met sa tunique à l'envers,
Moins indiscret qu'Éloi, contentez-vous de rire.
Au lieu d'imiter ce bon roi
Qui réunit sagement sa culotte à l'endroit,
Elle ferait bien pire.⁶

Ce qui frappe d'emblée, c'est l'affirmation d'une liberté poétique. La très libre hétérométrie mise en jeu, digne d'un La Fontaine échevelé, suffit à le faire comprendre. Cette affirmation de la singularité poétique va de pair avec un éloge de la jeunesse, d'une spontanéité juvénile s'exprimant par le biais

⁵ Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860, La Jeunesse des deux rives, Milieux d'avant-garde et mouvements littéraires*, t. II, Nizet, 1971, p. 1272.

⁶ Michel Carré, « À MM. E. B. et G. H. », *Folles rimes et poèmes*, L. Guérin, 1842, p. 8-10.

d'une esthétique du caprice garante d'authenticité. Houssaye fera de cet éloge la pierre d'angle de sa philosophie littéraire.

L'*Artiste* en est en partie l'expression. « Place aux jeunes » y proclame-t-il dans un article daté du 21 décembre 1845⁷. Les cycles littéraires s'accroissent, constate-t-il, et « nous préférons les printemps littéraires aux tristes et froides automnes », « nous croyons que, pour plaire en art, il faut à la muse de la verdure et de l'amour »⁸. Selon une telle conception, comme en écho au poème de Carré, la forme peut être en conséquence négligée puisque c'est désormais le souffle ou le charme passager qui prévaut en art et en littérature. « J'aime les romans écrits en un jour et lus en une heure » déclare Houssaye cette fois dans sa préface aux *Romans et nouvelles* d'Emmanuel de Lerne, un fidèle de sa revue, en 1850⁹. En d'autres termes, le maître de *L'Artiste* procède à une valorisation de l'imperfection en art – garante certes d'une authenticité et d'une vérité poétique –, à un véritable éloge de la médiocrité littéraire dans un siècle jusqu'alors marqué par le culte du génie. Cet aspect n'ira pas sans éveiller la maligne sagacité de la critique. Pour en revenir au poème de Carré, c'est bien à une poétique de la négligence apparente que l'on a affaire, à un certain sans-*façon* fécond en travers prosodiques, en entorses tant à la rime qu'à la raison. Le propos ne va pas sans une part de provocation à l'égard d'un certain nombre de contraintes ou de normes, esthétiques mais aussi en partie éthiques, dont il s'agit de se libérer, d'où le choix d'une nouvelle muse, faussement sage. Il y aurait selon Carré ou encore Houssaye, « Outre les neuf vieilles sœurs », une muse de la jeunesse. « La Fantaisie est la dixième muse » écrit Houssaye dans la *Revue des deux mondes* en septembre 1842¹⁰, mais une muse qui sort du canon classique. Si la fantaisie est proclamée muse, ce ne peut être qu'à la faveur d'un oxymore, ce ne peut être que la « grisette du Parnasse ». Muse bâtarde et atypique, elle ne saurait faire l'unanimité et déroge à la classification générique héritée de l'antiquité. La Fantaisie est la muse d'une génération et gagne tous les domaines de la création. C'est la « Muse des Vingt ans » selon un prologue en vers de Banville¹¹. C'est une muse ludique, déliée et enjouée, pleine de folie juvénile, reine de l'éphémère, mais aussi peut-être une muse condamnée à rester mineure dans les deux sens du terme. C'est ce que laisse supposer ce même prologue écrit en 1850, soit deux ans après 1848, où on la retrouve pour le moins amoindrie, « pauvre Muse troublée »¹², étonnamment en retrait, assagie et docile, vieillie de quelques rides naissantes déjà.

⁷ « Des nouvelles générations littéraires », *L'Artiste, Revue de Paris*, 21 décembre 1845, IV^e série, t. V, p. 113. L'article n'est pas signé, mais l'attribution à Houssaye est peu contestable.

⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁹ Arsène Houssaye, « Préface », Emmanuel de Lerne (pseud. Emmanuel Le Boucher), *Romans et nouvelles*, Victor Lecou, 1850, p. 11.

¹⁰ Arsène Houssaye, « Callot », *Revue des deux mondes*, IV^e série, t. XXXI, juillet-septembre 1842, p. 970.

¹¹ Théodore de Banville, « La Muse des vingt ans, Prologue écrit pour la première représentation de *Sappho*, drame de Philoxène Boyer », *Le Sang de la coupe*, éd. Rosemary Lloyd, *Œuvres poétiques complètes*, dir. Peter J. Edwards, t. II, Champion, 1996, p. 370.

¹² *Ibid.*

Durant la majorité des années 1840 néanmoins, sans davantage anticiper sur son devenir, la fantaisie reste une muse de la spontanéité créatrice, de la singularité poétique anti-classique qui ne va pas sans une certaine attitude de défi. Le poème de Carré se veut excentrique tant dans son propos que dans sa forme, se veut aux marges du bon sens et du bon goût. La veine fantaisiste, malgré une production somme toute majoritairement conventionnelle, se démarque aux yeux des contemporains par ses tapageuses excentricités poétiques. Les fameux sonnets trisyllabiques de Vacquerie ainsi que la dixième section de « Songe d’hiver », long poème du jeune Banville, ont connu une véritable célébrité d’excentricité à leur parution. C’est particulièrement le cas des sonnets de Vacquerie, comme en témoignent les pastiches et parodies qu’ils ont suscités. Ces sonnets procèdent d’une volonté évidente de provocation. Qu’on s’en persuade :

| | |
|---|---|
| <p>I. Sortilège ! Tu verras. – Le ciel gras, Qui s’abrège, Nous assiège D’un ramas De frimas. Paul, il neige. Eh bien, Paul, Vois le sol ! La terrasse Va changeant Cette crasse En argent !</p> | <p>II. Le souci Du nuage Qui voyage Rit ici. Ciel noirci, Blanche page. – Neige ! outrage ! Gloire aussi ! Quoi ! la place Change et classe Les objets Et (que croire ?) Fait le jais Et l’ivoire !¹³</p> |
|---|---|

On ne fait pas paraître ce genre de vers innocemment. L’infraction au bon sens est manifeste. Un classique ne peut que s’en scandaliser. Ces sonnets tout comme les huitains tétrasyllabiques de Banville ne peuvent manquer de surprendre et de résister à une première lecture. C’est en particulier le cas du premier huitain du poème de Banville :

Coupe ! Sein ! Lyre !
Triple délire
Où ne peut lire
L’œil d’Israël !
Sous ton déisme
Se brise au prisme
Le synthétisme
Originel !¹⁴

¹³ Auguste Vacquerie, « À Paul Garnier », *Demi-teintes*, XXXIX, Garnier frères, 1845, p. 129-131.

¹⁴ Théodore de Banville, « Songe d’hiver », X, *Les Cariatides*, éd. Peter S. Hambly, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, t. I, 2000, p. 468-469. Ces vers publiés en 1842 disparaissent à partir de la seconde édition du recueil en 1857. Ils sont par exemple malicieusement évoqués dans un article particulièrement en verve de *La Silhouette* du 21 décembre 1849, « Silhouette

Nous sommes ici à la lisière de l'inintelligible. Dans les deux cas toutefois, l'infraction au bon sens demeure ludique, bon enfant. La parodie amicale et potache des sonnets de Vacquerie, probablement davantage due à Banville qu'à Baudelaire¹⁵, fait ressortir l'importance du comique dans la création fantaisiste. Rappelons que la majorité des *Odes funambulesques* de Banville, rassemblées pour la première fois en recueil en 1857, datent des années 1845 à 1848 et qu'elles ont le plus souvent connu une première publication anonyme au sein de la petite presse satirique, dans les colonnes de *La Silhouette*, du *Corsaire-Satan*, de *L'Écho* ou du *Tintamarre*. Banville tente d'y résoudre le problème du comique moderne comme il le spécifie dans la préface de son recueil, problème qui hante de nombreux fantaisistes, fascinés par la pantomime et la caricature, héritiers directs du grotesque hugolien.

C'est le pan de leur esthétique qui rencontre le plus de résistance auprès de la critique classique. Les *Odes funambulesques* firent scandale à leur parution, de même que *Tragaldabas*, le drame bouffon de Vacquerie, connut une chute retentissante, une dizaine d'années auparavant, au cours de l'été 1848. Le début du second acte où un trio de Panurges modernes disputent en dignes émules de Falstaff sur la question du porc au chou, souleva les huées par sa verve grotesque et carnavalesque. L'heure n'était pas au succès du théâtre « fantastique » imaginé par Gautier au chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*. Michel Carré, passé à l'ennemi, répond l'année suivante à la pièce de Vacquerie par les parodies venimeuses de ses célèbres sonnets, devenus les sonnets d'Oronte de la fantaisie, qu'il fait réciter à un jeune poète romantique ridicule au contentement hilare du public¹⁶. Malgré tout, *Tragaldabas* fit figure d'un *Hernani* de la fantaisie pour ses contemporains.

L'aspect qui préoccupe le plus la critique d'obédience classique, c'est le travail que les fantaisistes entreprennent sur la forme. Pour Gautier comme pour ses émules, il a pu s'agir de régénérer la littérature par des recherches portant spécifiquement sur le lexique ou encore les formes poétiques. C'est Banville qui est ici l'un des plus novateurs, et très tôt : dans les *Stalactites*, le second recueil du poète datant de 1846, « Élégie » fait systématiquement rimer finales masculines et féminines, « Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes » procède par vers de treize syllabes, ou encore le poète s'ingénie à faire revivre des formes fixes archaïques comme le rondeau ou le triolet. L'initiative banvillienne connaîtra une véritable vogue : le triolet devient vite une arme répandue aux mains de la petite presse. Nous citerons l'exemple d'un triolet satirique contre un critique conservateur assez

académique ». Signalons, par ailleurs, que la coupe, le sein et la lyre sont les emblèmes poétiques du jeune Banville. Il les décline dans un court poème qui servira d'épigraphe aux *Amours* d'Hippolyte Floran, recueil de 1845.

¹⁵ « Vacquerie / A son Py / Lade épi / Que. / Qu'on crie, // Où qu'on rie / Leur épi / Brave pi- / Aillerie // O Meuri- / Ce, il mûri- / Ra! – Momie! // Ce truc-là / Mène à l'A- / Cadémie. » Antonius Pingouin (pseud. Banville et/ou Baudelaire), *Silhouette*, 1^{er} juin 1845.

¹⁶ « Sodome et Gomorrhe, sonnet biblique » : « Le ciel flasque / Se rougit ; / La bourrasque / Y rugit ; // Sous son masque / L'éclair gît ; / Nuit fantasque ! / Il s'agit, // Ô Sodome ! / D'embraser / Toit, mur, dôme ! // De raser / Le nom d'homme ! / D'écraser ! ». « Tragédie, sonnet qui explique le premier » : « Tragédie ! / Effet prompt ; / Trame ourdie / Au ciel rond ! // Main raidie / Sur ton front / L'incendie / Court, mord, rompt. // La baraque / Crie et craque / Sous le choc ! // Le cloaque, / Or, bois, roc, / Fond en bloc ! », Michel Carré et P.-J. Barbier, *Un drame de famille, Drame en 5 actes*, Lévy frères, 1849, Acte II, sc. 1, p. 24-25.

agressif qui avait la particularité d'être de petite taille, Paulin Limayrac, et qui était l'une des cibles privilégiées de Banville :

Le petit Paulin Limayrac
Est âgé de huit ans à peine,
Il disparaît dans son grand frac,
Le petit Paulin Limayrac.
Il a beau boire de l'arack
Et prendre une mine hautaine,
Le petit Paulin Limayrac
Est âgé de huit ans à peine.¹⁷

Ce triolet est paru anonymement dans la *Silhouette* en 1846 avant d'être recueilli dans les *Odes funambulesques*. On remarquera que l'aspect technique, rythmique et sonore passe au premier plan, cependant que l'anecdote du poème se réduit à presque rien, non sans quelque adéquation avec le sujet, il est vrai.

Ces recherches formelles poursuivent la veine du romantisme fantaisiste telle qu'elle a été illustrée en poésie par Hugo et Musset et raniment inmanquablement le souvenir de « La Chasse du Burgrave », du « Pas d'armes du roi Jean », des « Djinns » ou encore de la « Ballade à la lune »¹⁸. La part d'émulation portant sur la virtuosité métrique ou prosodique est évidente. Banville réplique ainsi par un sonnet tétrasyllabique aux sonnets de Vacquerie dans ses *Stalactites*, parues en 1846, soit une année après les *Demi-teintes*¹⁹. Cet aspect formaliste au sens large de la recherche poétique de la génération de Banville est un des versants de la polémique autour de l'art pour l'art transmise des romantiques aux fantaisistes, par Gautier notamment, et qui agite le monde littéraire et artistique. L'autre versant consiste à fuir la cité et revenir à la nature, conduite de repli très sévèrement jugée par la critique d'obédience classique. « L'école de l'Artiste [...] a pour maître la forme et la nature » dit un critique de l'époque²⁰. Houssaye fait revivre en poésie les bergeries mode Pompadour ou Régence cependant que d'autres, plus nombreux, retrouvent une nature habitée par les nymphes et les dieux gréco-latins. La fantaisie se

¹⁷ Théodore de Banville, *Odes funambulesques*, éd. Peter J. Edwards, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, t. III, 1995, p. 199.

¹⁸ Signalons que ces illustres excentricités poétiques ont, elles aussi, eu droit à leurs parodies. Louis Reybaud, un peu avant les fameux sonnets de Vacquerie, gratifie son Jérôme Paturot, à l'époque où il fut poète chevelu de la suite d'*Hernani*, de la paternité du poème monosyllabique suivant : « Quoi ! / Toi, / Belle, / Telle / Que / Je / Rêve / Ève ; / Sœur, / Fleur, / Charme, / Arme, / Voix, / Choix, Mousse, Douce » ou encore du quatrain suivant à l'époque où « l'enjambement faisait fureur » : « Toi, plus blanche cent fois qu'un marbre de Paros, / Née, dans mon cœur tu fais naître un paro- / xysme d'amour comme l'est une lave ; / Non, non, le pape Sixte, au sein de son conclave », Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, ill. Grandville, Dubochet, Le Chevalier et Compagnie, 1846, p. 6-7 [1842]. La satire parodique disqualifie encore une fois les suiveurs. Le tour de force initial d'un Hugo ou d'un Musset bascule dans son envers absurde : le prosaïsme et la facilité.

¹⁹ « Sur la colline, / Quand la splendeur / Du ciel en fleur / Au soir décline, // L'air illumine / Ce front rêveur / D'une lueur / Triste et divine. // Dans un bleu ciel, / Ô Gabriel ! / Tel tu rayannes ; // Telles encor / Sont les madones / Dans les fonds d'or. », Théodore de Banville, « Sonnet sur une dame blonde », *Les Stalactites*, éd. Eileen Souffrin-Le Breton, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, t. II, p. 78.

²⁰ Marc Fournier, « Des écoles en littérature », *L'Artiste, Revue de Paris*, 11 mai 1845, IV^e série, t. IV, p. 27-28. Hippolyte Floran reprend ce propos à son compte dans *Les Amours*, Paris, s.n., 1845, p. 114. Un rédacteur anonyme de *L'Artiste* rendant compte du livre de Floran le cite à nouveau dans une forme modifiée, « Revue de la semaine », *L'Artiste, Revue de Paris*, 21 décembre 1845, IV^e série, t. V, p. 126. Nous citons cette dernière version.

ressource ainsi à un panthéisme ou à un paganisme renaissants. Revenir à l'art conduit la génération fantaisiste à revenir au culte de Cythère. « O poète, il le faut, honorons la Matière » dit Banville dans un poème des *Stalactites* dédié à Baudelaire où il se souvient manifestement de « Vers dorés » de Nerval, la future *Chimère* parue pour la première fois dans *l'Artiste* du 16 mars 1845²¹.

La sanction et le rejet critiques sont immédiats à une époque où la philosophie en faveur est le spiritualisme professé par Victor Cousin. Charles Labitte, un critique important de la *Revue des deux mondes*, parle de « matérialisme littéraire »²², argument que Gustave Planche avait déjà formulé à l'encontre du romantisme de la décennie précédente. La critique conservatrice réplique coup sur coup aux provocations fantaisistes et il faut reconnaître que, bien que partisane, elle se montre souvent très perspicace. Elle s'en prend fréquemment au lien qui unit les fantaisistes aux romantiques.

Les fantaisistes sont réduits aux rangs de suiveurs ou d'imitateurs dévoyés du romantisme. La critique prétend ne pas s'attaquer aux maîtres mais aux « médiocrités qu'ils traînent à leur suite » pour reprendre une expression de la préface d'*Agnès de Méranie* de Ponsard²³. « L'art poétique, y constate-t-il, est remplacé par la préface de *Cromwell*, voilà tout »²⁴. Le fantaisisme est accusé de cacher une forme de classicisme qui ne dirait pas son nom, où Hugo aurait pris la place d'Aristote, d'Horace ou de Boileau. Cet aspect peut se déduire d'un sonnet d'Hippolyte Floran, proche de Banville, paru dans ses *Amours* où l'imitation de la « Ballade à la lune » est manifeste :

– Lune, je te salue, à ma vitre blémie,
Tu viens coller le nez de ton profil cornu,
Et dans ma chambre indigne aussi noire que suie,
Poser comme un flambeau ton œil oblique et nu...

Je ne t'attendais pas, après un jour de pluie
Où sous mon toit mouillé malgré moi retenu,
En dépit de la muse obstinée, endormie,
Ma cervelle en travail cherche une rime en u,

Je suis, je te l'avoue, assez triste et maussade ;
Mais, ô lune, ma mie, à moins d'être malade,
Il faudrait avoir l'âme aussi plate qu'un mur

Pour te dormir au nez ! – J'aime la nuit sereine
Dont vous êtes, Phœbé, la fantastique reine,
Et je mets à vos pieds ma pipe et le chat Murr.²⁵

²¹ Les contemporains parlent parfois d'« école païenne » sans la distinguer nettement de l'« école fantaisiste ». L'empirisme prime. Voir Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, coll. Critiques, 1993, chap. 5, « Banville et quelques écoles poétiques ».

²² Charles Labitte, art. cit., p. 507.

²³ François Ponsard, « À propos d'*Agnès de Méranie*, À Monsieur le rédacteur en chef du *Constitutionnel* », *Œuvres complètes*, Calmann Lévy, t. III, 1876, p. 353-354 [mars 1847].

²⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁵ Hippolyte Floran, « La Lune », *Les Amours*, s. n., 1845, p. 56-57.

Au vers 8, la pleine lune du *i* chez Musset a fait place au croissant du *u* chez Floran. La célèbre ballade est en outre imitée dans la « Ballade à la mouche » du même recueil dédiée à Musset avec reprise du même patron rythmique.

Pire, englués dans la spirale de l'innovation, les fantaisistes se complairaient dans les productions les plus baroques et les plus bizarres²⁶. « Le mépris des règles est devenu une véritable folie » écrit Alfred Crampon dans un article important de la *Revue des deux mondes* de novembre 1852²⁷ et conclut : « la fantaisie est [...] l'enfant dégénéré de ce qu'on a nommé le romantisme »²⁸. L'« école de la fantaisie » serait un romantisme de la décadence et de l'excès. « Il y eut des hérésies, trouve-t-on dans un article du premier numéro de *Réalisme* ; la fantaisie fut la plus forte. C'était le romantisme rapetissé, affadi »²⁹. N'oublions pas que le terme de « fantaisiste » était, pour reprendre une expression de Champfleury, une « injure littéraire »³⁰. L'étiquette est, à notre connaissance, toujours appliquée de l'extérieur et si un auteur peut se revendiquer de la fantaisie, il ne se désignera jamais lui-même comme fantaisiste³¹. Le terme conserve fréquemment encore son origine peu reluisante. Rappelons qu'il est attesté pour la première fois par le *Dictionnaire national* de Bescherelle en 1843 dans l'acception suivante : « Écrivain qui rédige les articles *variétés* dans les journaux » avec comme exemple « Jeune *fantaisiste* de petit journal ». À l'origine, *fantaisiste* désigne donc les « troupes légères de la presse », pour reprendre un mot de Balzac³², c'est-à-dire ces jeunes écrivains qui entrent dans le champ littéraire par la porte de la petite presse et pour lesquels la fantaisie est devenue un gagne-pain. Leur production consiste en petits textes de fantaisie auxquels on a refusé parfois toute valeur littéraire : caprices, paradoxes, pochades, nouvelles à la main, boutades et autres bambochades journalistiques. Les critiques reprochent fréquemment à ces textes de manquer d'originalité une fois passée la surprise initiale, d'être écrits selon des recettes. On leur reproche en particulier leur style uniforme que la critique d'obédience classique prétend être imité

²⁶ Ainsi *L'Artiste*, dans un bref compte rendu anonyme des *Amours* de Floran, décrit son jeune auteur comme « un de ces fantaisistes trop audacieux, qui recherchent avant tout les effets bizarres » (« Revue de la semaine », art. cit., p. 125).

²⁷ Alfred Crampon, « Les Fantaisistes. Italia. – Caprices et zigzags. – Un trio de romans. – Émaux et camées, par M. Théophile Gautier », *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1852, p. 583.

²⁸ *Ibid.*, p. 587.

²⁹ Henri Thalié, « Les écoles et les idées », *Réalisme*, n° 1, 15 novembre 1856, p. 8.

³⁰ Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Michel Lévy, 1859, p. 83.

³¹ Ainsi le jeune Flaubert, par exemple, dans une lettre à Louise Colet du 6 ou 7 août 1846 : « Je suis avant tout l'homme de la fantaisie, du caprice, du décousu », Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973, p. 278. Les Goncourt corroborent : « C'est un poète avant tout, un admirable et inédit fantaisiste », *Charles Demailly* [1860], éd. Adeline Wrona, Flammarion, coll. GF, 2007, p. 160.

³² Honoré de Balzac, « Monographie de la presse parisienne (Extrait de l'Histoire naturelle du Bimane en société) », *La Grande ville, Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, t. II, Bureau Central des Publications Nouvelles, 1843, p. 188. L'ensemble du passage mérite d'être cité : « Il existe à Paris une vingtaine d'entreprises de scandale, de moquerie à tout prix, de criailleries imprimées, dont plusieurs sont spirituelles, méchantes, et qui sont comme les troupes légères de la presse. Presque tous les débutants, plus ou moins poètes, grouillent dans ces journaux en rêvant des positions élevées, attirés à Paris comme les moucheron par le soleil, avec l'idée de vivre gratis dans un rayon d'or et de joie jeté par la Librairie ou le Journal ».

de Gautier. Ce style, pour reprendre un article élogieux anonyme, mais attribué à Hugo et consacré à *Mademoiselle de Maupin*, c'est

en toute chose [l']horreur du banal, du commun, du convenu. En toute chose, [la recherche du] côté choisi, élégant, spirituel, paradoxal, singulier, quelquefois étrange, la face aperçue de peu de regards. [Une inclination] au fantastique, mais au fantastique lumineux, en relief, en ronde-bosse, au fantastique rabelaisien, au fantastique de l'ancienne comédie italienne, et non au fantastique allemand ; plutôt vers Callot que vers Hoffmann.³³

« Fantastique » ici est à entendre comme frère de « fantaisie ». Si le style carnavalesque de Gautier passe aux yeux de la critique classique pour la manifestation d'un véritable talent – bien que dévoyé, cela va sans dire –, l'usage intensif qu'en font les fantaisistes ou « néo-romantiques », ces « jeunes matamores de *l'art pour l'art* qui croient marcher à [la] suite [de Gautier] en jouant de la rapière contre le sens et contre la langue dans certains recoins du feuilleton et des petites *revues* »³⁴, ceux qui ont fait de l'exception leur carrière, lasse vite et agace. La singularité fantaisiste produit un effet de saturation qui tend à devenir massif dans le courant des années 1850 où il y aurait eu, à en croire une lettre de Jules de Goncourt à Armand Baschet, « une véritable croisade contre la fantaisie »³⁵. La méfiance contre l'« école de la fantaisie », cette mouvance si proche des milieux de la petite presse considérés parfois comme indignes, est ancienne, comme on a pu le voir, mais les événements de 1848 l'ont exacerbée. L'époque n'est plus à la *blague* mais au réel, pour ne pas dire au réalisme, et l'on comprend comment un auteur tel que Michelet, pourtant initialement favorable à la fantaisie, intitule en 1850 une de ses leçons au Collège de France « Contre la fantaisie ». L'histoire a eu raison de l'« école fantaisiste ».

Pour conclure, l'« école de la fantaisie » nous confronte à un cas de singularité littéraire qui bascule dans son envers, par sursaturation, phénomène de groupe, imitation. Et il est certes vrai que la fantaisie a été un filon particulièrement rentable pour la petite presse satirique des années 1840 à 1850. Malgré tout, les arguments avancés par la critique conservatrice pour stigmatiser les fantaisistes doivent être relativisés.

Cette critique entretient des rapports plus qu'ambigus avec le romantisme. La question de son avenir est soulevée par ses détracteurs à l'orée de la décennie qui s'ouvre en 1840, cette année « climatérique ». Si elle accepte en partie l'« émeute poétique de la restauration »³⁶ qu'elle trouve « légitime », elle voudrait tourner la page du romantisme, sinon l'enterrer, du moins l'intégrer au canon en l'aseptisant. C'est le procès du romantisme qui est fait sous couvert de fantaisie, mais sous forme d'un *bis* affaibli de la grande bataille de 1830. La similitude des arguments ne saurait tromper d'une décennie à l'autre. Les

³³ [Victor Hugo ?], *Le Vert-vert*, 15 décembre 1835.

³⁴ Charles Labitte, art. cit., p. 505.

³⁵ Lettre de Jules de Goncourt à Armand Baschet, citée dans Michèle Benoist, *La Fantaisie et les fantaisistes dans le champ littéraire et artistique en France de 1820 à 1900*, Thèse de doctorat, dir. Alain Viala, Sorbonne nouvelle, 2000, p. 271.

³⁶ Charles Labitte, art. cit., p. 496.

« néo-romantiques » tout autant que les néo-classiques posent la question de l'héritage du romantisme. Il importe sur ce point de remarquer que la *Lucrèce* de Ponsard se ressent de l'influence du drame romantique. Les unités de lieu et de temps y sont assouplies. Surtout, le personnage de Brute a tout d'un Lorenzaccio classicisé. Ponsard est loin d'être l'opposant farouche au romantisme dépeint avec force complaisance par certains polémistes.

L'« école fantaisiste » se heurte à une hostilité quasi-unanime tant de la critique que du public. Cette hostilité porte non seulement sur la pratique de certaines excentricités ou extravagances poétiques ou stylistiques, mais aussi sur le penchant de cette poésie juvénile au grotesque, à la caricature, au rire bouffon. C'est sur ce point que l'apport fantaisiste a peut-être été le plus important et l'on peut se demander s'il n'incarne pas dans une certaine mesure le versant joyeux d'un romantisme que l'on a coutume de trop vite juger peu enclin au comique. Quoi qu'il en soit, l'« école fantaisiste » est toujours stigmatisée pour ses excès. Ces « *romantiques à tous crins* [...] qui, au sein des générations survenantes, ont gardé toutes les fantasques allures du temps d'*Hernani* et de la *Ballade à la Lune* »³⁷ agacent. Aux yeux de la critique conservatrice, les fantaisistes sont des romantiques attardés s'obstinant dans une posture excentrique, gaspillant leur verve en paradoxe, incapables de mûrir.

Plus généralement, les contemporains, et en particulier ceux qu'on a pu appeler les fantaisistes, ont la conscience, voire l'hyper-conscience, qu'une profonde mutation est en cours au début des années 1840. On attend pour ainsi dire, avec quelque impatience souvent, le chef-d'œuvre qui formulerait une solution esthétique définitive à son époque. Pour la jeune génération, le salut est dans la reprise, à sa manière, de l'étendard romantique. Il s'agit de faire fructifier l'héritage de 1830 par l'expérimentation poétique. La décennie se montre à ce titre d'une grande richesse. La diversité des voies explorées par chaque singularité rend toute synthèse difficile. La décennie fantaisiste, avant que l'épithète ne vienne à désigner les pré-parnassiens, est une période de fermentation et de maturation et prépare la floraison des chefs-d'œuvre de la décennie suivante, dont beaucoup, encore inconnus, sont déjà écrits. Sous couvert de ces excentricités, on l'oublie souvent, sommeille toute une modernité poétique.

Pour citer cet article : Filip Kekus, « L'« école fantaisiste », une esthétique de la singularité dans les années 1840 », *Valeurs de la singularité*, Doctoriales de la Serd, 2010-2011. [En ligne] <<http://doctoriales-serd.com/>>

³⁷ *Ibid.*, p. 495.

Virginie TELLIER (Université de Bourgogne)

Folie et génie dans *La Sylphide* d'Odoïevski

Le Prince Vladimir Fiodorovitch Odoïevski (1803-1869) fut l'un des plus brillants prosateurs romantiques russes, avant de sombrer dans un oubli relatif, qui constitue l'une des nombreuses injures du temps littéraire. Néanmoins, depuis la traduction par Marion Graf, en 1991, des *Nuits russes*, le chef-d'œuvre d'Odoïevski, celui-ci connaît un légitime regain d'intérêt en France. *La Sylphide* est une brève nouvelle publiée en 1837¹, qui constitue l'un des trois récits fantastiques majeurs de cet auteur, au côté du *Cosmorama*² et de *La Salamandre*. Comme un grand nombre de récits romantiques, *La Sylphide* constitue un véritable laboratoire, qui présente tour à tour diverses formes narratives.

Le lecteur, après une série d'épigraphes, découvre d'abord un ensemble de sept lettres signées du même épistolier, Mikhaïl Platonovitch. Il s'agit d'un intellectuel qui s'est retiré à la campagne, dans la propriété de son oncle défunt dont il vient d'hériter. Après s'être amusé un temps de la bêtise de ses voisins, il commence à s'ennuyer profondément. Son désœuvrement le pousse à ouvrir une vieille armoire de son oncle, où il trouve un certain nombre d'ouvrages ésotériques. L'un d'eux, *Le comte de Gabalis*³, propose une recette fort simple pour rencontrer la créature de son choix : il suffit de mettre un anneau dans un verre d'eau exposé au soleil et d'en boire tous les jours quelques gorgées. Incrédule mais intrigué, Mikhaïl Platonovitch tente l'expérience. Quelle n'est pas sa surprise, quelques jours après, de constater que l'anneau se métamorphose en une sylphide⁴ visible de lui seul ! L'épistolier s'enferme chez lui, rompt tous ses engagements, et notamment ses fiançailles avec la fille de son voisin, aussi jolie que stupide. Ici s'achève la septième lettre. Suit une huitième et dernière lettre, écrite par le père de ladite fiancée, Gavril Sofronovitch Rejenski, qui presse le destinataire des lettres précédentes, en tant qu'ami du cher Mikhaïl Platonovitch, d'intervenir auprès de celui-ci pour faire rentrer les choses dans l'ordre.

Commence alors la seconde partie du texte, intitulée « récit », et prise en charge par le destinataire des huit lettres précédentes, le fameux ami du héros. Celui-ci, inquiet de la situation, et bien décidé à venir en aide à Mikhaïl Platonovitch, court chez un médecin et lui présente les lettres. L'homme de science diagnostique immédiatement la folie du pauvre Mikhaïl Platonovitch. Les deux hommes se rendent auprès du malade, qu'ils trouvent dans un état cataleptique, avec, à son chevet, des fragments

¹ Une première traduction française paraît en 1855, sous le titre de « L'Alchimiste », *Le Décaméron russe : histoires et nouvelles*, trad. Pierre-Paul Douhaire, Charles Douniol, 1855, p. 171-191.

² Une traduction de cette nouvelle est disponible aux éditions Corti (Paris), par Sophie Benech (1996).

³ Ouvrage ésotérique publié par l'abbé Montfaucon de Villars en 1670, qui eut un très grand retentissement dans toute l'Europe.

⁴ Sur la figure de la sylphide dans l'imaginaire romantique, on lira avec profit l'article de Jean-Marie Roulin, « La Sylphide, rêve romantique », *Romantisme*, vol. 17, n° 58, 1987, p. 23-38. L'auteur y fait mention du récit d'Odoïevski dont il a eu connaissance par une traduction allemande.

de journal, que le narrateur livre au lecteur, non sans manifester sa perplexité. Le récit reprend ensuite. Le malade est soigné et – chose rare dans la littérature romantique – plus ou moins guéri. Il épouse sa tendre fiancée et se métamorphose en gentilhomme de province, dont le portrait ressemble fort à celui de ses voisins, tels qu’il les dépeignait dans ses premières lettres. Ainsi conclut le narrateur :

Après cela, autant que je sache, mon ami s’est mué en un véritable honnête homme : il s’occupe de chasse à courre, d’usines de potasse, de rotation des cultures ; il a remporté magistralement quelques procès au sujet de ses terres (il a adopté le système du plein champ) ; sa santé est bonne, ses joues sont rubicondes et son estomac en ordre (NB. Il continue les bains bouillants, qui l’aident beaucoup). Il n’y a qu’un seul problème : on dit qu’il boit quelquefois de sacrés coups avec ses voisins, et même quelquefois sans eux ; on dit que c’est aussi chez lui un vrai défilé de femmes de chambre, mais qui n’a jamais péché en ce monde ? Au moins, c’est maintenant un homme comme les autres⁵.

Ce ne sont pas là pourtant les tout derniers mots de la nouvelle. Un autre narrateur, dont on a du mal à cerner l’identité, ajoute encore ceci, avant d’abandonner définitivement le lecteur :

Voici ce que m’a raconté l’une de mes connaissances, un homme très raisonnable, qui m’a fourni les lettres de Platon Mikhaïlovitch. J’avoue que je n’ai rien compris dans cette histoire : les lecteurs ne seront-ils pas plus heureux⁶ ?

C’est donc l’ami de l’ami du héros, dont le nom se trouve étrangement inversé en cette fin de récit, qui conclut la nouvelle, sous la forme d’une interrogation. *La Sylphide* se donne ainsi comme un texte à énigmes, que le lecteur, en définitive, serait seul à même de résoudre. Or l’une des énigmes les plus intéressantes de la nouvelle nous semble venir de l’insertion, au sein du « récit », d’extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch. Il s’agit d’un passage de sept pages, relativement important par son volume dans l’ensemble de la nouvelle qui en compte une trentaine. Peut-on déterminer la valeur de cet écrit singulier ? Deux lectures de ce texte semblent en effet possibles : ce journal pourrait être un pur document clinique, un « écrit de fou » imité de ceux dont on commence à se délecter en ces jours où l’aliénisme est à la mode, ou bien un texte littéraire possédant une valeur poétique propre, capable de fonder une nouvelle esthétique. Nous présenterons d’abord les caractéristiques saillantes de ces pages, avant de chercher à en déterminer la valeur esthétique et ontologique, qui ne laisse pas d’être problématique.

Le « journal d’un fou⁷ »

La poétique qu’Odoïevski met en œuvre pour rédiger ce journal peut être rattachée aux « *aegri somnia* », tels qu’Horace les décrit dans son *Art poétique*. Cette œuvre majeure, qui sert de fondement à la

⁵ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide, Bienheureux les fous*, trad. Virginie Tellier, José Corti, 2011, p. 205-206.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ Nous nous référons bien sûr ici à la nouvelle de Gogol, « Le Journal d’un fou », publiée dans le recueil *Arabesques* en 1835. Précisons néanmoins que, si le passage inséré par le narrateur de *La Sylphide* dans son récit porte très précisément le titre de « journal », [zurnal], Gogol, dans le titre de sa nouvelle, recourt au substantif pluriel [zapiski], qui renvoie à l’idée de « notes », plus qu’à celle de « journal ».

poétique classique européenne, fait précisément de ces *aegri somnia* le contre-modèle de ce que doit être la belle œuvre d'art :

Humano capiti cervicem pictor equinam
jungere si velit et varias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici ?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae⁸.

La première des caractéristiques du journal de Mikhaïl Platonovitch, celle qui saute aux yeux à la lecture, est le parti-pris du fragmentaire et du discontinu, le refus de l'unité chère à Horace, pour qui la belle forme ne peut être qu'une, comme le souligne l'expression « uni [...] formae ». De même que la nouvelle de Gogol portait, dans l'édition primitive (1835), le titre de « Lambeaux du journal d'un fou », le narrateur d'Odoïevski choisit le titre d'« Extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch ». On relève ainsi dans le texte de nombreux points de suspension, en tête ou en fin de paragraphe, allant jusqu'à l'insertion de lignes entières de points. Le narrateur insiste également sur les troubles de la graphie, qui renforcent l'aspect fragmentaire de l'ensemble. Le journal est introduit par ces mots, « sur la table gisaient quelques feuilles couvertes d'écriture – je n'ai pu déchiffrer que quelques lignes »⁹, tandis que le récit, après l'insertion du journal, reprend ainsi :

Ensuite, il était presque impossible de recueillir quoi que ce soit. Il y avait des mots hétérogènes, sans lien les uns avec les autres : « l'amour... la croissance... l'électricité... l'homme... l'esprit... » À la fin, les dernières lignes étaient écrites avec des lettres étranges que je ne connaissais pas, et s'interrompaient à chaque page...¹⁰

Cette écriture, qui renoue avec l'esthétique du coq-à-l'âne, ou de la fatrasie, est solidaire d'une rupture de la cohérence spatio-temporelle propre au type narratif. Les enchaînements, qui garantissent d'ordinaire la construction d'un cadre vraisemblable, dans lequel se déroulent les actions propres au récit, sont pervertis ou inexistantes. On peut prendre comme exemple le paragraphe suivant, particulièrement représentatif de ce phénomène :

... Est-ce toi, Rome la fière, la capitale des siècles et des peuples ? Comme les volubilis s'étirent sur tes ruines... Mais les ruines tremblent, du vert gazon jaillissent des piliers dénudés qui s'étendent dans un ordre parfait. Au-dessus d'eux, une voûte se penche audacieusement. Secouant sa poussière éternelle, une tribune s'étire, couverte d'une mosaïque enjouée. Sur la tribune se presse une foule vivante, les sons

⁸ « Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? Croyez-moi, Pisons, ce tableau vous offrira le portrait fidèle d'un livre où, pareilles aux songes d'un malade, ne seront retracées que des images inconsistantes, faisant un corps dont les pieds et la tête ne répondront pas à un type unique. » (Horace, *Épîtres*, trad. François Villeneuve, Les Belles Lettres, 2002, p. 202.)

⁹ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰ *Ibid.*, p. 200-201.

puissants d'une langue ancienne se mêlent au langage des vagues. Un orateur en robe blanche, une couronne sur la tête, lève les mains... Et tout a disparu : les somptueux bâtiments se courbent vers la terre¹¹.

L'action change de cadre sans qu'aucune explication ne vienne rendre vraisemblable le passage de la propriété russe de Mikhaïl Platonovitch à la capitale italienne. Ce déplacement entraîne simultanément l'inversion du rapport ordinaire entre types descriptif et narratif dans le récit. La description tend même à devenir narration, puisque le paysage s'anime, grâce au jeu des métamorphoses. Le lieu, personnifié, devient ainsi l'interlocuteur du rêveur, avant d'être promu sujet de verbes d'action qui prêtent vie au décor. La métamorphose spatiale revêt également une dimension temporelle, puisqu'elle a pour effet de superposer deux temporalités, celle du rêveur et celle d'un temps originaire mythique, celui de la Rome antique. L'importance accordée à l'originaire et aux bouleversements temporels est une constante dans les récits de folie : on en retrouve la trace, près de vingt ans plus tard, en 1855, dans les rêves d'*Aurélia*. On pourrait ainsi comparer avec profit le passage qui précède et le troisième récit de rêve du chef-d'œuvre de Nerval¹².

Ces caractéristiques saillantes sont en effet conformes à la stylistique du rêve, rêve et folie se trouvant liés par les écrivains comme par les psychiatres tout au long de l'âge romantique. L'un des aspects qui expliquent ce rapprochement consiste dans l'altération, chez le rêveur comme chez le fou, de sa propre identité, qui tend à pouvoir unir dans un même mouvement de pensée le même et l'autre. C'est la conclusion que tire Pierre Pachet de l'analyse d'un extrait de Lichtenberg, savant de l'époque des Lumières qui eut une influence décisive sur la psychologie du rêve romantique :

Dans une autre remarque, Lichtenberg décèle cette bipartition interne du dormeur dans la situation du dialogue rêvé :

Lorsque j'ai une discussion avec quelqu'un, en rêve, qu'il m'oppose des arguments et m'apporte un enseignement, c'est moi qui m'instruis moi-même, donc qui réfléchis. Cette réflexion est conçue sous la forme d'un dialogue. [...] Puisqu'il est fréquent dans les rêves qu'on prenne ses propres propos pour ceux d'un autre – par exemple quand on a une discussion avec quelqu'un, – je m'étonne simplement que cela ne se produise pas plus souvent à l'état de veille. L'état de veille semble consister essentiellement dans la différence précise et conventionnelle qu'on établit entre ce qui est nous et ce qui est en dehors de nous (97-98).

La remarque est profonde, elle met en évidence cette capacité qu'a l'esprit à créer et animer – jusqu'à se faire illusion à lui-même – des personnages différents de lui, de ce qu'il croit être. C'est cette aptitude que J. Delboeuf, l'un des psychologues que cite et discute Freud dans *L'interprétation des rêves*, nomme « l'altruisation ». Si dans le rêve tout est moi, tout est issu du moi du dormeur, alors la remarque de Delboeuf s'impose : « *Comme il ne peut exister deux moi l'un en face de l'autre, l'un des deux moi fictifs est nécessairement altruisé* ». ¹³

Les extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch se présentent, conformément à cette psychologie, comme un dialogue entre le héros et la sylphide, qui, véritable *alter ego* féminin, peut être considérée

¹¹ *Ibid.*, p. 194-195.

¹² Voir Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres*, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 377-378.

¹³ Pierre Pachet, « Les rêves cachent le sommeil », *Le Récit de rêve*, dir. Christian Vandendorpe, Québec, Nota Bene, 2005, p. 27-28.

comme une projection de l'intériorité du rêveur sur la toile de ses songes. La présentation typographique des premières lignes donne bien à lire un dialogue :

Qui es-tu ?
Je n'ai pas de nom, je n'en ai pas besoin...
D'où viens-tu ?
Je suis tienne, voilà tout ce que je sais¹⁴.

Les pronoms déictiques « je » et « tu » inversent bien leurs référents à chaque ligne, conformément à la logique du dialogue. Mais la proposition attributive « je suis tienne », qui ouvre la quatrième ligne, introduit un brouillage dans ce repérage énonciatif. L'appartenance de la sylphide au rêveur peut certes s'entendre en un sens amoureux traditionnel, mais elle met peut-être également en valeur le lien qui unit le créateur à sa créature, au point de les rendre indissociables l'un de l'autre. Ceci expliquerait la confusion qu'on relève dans l'ensemble du passage, au point qu'il est parfois difficile de savoir qui, des deux personnages, parle.

Toutes ces infractions à la conduite traditionnelle du récit renvoient à la mise en scène littéraire de l'hallucination, telle que l'a analysée récemment Jean-Louis Cabanès à propos de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁵. Elles s'accompagnent d'une attention aiguë portée à la forme même du langage, aux signifiants plus qu'aux signifiés, comme en témoigne par exemple le passage suivant :

Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу, взвивайте столбом ледяной прах : в каждой пылинке блистает солнце - розы вспыхнули на лице прелестной - она прильнула ко мне душистыми губками... Где ты нашла это художество поцелуя ? все горит в тебе и кипячею влагою обдаёт каждый нерв в моем теле... Мчитесь, мчитесь, быстрые кони, по хрупкому снегу...¹⁶

Galopez, galopez, ô rapides coursiers, sur la neige qui crisse, soulevez la poussière de glace en colonne : dans chaque particule brille le soleil. Des roses se sont enflammées sur ce visage charmant, elle a pressé contre les miennes ses lèvres odorantes... Où as-tu appris l'art de donner les baisers ? Tout brûle en toi et inonde d'un liquide brûlant chaque nerf de mon corps... Galopez, galopez, ô rapides coursiers sur la neige qui crisse...¹⁷

La répétition de la séquence initiale, qui se signale par son évidente poéticité, introduit un type de cohérence textuelle qui n'est plus celle du récit, mais celle qui appartient en propre à la poésie. Or Marcel Réja, l'un des premiers psychiatres à avoir fait porter son étude sur l'art des fous, note en 1907 que cette importance accordée à la fonction poétique du langage, qu'il nomme « formalisme », est l'une des caractéristiques saillantes de la prose des aliénés, au côté de l'« absurdité », du « symbolisme » ou « mysticisme » et de la « fuite d'idées ». Le point commun de ces « stigmates délirants » réside dans un

¹⁴ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵ Voir Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation au XIX^e siècle*, Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, n° 13, 2011. La troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux « hallucinations » et à leurs « représentations ».

¹⁶ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *Sil'fida, Poviesti*, Moscou, Sovetckaia Rossia, 1977, p. 151.

¹⁷ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 196.

principe général d'« incohérence » qui est la marque de la plus grande folie textuelle pour l'auteur de *L'Art chez les fous* :

Les incohérents n'associent les mots ni par une logique ni par une idée. Cette association se fait cependant par quelque moyen ; à défaut de la logique, du sens, c'est la sonorité du vocable qui sert de moyen d'union pour enchaîner les idées.¹⁸

L'écrit de Mikhaïl Platonovitch imite donc bien les troubles pathologiques qu'on trouve chez les écrits des fous réels qui peuplent les asiles, mais il nous semble que cette imitation revêt, sous la plume d'Odoïevski, une tout autre dimension : elle aboutit à une poétique nouvelle, anti-classique, pleinement romantique, celle qui va progressivement donner naissance au poème en prose. On peut penser en particulier à l'un des préceptes de Novalis, l'auteur des *Hymnes à la Nuit*, qui est considéré comme l'un des précurseurs européens du genre :

On peut imaginer des histoires sans suite, mais cependant associées, comme des rêves. Des poèmes qui sont simplement sonores et pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion, dont, tout au plus, quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments de choses les plus diverses. Cette véritable poésie peut avoir, tout au plus, un sens allégorique général, et une action indirecte comme la musique. C'est pourquoi la nature est si purement poétique, comme la cellule d'un magicien, d'un physicien, une chambre d'enfants, un grenier, un entrepôt, etc.¹⁹

Il y a une sorte de convergence entre les écrits authentiques du fou, tels que les décrit Marcel Réja, et la poétique issue du romantisme allemand, que connaît et admire Odoïevski. Les écrits de fou entretiennent une parenté manifeste avec le poème en prose. Ce phénomène est particulièrement remarquable chez Odoïevski, qui publie sa nouvelle en 1837, dans un pays où le partage entre prose et poésie est encore extrêmement rigide et codifié. Ainsi semble-t-il légitime de se demander s'il est possible de déterminer la valeur attachée aux pages ostensiblement singulières de Mikhaïl Platonovitch.

Un écrit de valeur

Cette valeur, si elle existe, ne va pas de soi. Si l'on en croit Kant, dont la théorie du génie, développée dans la *Critique de la faculté de juger* et dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, fait toujours autorité en ce début du XIX^e siècle, elle paraît même totalement impossible.

Le génie, chez Kant, implique certes l'idée de singularité. L'artiste génial se doit de produire une œuvre singulière, grâce au libre jeu de l'imagination. Il lui est nécessaire de ne pas se contenter d'une simple imitation d'une œuvre antérieure, mais bien de faire advenir au monde quelque chose qui n'y était pas, de l'inventer, et non de la découvrir. Mais le génie n'est pas folie : il consiste en une liberté *volontairement* accordée à l'imagination. Il faut que l'œuvre produite puisse être aussitôt érigée en modèle, qu'elle n'imité rien, mais qu'elle soit digne d'être imitée. Le génie crée, mais il le fait selon les lois

¹⁸ Marcel Réja, *L'Art chez les fous, Le dessin, la prose, la poésie* [1907], L'Harmattan, 2000, p. 170-171.

¹⁹ *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, trad. et préf. Maurice Maeterlinck, 3^e édition, Bruxelles, Paul Lacomblez éditeur, 1895, p. 131.

naturelles. Il suit des règles, quand bien même, et c'est le paradoxe, il se les donne lui-même. Par opposition au génie, la folie est le libre jeu *involontaire* de l'imagination, une sorte de rêve éveillé, un jeu déréglé, sans maîtrise. Or Kant est formel : faire semblant d'être fou, contrevenir aux règles de la nature, c'est produire une œuvre folle, et certainement pas un chef-d'œuvre :

Libérer l'imagination de cette contrainte, et laisser le talent singulier se retourner contre la nature, échapper aux règles et s'exalter, ce serait donner expression à une folie originale peut-être, mais qui ne saurait être exemplaire et ne saurait donc être mise au compte du génie.²⁰

Pour dénoncer ces œuvres excentriques, Kant reprend le vers de l'*Art Poétique* d'Horace dont il a été question plus haut : « velut aegri somnia vanae finguntur species »²¹. Si le génie est proche de la folie, tout l'effort de Kant tend ainsi néanmoins à les démarquer l'un de l'autre. Il n'y a de pire œuvre que celle qui imite les rêves d'un fou. La singularité nécessaire à toute œuvre de génie ne saurait être pathologique. Elle se doit d'être conforme à la raison, et donc à la nature.

Plusieurs voix, dans *La Sylphide*, se font l'écho de cette théorie. Le médecin établit un diagnostic sans appel et insiste sur la nécessité de soigner de toute urgence celui qui ne saurait être un génie, mais qui au contraire réclame toute la compassion due à un grand malade. Le (futur) beau-père de Mikhaïl Platonovitch met en garde, dans sa lettre pleine de commisération, son ami zélé contre les excès du héros. Le narrateur, enfin, traite d'« absurdités » les notes de son ami, qu'il jette négligemment avant de passer à l'action, sans suspecter le moins du monde le potentiel chef-d'œuvre qu'elles constituent.

Or tous ces personnages ont en commun d'être la voix de la raison. Le médecin est caricaturé, selon des principes bien romantiques, qui ne sont pas sans rappeler le fou furieux qui surgit à la fin de *La Fée aux Miettes* de Nodier (1832)²², et dont le narrateur peine à croire qu'il s'agit d'un aliéniste « philanthrope ». Son discours verbeux, pédant, saturé de latinismes inutiles, est présenté comme barbare et incompréhensible par son auditeur, qui ne croit pas nécessaire de le rapporter jusqu'au bout. Le beau-père porte le nom de Gavril Sophronovitch, Gavril fils de Sophron (σώφρων), adjectif grec qui désigne la sagesse au sens de prudence, de modération. Or Rejenski ne fait pas à proprement parler figure de sage. Ses mobiles sont tout sauf philanthropiques : il veut marier sa fille pour résoudre un problème de voisinage en réunissant sa propriété à celle de son voisin. Quant au narrateur, il ne saurait être assimilé à la voix de l'auteur. Le sous-titre de la nouvelle, « d'après les notes d'un homme raisonnable » – expression reprise dans le dernier paragraphe de la nouvelle – revêt un sens ironique évident. Le narrateur ne comprend rien au discours du médecin, qu'il admire sans aucun esprit critique, pas plus qu'il ne comprend celui qu'il appelle « son ami » : les dernières lignes de son récit, que nous

²⁰ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. et préf. Michel Foucault, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2002, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² Voir Charles Nodier, *La Fée aux Miettes, Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Garnier, p. 319-322.

avons citées au début de cette étude et dans lesquelles il fait l'éloge de la médiocrité, sont plus que grinçantes.

Les discours qui dévaluent l'œuvre de Mikhaïl Platonovitch, tous rapportés à la « raison », sont eux-mêmes dévalués par le mécanisme textuel, et tendent ainsi à la valoriser en retour. Le personnage se présente lui-même comme un découvreur. À son ami, qui le traite avec une pointe de mépris de « poète » et lui conseille d'écrire des vers, il répond :

– Écris des vers ! [...] écris des vers ! Vos vers, ce sont aussi des caisses ; vous découpez la poésie en tranches : voilà pour toi la prose, voilà pour toi les vers, voilà pour toi la musique, voilà pour toi la peinture, à quoi cela mène-t-il ? Mais peut-être suis-je le peintre d'un art qui n'existe pas encore, qui n'est ni poésie, ni musique, ni peinture, un art que je devais découvrir et qui est peut-être mort maintenant pour des milliers de siècles : trouve-le moi ! Peut-être me consolera-t-il de la perte de mon monde antérieur !²³

Mikhaïl Platonovitch serait bien l'inventeur d'un art nouveau, qui refuse la partition traditionnelle des genres, et qui annonce la modernité artistique, celle qu'on trouvera chez Flaubert dans *La Tentation de saint Antoine* par exemple, mais également dans la poésie en prose de Rimbaud, qui s'ingénie précisément à faire fusionner dans le Verbe poétique la peinture et la musique. La plupart des commentateurs de Rimbaud, qui voient en lui l'un des fondateurs les plus originaux du poème en prose au XIX^e siècle, s'accordent à trouver dans les *Illuminations* la plupart des caractéristiques que nous avons énumérées plus haut, et notamment l'aspect fragmentaire et la rupture de la cohérence narrative au profit d'associations fulgurantes.

On est donc loin de la théorie kantienne du génie : l'artiste doit bien produire une œuvre singulière, mais il lui faut pour cela sortir des règles de la nature et aller jusqu'à la déraison volontaire, ainsi que Rimbaud le préconise dans sa fameuse « Lettre du Voyant », lui qui en appelle à un dérèglement systématique et organisé de tous les sens, aboutissant à l'hallucination volontaire. Ainsi, il se pourrait bien que le génie se trouve précisément dans le parti-pris de la folie.

La proximité du génie et de la folie est l'une des thèses défendues par Faust dans le grand roman philosophique d'Odoïevski intitulé *Les Nuits russes*. Faust, le personnage principal de ce roman, y lit le journal de deux de ses amis de jeunesse, présentés comme des « chercheurs de vérité ». Or ceux-ci, après s'être adonnés à l'étude de toutes les sciences, en viennent à déplorer leur incomplétude et à faire l'éloge du poète, dont l'art s'élève au-dessus de toute science. C'est alors que prend place la réflexion qui nous intéresse présentement :

²³ Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 205.

L'un de nos naturalistes alla plus loin encore : il suscita un doute encore plus âpre pour la vanité de l'homme ; il étudia l'histoire psychologique des gens que l'on qualifie habituellement de fous, et affirma qu'on ne saurait tracer de ligne sûre, définitive, entre le jugement sain et la pensée malade.²⁴

Toutes les pensées qu'on juge malades trouvent en effet un équivalent chez les gens sains, et plus particulièrement chez les savants. Le fou agit comme le génie au moment de la découverte, qui paraît, à cause de sa nouveauté, nécessairement aussi absurde et délirante que l'idée d'un fou :

N'a-t-on pas tenu Colomb pour insensé, quand il parla d'un quatrième partie du monde ? [...] Et le plus remarquable, c'est que l'état du génie, à l'instant de la découverte, ressemble réellement à l'état du fou, du moins pour son entourage : il est lui aussi obnubilé par son idée fixe, il refuse d'en connaître une autre, il la retrouve partout et en toute chose, et il est prêt à lui sacrifier tout au monde. Nous disons d'un homme qu'il est fou quand nous le voyons découvrir entre les objets des correspondances qui nous paraissent impossibles : mais toute invention, toute idée nouvelle n'est-elle pas la découverte, entre les objets, de relations, qui sont imperceptibles pour les autres, ou même incompréhensibles ?²⁵

Le fou n'est dit « fou » par l'homme commun que parce qu'il lui est impossible d'entrer dans ses vues, parce qu'il ne le comprend pas. On touche ici à la question fondamentale pour les romantiques qui s'intéressent à la folie, d'une langue particulière, propre au fou, dans laquelle il exprimerait des vérités inaccessibles au commun des mortels, et surtout à la langue commune, par l'établissement de « relations », de « correspondances » secrètes entre les choses de ce monde.

Si l'on en croit Faust, le fou serait bien un inventeur, qui, bien qu'incompris par ses contemporains, accéderait par son discours à des vérités cachées. Cela justifierait d'ailleurs le recours au ton prophétique dans le journal de Mikhaïl Platonovitch, comme dans nombre d'écrits de fous. Beaucoup de passages de son journal adoptent le style de l'Apocalypse. « L'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean de Pathmos »²⁶, pourrait-on dire en paraphrasant Balzac. Il y a, dans les écrits des fous romantiques, une dimension mystique qui renvoie aux textes sacrés de la Bible. La mystique se doit en effet de délivrer la vérité, comme Jésus lui-même qui déclare, selon Matthieu : « J'ouvrirai ma bouche pour des paraboles, je proférerai des choses cachées depuis la fondation du monde »²⁷, liant la dimension allégorique – donc nécessairement obscure – de son discours et la révélation de mystères anciens.

Le discours du fou n'aurait donc pas seulement une valeur esthétique, mais aussi une valeur ontologique : il permettrait d'accéder au vrai. Or c'est bien ainsi que Sakouline, l'un des premiers lecteurs d'Odoïevski, et des plus pertinents, lit le journal de Mikhaïl Platonovitch. Il y voit des « pages brillantes qui atteignent la haute poésie du mysticisme »²⁸ et prend très au sérieux la conception du monde qui s'y développe.

²⁴ Odoïevski, *Les Nuits russes*, trad. Marion Graf, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, LGF, coll. Le Livre de Poche, 1984, p. 36.

²⁷ *Évangile selon saint Matthieu*, 13, 35, *La Bible*, trad. Emile Osty, Seuil, 1973, p. 2113.

²⁸ Sakouline, P. N., *Iz istorii russkogo idealizma. Kn. V. F. Odoevskij. Myslitel'. Pisatel'*, Moscou, 1913, p. 72.

Faust, dans *Les Nuits russes*, défend également l'idée que seul le langage mystique peut pallier – en partie tout au moins – les défauts patents des langues constituées²⁹. La sylphide serait une métaphore de la vie poétique, une sorte d'initiatrice au monde des Idées, conformément à la philosophie platonicienne. Les lectures de Mikhaïl Platonovitch sont à cet égard révélatrices : il lit des auteurs mystiques du Moyen Âge, comme Paracelse, Raymond Lulle ou Arnaud de Villeneuve. Tous ont en commun de proposer une autre voie de connaissance que celle des sciences positives, en recourant à la métaphysique pour pallier les défauts de la physique. Le monde de la sylphide s'inscrit en porte-à-faux contre celui du scientisme hérité des Lumières, représenté par les occupations de l'homme raisonnable que devient Mikhaïl Platonovitch à la toute fin du récit. C'est un monde idéaliste, symboliste pourrait-on dire. On peut d'ailleurs préciser ici que le symbolisme français de la fin de siècle est en réalité une redécouverte du romantisme allemand. On trouve exprimée très clairement dans la prose de Mikhaïl Platonovitch la théorie des correspondances, tant horizontales que verticales. Les colonnes qui surgissent au milieu de la végétation pour joindre la terre et le ciel ont la même valeur que celle qu'elles prendront dans le sonnet « Correspondances » de Baudelaire, tandis que la sylphide insiste sur les synesthésies à l'œuvre dans son monde : « Mais pourquoi es-tu ici ? Comme ici tout est froid et étouffant ! Chez nous le soleil souffle, les fleurs résonnent, les sons ont des parfums... »³⁰ Cette opposition entre idéalisme et matérialisme se retrouve également dans la thématique amoureuse proposée par la nouvelle. À l'amour spirituel, idéal, platonique de la sylphide s'oppose l'amour terrestre de la belle plante grasse qu'est Katenka, et qui mène tout droit son mari dans la débauche la plus triviale.

Une valeur problématique

Le journal de Mikhaïl Platonovitch est donc bien doté d'une valeur esthétique et ontologique. Les deux dimensions sont d'ailleurs liées, conformément à l'idéalisme platonicien – et à l'idéalisme allemand : le beau, le vrai et le bon ne sont qu'une seule et même chose. Il nous semble qu'on ne peut pourtant pas s'arrêter à cette analyse. Le propre d'Odoïevski, comme nombre de romantiques, est d'interroger plus que d'affirmer. La posture ironique qui est la sienne, les jeux d'enchâssements et de miroir qui caractérisent son œuvre, la délégation de la parole à des narrateurs qui ne sauraient constituer de véritables porte-parole obligent en définitive à suspendre le jugement.

²⁹ Voir à ce propos Virginie Tellier, « Le langage en crise dans la pensée romantique : Nodier et Odoïevski », *Sciences Humaines Combinées*, n° 3 - Crise(s) en thème, 16 février 2011. [En ligne] <<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=355> ISSN 1961-9936 >

³⁰ Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide*, *op. cit.*, p. 194.

Mikhaïl Platonovitch n'est pas un artiste authentique, de son propre aveu. Au début de la nouvelle, il insiste sur sa médiocrité et la frustration qui en est la conséquence, dimension qui fait de lui un amateur d'art et non un créateur :

Resté seul, j'ai fait les cent pas dans ma chambre, j'ai regardé quelquefois mon étang rectangulaire, j'ai essayé de le dessiner. Mais tu sais que le crayon ne m'a jamais réussi. J'ai fait des efforts, encore et encore, il en est sorti une cochonnerie. Je me suis mis à écrire des vers, il en est sorti, comme d'habitude, une dispute ennuyeuse entre des idées, des pieds et des rimes. J'ai même entonné un air, alors que je n'ai jamais pu mettre au point *di tanti palpiti*, et enfin, hélas, j'ai appelé le vieil intendant de mon oncle défunt, et je lui ai demandé sans le vouloir : « Est-il possible que mon oncle n'ait pas une quelconque bibliothèque ? »³¹

Plus loin, une fois revenu de sa folie, il affirme lui-même avoir été près de découvrir un nouvel art, mais cette proximité ne cache pas le fait qu'il ne l'a pas découvert. Il aurait donc montré la voie d'une autre esthétique, sans encore en atteindre l'idéal.

Les épigraphes vont également dans le sens d'une suspension du jugement. Elles se présentent comme autant de plaisanteries ironiques sur le jugement que porte la société à des époques différentes sur la poésie :

Le poète, nous le couronnerons de fleurs
et nous le chasserons de la ville.

Platon

Un royaume a trois piliers :
le poète, l'épée et la loi.

Légendes des bardes du Nord

Les poètes servent à peine aux résolutions communes
dans les jours réservés à la confection d'hymnes.

L'une des compagnies industrielles du XVIII^e siècle

!?!?

Le XIX^e siècle³²

Platon, patron autant que patronyme du pauvre Mikhaïl, incarne naturellement l'Antiquité, les bardes du Nord le Moyen Age, une compagnie industrielle le XVIII^e siècle. Quant au XIX^e siècle, son jugement consiste en une série de points d'interrogation et d'exclamation, qui attendent d'être complétés, soin laissé peut-être, en définitive, au lecteur lui-même.

Plusieurs chercheurs contemporains ont souligné le caractère indécidable de la position d'Odoïevski à l'égard de ses personnages. Neil Cornwell, spécialiste américain d'Odoïevski, note par exemple que « plusieurs points de vue existent concernant la présence de l'ironie dans *La Sylphide*, mais beaucoup de commentateurs s'accordent aujourd'hui à dire qu'Odoïevski ne croyait pas nécessairement lui-même au monde de la sylphide »³³. L'embarras du chercheur est visible dans le nombre de précautions qu'il prend

³¹ Ibid., p. 175.

³² Ibid., p. 164.

³³ « Differing views exist regarding the presence of irony in "Sil'fida", but most commentators would now agree that Odoevsky did not necessarily himself believe in the world of the sylph. » (Neil Cornwell, *Vladimir Odoevsky and Romantic Poets*, Providence Oxford, Berghahn Books, 1998, p. 53-54.)

pour présenter les conclusions d'autres savants, avant de suspendre son propre jugement. Des études récentes tendent également à démontrer que Faust, le personnage principal des *Nuits Russes*, n'est pas le porte-parole de l'auteur, contrairement à un raccourci qu'on opère souvent, et que le discours qui lui est prêté sur le rapport entre génie et folie n'est peut-être pas à lire comme une thèse de l'auteur. Le principal argument en faveur d'une lecture qui insiste sur la valeur de la proposition de Mikhaïl Platonovitch semble alors tomber de lui-même.

Jean-Louis Cabanès se livre à un questionnement comparable dans son dernier essai. L'auteur interroge en effet la valeur littéraire d'un autre écrit de fou, celui de Charles Demailly, inséré dans le roman éponyme des Goncourt (1860). Il montre la proximité stylistique de cet écrit avec le poème en prose, tout en relevant simultanément les marques appuyées de l'ironie des auteurs :

Les deux écrivains qui glorifient, dans leur *Journal*, leur nervosité toute moderne, paraissent ainsi assumer le dernier éclat productif d'un personnage de roman qui, à bien des égards, leur ressemble. Mais on pourrait également soutenir que, dans un même élan, ils prennent leur distance à l'égard des visions qu'ils lui prêtent. La folie est subsumée en poésie, mais la mysticité apparente de la vision chute dans la prose sous l'effet d'un court-circuit sémantique.³⁴

Et Jean-Louis Cabanès d'ajouter malicieusement : « la littérature y gagne »³⁵.

Si l'on considère l'énigme que pose au lecteur l'insertion d'extraits du journal de Mikhaïl Platonovitch dans *La Sylphide*, il paraît légitime de se demander quelle est la valeur de la singularité pathologique. L'œuvre poétique du fou est-elle le chef-d'œuvre d'un génie ? Il nous semble que la position d'Odoïevski, comme celle des Goncourt, n'est pas tranchée à ce sujet, et qu'il faut maintenir l'hésitation. C'est peut-être d'ailleurs précisément ce malaise, cette interrogation suspendue, cette invitation à questionner notre conception de l'art que recherche Odoïevski. La question de savoir si l'on peut assimiler sa voix à l'un des ses personnages, si l'on peut déterminer si oui ou non il croyait au monde de la sylphide, nous paraît en définitive relativement vaine. L'essentiel consiste en la dimension profondément dialogique de son œuvre, et ceci la rapproche des dialogues platoniciens, dont beaucoup débouchent sur une aporie, présentée par un Socrate qui réserve ironiquement son jugement. Le fou apparaît comme un écrivain qui se cherche, qui expérimente de nouvelles formes, en quête d'une littérature nouvelle, d'une langue nouvelle capable de réaliser la synthèse de la science, de la religion et de l'art. Il met définitivement en cause l'art antérieur, et, si son œuvre n'a pas nécessairement vocation à être imitée, ce qui est, on s'en rappelle, le critère du génie selon Kant, elle constitue un passage nécessaire vers la modernité. Le fou est un génie à l'essai, à la fois proche et distant de l'écrivain, un chercheur de l'extrême, envoyé par son créateur explorer les confins de l'art, du style et du langage,

³⁴ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 259.

³⁵ *Ibid.*

quand bien même il risque de s'y perdre. L'ironie romantique souligne en définitive que, lorsqu'on plonge « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »³⁶, on risque fort de ne pas revenir.

Pour citer cet article : Virginie Tellier, « Folie et génie dans *La Sylphide* d'Odoïevski », *Valeurs de la singularité*, Doctoriales de la Serd, 2010-2011. [En ligne] <<http://doctoriales-serd.com/>>

³⁶ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1972, p. 172.

De la blessure névrotique au « nervosisme » du style dans *Chérie* d'Edmond de Goncourt

Comme l'affirme Edmond de Goncourt dans la préface de *Chérie* (1884), la « grave question du moment », celle des années 1880, est celle du style. L'« effort d'écrire », promu par l'auteur dans cette préface, est motivé par un désir de distinction élitiste ; persuadé que l'histoire ne retient que les « apporteurs de neuf », il revendique une langue personnelle contre le « langage *omnibus* »¹ du *quidam* : « Tâchons [...] d'écrire médiocrement, d'écrire mal même plutôt que ne pas écrire du tout ; mais qu'il soit bien entendu qu'il n'existe pas un patron de style unique, ainsi que l'enseignent les professeurs de *l'éternel beau* [...] »² La pérennité des valeurs classiques évoquée ici par Edmond de Goncourt (voir un critique comme Albalat), la menace de la standardisation liée à la presse et à ses « phrases incolores »³, ainsi que l'épuisement du naturalisme zolien unanimement considéré par la critique comme un contre-modèle stylistique (voir Brunetière, Claveau, David-Sauvageot, etc.⁴) et enfin le développement, au cours du siècle, de la grammaire historique qui considère la norme linguistique comme un simple état de la langue peuvent expliquer en partie que le roman des années 1880 soit devenu un « laboratoire de pratiques langagières nouvelles »⁵. Les recherches stylistiques, dont rend parfaitement compte un roman comme *Chérie*, ne sont pas seulement une radicalisation du projet romantique ; elles sont surtout l'expression de problématiques nouvelles autour de la notion de conscience – les travaux de Taine sur la physiologie des nerfs, du cerveau, et l'étude des sensations ayant renouvelé l'ancienne psychologie humorale.

Le projet de *Chérie* répond au questionnement d'ordre psychologique qui caractérise le roman des années 1880 (voir les deux derniers romans de Maupassant, *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, etc.). Dans la préface de *La Faustin*, Edmond de Goncourt annonce en effet *Chérie* en évoquant des « impressions », des « épanchements », des « analyses de sentiments », des « dévoilements d'émotions » et promet de décrire dans son œuvre à venir « toute l'inconnue *féminilité* du tréfonds de la femme »⁶. Avec *Chérie*, l'auteur interroge l'aptitude de la langue à rendre compte d'une expérience subjective, celle

¹ Pour l'ensemble des références qui précèdent, voir Edmond de Goncourt, préface de *Chérie*, éd. J.-L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La chasse au Snark, coll. de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Le Cabinet de lecture, Bibliothèque des Littératures du XIX^e siècle, 2002, p. 42-43.

² *Ibid.*, p. 46.

³ E. Zola, *Écrits sur le roman naturaliste*, Pocket Classique, 1999, *Les Romanciers naturalistes* [1881], p. 147.

⁴ Voir Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste* [1883] ; Anatole Claveau, *La Langue nouvelle : essai de critique conservatrice* [1907] ; David-Sauvageot, *Le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art* [1889].

⁵ *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, dir. Gilles Philippe et Julien Piat, Fayard, 2009, p. 16.

⁶ E. de Goncourt, *La Faustin, roman* [1881], Actes Sud, Babel, 1995, p. 8.

du personnage : il traite ainsi d'une *matière* quasiment inexplorée, l'étude de la jeune fille, d'une *manière* qui se veut également novatrice. Le désir d'expérimenter la langue et celui de renouveler l'expression d'une subjectivité vont de pair ; les relations entre style et élaboration d'une psychologie romanesque peuvent être interrogées puisqu'en cette fin-de-siècle l'expression d'une singularité nécessite en retour de singulariser l'expression.

Le personnage de Chérie, conçu à partir de « documents humains »⁷ (d'authentiques témoignages), est une jeune fille née sous le second Empire que le roman révèle de son enfance jusqu'à ses vingt ans. L'appauvrissement du romanesque permet de cerner de plus près le « confus travail [d'un] caractère qui se forme »⁸ et de privilégier l'analyse, celle d'une névrose qui s'explique par le détraquement progressif du « délicat et susceptible » système nerveux de Chérie, celle d'une « impressionnabilité »⁹ exceptionnelle, d'une irritabilité et d'une « sensibilité malade tout à fait anormal[e] »¹⁰ qui mènent la jeune fille à la mort. La névrose, qui découle du détraquement du système nerveux, constitue dans *Chérie* un motif romanesque (ses facteurs héréditaires, son étiologie, ses symptômes, etc.) ; mais la nervosité stylistique, appelée parfois « nervosisme » (notamment par Huysmans)¹¹, est signalée pour son originalité parfois déconcertante aux yeux d'une critique conservatrice. À cette « plaque sensible-sensitive »¹² qu'est la jeune fille correspondrait une langue nerveuse et réactive. Ce phénomène de contamination, voire de mimétisme entre style et référent devient même un lieu commun de la critique : le motif romanesque de l'hystérie exploité chez les Goncourt détermine selon Anatole Claveau une « hystérie stylistique »¹³ caractérisée par un régime singulier d'écriture. À l'opposé de ce style hystérique qui est aussi le style de l'hystérie, perçu comme un signe de dégénérescence pathologique, s'affirment logiquement les valeurs positives d'un style « sain » et en « bonne santé »¹⁴.

En suivant la logique d'une corrélation entre déviance pathologique et déviance stylistique, on pourrait postuler qu'à toutes les échelles du morbide correspondent tous les degrés du style : du « degré zéro de l'écriture » pour un personnage apathique (voir *L'Étranger* de Camus où le style de l'absence est peut-être une absence de style) jusqu'à l'hyper-style outrancier des descriptions de jeunes femmes hystériques et nerveuses chez les Goncourt. Nous proposons de réfléchir aux caractéristiques

⁷ E. de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Chérie*, *op. cit.*, p. 202-203.

⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹ Huysmans au sujet de *La Faustin* écrit à Edmond : « Ce livre a une acuité de son qui vous fait vibrer tous les nerfs et vous tient, haletant et tendu, jusqu'aux dernières pages ; non, je ne connais point d'œuvre qui m'ait ainsi exacerbé les nerfs, d'une façon tout à la fois douloureuse et exquise. [...] Le côté charnel de *La Faustin* est d'ailleurs d'un nervosisme qui n'a d'égal, en acuité, en musique, que certaines des adorables et troublantes mélodies de Schubert. [...] Ce côté nerveux, élégant, dépravé, cet éréthisme savant que les Latins de la décadence ont eu aussi et qui a été décrit par Pétrone, dans son verbe si curieusement travaillé, existe de notre temps et je le sentais personnellement sans pouvoir l'exprimer, trouvant justement qu'aucun des romanciers modernes ne l'avait encore mis au jour. » (J.K. Huysmans, lettre du 19 janvier 1882, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, éd. P. Lambert, Nizet, 1956, p. 70-71).

¹² Philippe Hamon, « Autour de Chérie », *Les frères Goncourt : art et écriture*, éd. Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 283.

¹³ Anatole Claveau, *La Langue nouvelle : essai de critique conservatrice*, Librairies-Imprimeries Réunies, 1907, p. VI.

¹⁴ Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Armand Colin, 1899, p. 149.

stylistiques de ce prétendu « nervosisme » et nous poserons la question du caractère mimétique d'un style à l'égard d'une subjectivité.

Les stylèmes du « nervosisme »

À l'instar de *La Faustin*, Goncourt « nous raconte les nerfs »¹⁵ de Chérie, comme l'écrit Bourget. Il n'est peut-être pas étonnant alors que l'attention se déporte de l'histoire de la nervosité à la nervosité d'une écriture. En tant que motif, la névrose impose d'abord un lexique : empruntés au vocabulaire médical, on trouve les termes de « spasmes », « syncopes », « excitation cérébrale », « frémissements », « tremblements », « vertige », « fièvre », ainsi que ceux qui relèvent du lexique de la psychologie : « lutte », « émoi », « exaltation », « frénésie », « idée fixe » et les adjectifs « impressionnable », « malade », « souffreteuse », etc. Le roman rend compte de son étiologie et de ses symptômes. Or cet *ethos* singulier dessine, sur le plan stylistique, un véritable programme : la folie de sa mère fait signe vers l'anormalité (des structures syntaxiques inattendues par exemple) ; l'hyper-sensibilité affinée par la maladie nous conduit vers un travail descriptif, méticuleux et nuancé ; l'exaltation pour la lecture ou la religion vers un lexique du haut degré ; l'éveil à la sensualité peut être traduit par des procédés emphatiques chargés de mettre en valeur l'aspect inchoatif des épisodes ; le narcissisme de Chérie nous suggère d'évoquer ce retournement de la langue sur elle-même dont le plaisir l'emporte sur la description du référent ; l'idée fixe du mariage pour Chérie évoque des figures de répétition et des effets de redondance ; ses fréquentes syncopes, ses sautes d'humeurs évoquent par ailleurs des effets de rythme et une cadence brutalement interrompue et dérégulée ; etc. La nervosité de style, peut-être issue du référent névrotique, tend à souligner que la question de la norme et de l'écart peut se jouer sur deux terrains complémentaires, celui de la psychologie et du style.

Quels peuvent être ces stylèmes qui relèveraient d'une nervosité de l'écriture ? On observe tout d'abord la fréquence de la phrase longue et les phénomènes de complexité syntaxique suscités par l'inversion comme dans : « Doux, chaud, moelleux, était ce petit salon [...] »¹⁶ Ici le procédé instantanéiste place en tête ce qui frappe réellement les sens en substituant à l'ordre syntaxique habituel une succession d'impressions (d'où l'antéposition des adjectifs). La dislocation est également récurrente : « Les poupées qui devenaient vraiment ses filles, Chérie avait la singulière idée de vouloir qu'elles fussent baptisées. »¹⁷ Enfin, l'insertion des incidentes et des incises liées à la présence du narrateur contribue à densifier la phrase, comme les insertions de discours indirect libre. Au moment de l'évocation des premières règles, le narrateur écrit en effet :

¹⁵ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, éd. André Guyaux, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 346.

¹⁶ *Chérie*, *op. cit.*, p. 258.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

Cela se passant au milieu de retours d'inquiétudes, de la persistance d'un certain trouble moral, d'un restant de peur de la mort, état bizarre où, dans l'éveil de la curiosité de Chérie, existait une continuelle occupation de sa pensée "de savoir pourquoi faire" cette perte de sang, revenant tous les mois.¹⁸

Le psycho-récit se mêle ici au discours indirect libre de la jeune fille rapporté entre guillemets, ce qui en souligne le caractère exogène. La phrase insère l'expression hypocoristique sous la forme d'une anacoluthie (« une continuelle occupation de sa pensée "de savoir pourquoi faire" »). Peut être considérée comme nerveuse, une syntaxe qui intègre une subjectivité, sans l'assimiler, qui ignore le fond de l'analyse et qui rapporte sous la forme d'un insert.

La phrase accumulative et les procédés d'emphase sont d'autre part souvent notés par la critique :

L'amusant spectacle que la réunion autour de la table de ces petites Parisiennes, au minois futé, aux yeux éveillés de souris, à l'intelligence hâtive de la physionomie ; à l'enfance menue, distinguée, raffinée, quintessenciée de l'enfant des capitales et des salons, gracieux petits êtres dont la pâleur intéressante avait été enjolivée par les mères avec tout le goût possible, bouts de femmes déjà montrés en les galants arrangements que la mode fashionable crée pour les petites filles des riches !¹⁹

L'accumulation fonctionne par la succession de constructions absolues et des deux constructions apposées : la vision est décomposée à la façon de touches, les caractérisants sont déliés. Sur le plan lexicologique, on observe la succession de synonymes (« menue », « distinguée », « raffinée ») ; on trouve souvent la dérivation, les gradations, les répétitions avec effet de redondance. Est nerveuse la syntaxe qui redouble l'expression et bute sur le sens.

Par ailleurs, la prédisposition à la référence vague, à l'objet indéfinissable excite, relance la description, comme en témoigne ce passage décrivant l'usage aphrodisiaque des parfums par Chérie :

Il se faisait une détente de ses nerfs, une douce résolution de son moi, une sorte de contentement chatouilleux, un engourdissement à la fois jouisseur et un peu léthargique de son corps, duquel, très souvent oublieuse des gens qui se trouvaient autour d'elle, Chérie se soulevait, pour aspirer de nouveau la senteur à pleines narines, frénétiquement, dans un renversement du buste où sa tête s'en allait un rien en arrière, avec des yeux se fermant de plaisir.²⁰

Les substantifs abstraits sont accompagnés d'indéfinis et de locutions adverbiales décrivant une intensité ou une quantité et sont juxtaposés ; la description d'état crée ici une forme de « vaporisation » de la psyché qui devient vaporisation stylistique. Est nerveux ce qui est attentif aux variations et aux nuances.

La néologie de tours peut être considérée comme un autre des stylèmes « nerveux ». On observe dans *Chérie*, la récurrence de la préposition « dans » et le schéma syntaxique « dans + déterminant indéfini ou démonstratif + substantif abstrait » : « Toutefois, brusquement, dans cette tristesse du petit être, éclataient, sans raison, des gaietés inattendues. » ; « [...] fuyant la chambre dans un

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 265.

désappointement irrité. » ; « On voyait alors la petite [...], dans une exaspération comique, crier [...] »²¹. La préposition souligne le caractère essentiel de la sensation, de l'émotion qui « habitent » le sujet et qui participent à la caractérisation d'un état. La préposition souligne également le caractère éphémère de la caractérisation lié à un état impulsif ou passager et se rapproche de la préposition « avec » qui traduit un accompagnement accessoire.

Dans la lignée de ce type de décalages qui « tirent l'œil »²², la préférence pour ce qu'Albalat appelle le « régime indirect »²³ (verbes transitifs indirects, constructions prépositionnelles), comme dans : « On l'entendait même quelquefois, au milieu de son sommeil interrompu, pleurer de l'effroi de retomber dans un vilain rêve, où il faisait tout noir. »²⁴ Le régime indirect se manifeste ici dans le redoublement d'une construction prépositionnelle (« pleurer de », « l'effroi de ») ; la préposition est perçue par le critique comme une béquille qui alourdit l'expression et médiatise le rapport au réel, le rend obscur ou équivoque, c'est-à-dire oblique : l'examen puriste d'Albalat préconise d'« écrire droit »²⁵.

Enfin, la nervosité évoque surtout un rythme qui relève de l'irrégularité et de la dissymétrie, comme une cadence qui privilégie le rythme mineur ou bien le prolongement inattendu de l'hyperbate :

Et de graves sourires, et, la distribution de boîtes de dragées lilliputiennes, et quand il fut question de faire mine de signer, l'ouverture au hasard, dans un grand volume du Musée de Florence à une page remplie par une académie d'hommes, ce qui fit rire les grandes personnes, – et aussi les petites, de confiance.²⁶

La syntaxe est caractérisée par la succession en polysyndète des syntagmes (« et de graves sourires, et, la distribution de boîtes [...] et l'ouverture »), eux-mêmes apposés à une subordonnée relative périphrastique (« ce qui fit rire les grandes personnes »), mais ne constituant pas une proposition principale (ils n'ont pas de verbe principal conjugué) et précédés d'un ultime surenchérissement avec l'insertion du commentaire en hyperbate (« et aussi les petites, de confiance »).

Style et psyché : une *mimésis* ?

Edmond de Goncourt cherche, par le style, à déstabiliser son lecteur : ces stylèmes, qu'on les juge ou non « nerveux », renvoient globalement à une esthétique de la surprise et de l'irrégularité, qui relèvent tous deux du sème de l'excitation : l'évocation d'une sensation éphémère, d'une impression naissante et émergente, mais aussi celle d'un sentiment vaporeux qui peut produire un emballement des indéfinis font du « nervosisme » une forme d'« entomologie de la psychologie »²⁷ : l'individuation de l'écriture est chargée de rendre perceptibles les événements intérieurs infimes propres à une singularité et à une

²¹ *Ibid.*, p. 82. Voir aussi : « Quand Chérie entra dans ses rages [...] » ; « [...] et la mettaient après dans la disposition d'esprit enjoué d'une femme qui s'échappe d'entre les caresses d'un petit être aimé » ; « dans une espèce d'exaltation bizarre » (p. 93 et p. 127).

²² Anatole Claveau, *La Langue nouvelle*, op. cit., p. 87.

²³ Antoine Albalat, *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Plon, 1921, p. 94.

²⁴ *Chérie*, op. cit., p. 110.

²⁵ Antoine Albalat, *Comment il ne faut pas écrire*, op. cit., p. 110.

²⁶ *Chérie*, op. cit., p. 94.

²⁷ Retté, *Aspects* [1897], cité dans *Les frères Goncourt : art et écriture*, éd. Jean-Louis Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 279.

psyché progressivement détraquée. Ces faits de style créent donc un effet de psychologie qui découle d'une *mimèsis* de pensée.

Dans le prolongement de la notion de *mimèsis*, celle de transparence est d'ailleurs une obsession d'époque et se traduit souvent par une rêverie esthétique, voire stylistique : l'écran de verre réaliste dont parle Zola dans la lettre à Valabrègue s'accompagne du mythe néo-classique de la « langue de verre » qu'on trouve dans ses essais ; ce vœu d'une transparence du langage souligne l'une des problématiques de l'écriture réaliste : la représentation qui se veut fidèle au réel et objective doit se traduire par une écriture claire et limpide. Cette notion de transparence stylistique qu'on trouve chez un Zola relève bien sûr d'une illusion et n'existe pas plus qu'il n'existe d'écriture « névrosée ». Tout au plus, on note qu'en plein âge du « réalisme psychologique »²⁸, l'effort porté à l'écriture et à ses phénomènes de dérégulations pour rendre compte d'une psychologie tourmentée, s'inscrit dans ce rêve de nature cratylienne. Le projet du psychologue qu'est Edmond de Goncourt dans *Chérie* ne quitte pas les problématiques réalistes.

Ces questionnements sur style et subjectivité sont contemporains du roman d'Edmond. Paul Bourget défend par exemple l'idée d'un style mimétique d'une psyché :

Ces monographies de névroses n'auraient jamais pu être rédigées dans la langue de Voltaire, – lucide et sèche prose faite pour suivre le dévidement de l'idée dans le cerveau d'un homme équilibré, chez qui la machine physique ne trouble pas la raison. Relisez dans *Renée Mauperin* tous les chapitres à partir du quarante-sixième jusqu'au dernier, où se trouvent étudiées les sensations d'une jeune fille agonisante, et dites si le français de *Manon Lescaut* eût convenu à cette étude.²⁹

Postuler qu'un style contribue à la psychologie du personnage et à sa vraisemblance renvoie à une conception singulière de la langue littéraire : l'énoncé et l'énonciation seraient interdépendants, un peu à la façon des onomatopées qui nient l'arbitraire du signe pour réunir signifié et signifiant. « Écrire » et « décrire » seraient ainsi une seule et même action : écrire, c'est décrire une psyché. À l'inverse, Maupassant estime que la valeur constitutive du style est son autonomie vis-à-vis des éléments de la narration : le rapport du style au motif est d'ailleurs inversement proportionnel. À l'occasion de *Ludine* (1883) de Poictevin, il écrit :

Il existe parmi les écrivains deux tendances : l'une qui pousse à simplifier ce qui est compliqué, l'autre qui pousse à compliquer ce qui est simple. M. Poictevin aime à compliquer, non seulement la pensée, mais aussi l'expression. Et vraiment, je me demande s'il n'est pas possible de dire les choses les plus délicates, de saisir les impressions les plus fuyantes et de les fixer clairement avec les mots que nous employons ordinairement.³⁰

Ni « les choses délicates », ni « les impressions fuyantes » ne justifient le recours à des raffinements stylistiques excessifs : le style est donc le garant d'une lisibilité qui impose des bornes à la *mimèsis* ; ces contraintes pragmatiques rappellent la dimension communicationnelle de la langue littéraire, tandis que

²⁸ D. Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], trad. Alain Bony, Seuil, 1981, p. 9-10.

²⁹ Paul Bourget, *op. cit.*, p. 340.

³⁰ Guy de Maupassant, *Œuvre complète*, t. 12, « Chroniques littéraires ; Fragments ; Contes divers », Jean De Bonnot, 1980 ; « Bataille de livres », paru dans *Le Gaulois*, 28 oct. 1883, p. 254-257.

Bourget valorise l'expression, le geste expressionniste du style, en étant plus attentif à l'implication réciproque de la langue et de la pensée dans un « englobant » qui est le style.

On peut revenir sur un point de l'analyse, fréquent dans la critique du style goncourtien (H. Mitterand, J.-L. Cabanès) : si la langue « énervée » participe à l'élaboration d'une psychologie romanesque d'un personnage nerveux et névrosé, si la sensibilité émotionnelle comme motif est corrélée à un style « sensible », la psychologie « sensibilise » en retour la langue au point de mettre en danger la notion de représentation. Brunetière juge Edmond de Goncourt « plus attentif aux mots qu'aux choses, toujours préoccupé de quelque recherche de style, et de tout temps moins soucieux de voir juste que de *renverser la tournure*, ou [...] de *piquer l'adjectif* d'une manière qui se croit nouvelle, inimitable, unique »³¹. L'effet de psychologie peut donc être tout à fait manqué si l'on considère que l'attention du lecteur est déportée du référent vers la langue ; si la langue, en se singularisant, fait perdre au personnage de sa substance ; enfin, si la langue, au lieu de refléter une intériorité psychologique, se reflète elle-même. L'« effet-personnage »³² disparaît – le style étant pur engendrement de lui-même.

Nos analyses tendent à souligner qu'il existe bien des stylèmes (processus d'irrégularités, de décalages, de redondance, de successivité) expliquant que ce style ait été qualifié de « nerveux ». Le rapport d'équivalence entre déviance pathologique et déviance stylistique semble dans un premier temps fécond : la distinction entre le sain et le morbide est bien une question de degrés ; le style, lui, est interprété, sans doute à tort, comme l'exercice d'une saillance du texte (irrégularité syntaxique, lexicologique, rythmique, etc.) – c'est aussi la notion d'« écart » qui, jusqu'à Riffaterre, a servi d'invariant théorique à la stylistique. On sait bien néanmoins que la question de la norme linguistique pose problème. Par ailleurs, la nervosité, en tant que terme d'époque à la mode, est susceptible d'avoir envahi le domaine de la critique et de contribuer à une *doxa* qui fait du « nervosisme » une dérive pathologique de l'écriture artiste. Le jugement critique ne rend-il pas compte d'une confusion entre une analyse de forme et une analyse de contenu ? Cette terminologie relève davantage d'une représentation imaginaire de la langue et devient l'outil d'un discours idéologique qui vise à prêcher ce qu'Edmond de Goncourt nomme « les catéchismes du beau »³³. Qualifier de « déviant » un style confine au pléonasme ; souhaiter qu'il soit « normé », c'est réaliser un oxymore. En dépassant le commentaire idéologique, on peut tout au plus tenter d'évaluer un degré de déviance ; les critiques fin-de-siècle répètent que seules les outrances linguistiques constituent des outrages (le style, c'est bien ; en abuser, c'est mal). Mais cette critique ne définit jamais les seuils qui font passer les auteurs du côté du pathologique, qui leur font quitter la norme, c'est-à-dire (peut-être) l'expression neutre, non affective, ou une certaine moyenne des usages. Le style est donc perçu comme un processus de singularisation mais qui n'autorise pas

³¹ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, 1883, p. 234-5.

³² Pour cette notion, voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. Écriture, 1992.

³³ Préface de *Chérie*, *op. cit.*, p. 42.

l'excentricité. En réalité, c'est le dysfonctionnement d'un discours critique normatif postulant l'existence d'un état normé de la langue qui réactive la question problématique de la déviance pensée sur le modèle de la pathologie, et non la nature du style elle-même. Ainsi, plutôt que de considérer les faits de style dans leur valeur d'écart et donc de les percevoir comme une différenciation de nature pathologique, mieux vaut sans doute traiter le style comme la production d'une cohérence interne à l'œuvre et participant de son système de signification par son rôle unificateur. Le style est une pensée qui prend forme, et non une forme de la pensée.

Pour citer cet article : Lola Kheyar Stibler, « De la blessure névrotique au « nervosisme » du style dans Chérie d'Edmond de Goncourt », *Valeurs de la singularité*, Doctoriales de la Serd, 2010-2011. [En ligne] <<http://doctoriales-serd.com/>>

INDEX

Index des noms propres

- Albalat, Antoine : 53, 57
Aristote : 37
Badesco, Luc : 31
Balzac, Honoré de : 3, 38, 49
Banville, Théodore de : 30, 33-37
Barbier, Pierre-Jules : 34-35 (n. 16)
Baschet, Armand : 38
Baudelaire, Charles : 30, 34, 36, 50
Benjamin, Walter : 18, 20-22, 25, 28
Bescherelle, Louis-Nicolas : 38
Boileau, Nicolas : 10, 37
Bourget, Paul : 55, 58, 59
Borel, Pétrus : 1
Callot, Jacques : 38
Camus, Albert : 54
Carré, Michel : 31-34
Champfleury, Jules : 30, 37
Claveau, Anatole : 53, 54
Coleridge, Samuel Taylor : 12, 15, 16, 19-23, 25
Cousin, Victor : 36
Crampon, Alfred : 37
Dujardin, Edouard : 53
Dumas, Alexandre : 30
Flaubert, Gustave : 3, 48
Floran, Hippolyte : 37
Foscolo, Ugo Niccolò : 10-13, 16-19, 22, 23
Fournier, Marc : 36 (n. 20)
Gautier, Théophile : 1, 4, 6, 23, 24, 29, 30, 34-36, 38
Gidel, Charles : 3, 4
Gogol, Nicolas Vassilievitch : 43
Goncourt, Edmond et Jules : 8, 38, 51-55, 57-59
Hervier, Marcel : 5
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 23, 38
Horace : 4, 37, 42, 43, 47
Houssaye, Arsène : 29-32, 36
Hugo, Victor : 1, 3, 4, 20, 30, 34-36, 38
Huret, Jules : 5
Huysmans, Joris-Karl : 54
Janin, Jules : 30
Kant, Immanuel : 27, 46-48, 52
Labitte, Charles : 36
La Fontaine, Jean de : 32
Lamartine, Alphonse de : 29
Lepoitevin Saint-Alme, Auguste : 30 (n. 3)
Lerne, Emmanuel de (pseud. Emmanuel Le Boucher) : 32
Le Tourneur, Pierre : 2
Limayrac, Paulin : 35
Massias, Nicolas de : 23
Maupassant, Guy de : 53, 58
Meurice, Paul : 30
Michelet, Jules : 39
Mortier, Roland : 2, 3
Mürger, Henry : 30
Muset, Alfred de : 29, 35, 37
Nerval, Gérard de : 30, 36, 44
Nodier, Charles : 24, 29, 47
Noël, Auguste : 4
Novalis : 14, 25, 46

Lamb, Charles : 20, 28
 Odoïevski, Vladimir Fiodorovitch : 8, 41-43,
 46, 48-52
 O'Neddy, Philothée : 5
 Platon : 9, 10, 28, 49-51
 Poictevin, Francis : 58
 Ponsard, François : 29, 30, 36, 39
 Privat d'Anglemont, Alexandre : 30
 Reybaud, Louis : 35 (n. 18)
 Rimbaud, Arthur : 48
 Robb, Graham : 36 (n. 21)
 Ronsard, Pierre de : 10, 23
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 30
 Sand, George : 3, 30
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von :
 14, 26

Schiller, Johann Christopher Friedrich von :
 12, 23, 28
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von : 12,
 14, 15, 19, 20, 23, 25, 28
 Sterne, Laurence : 12, 13, 17, 20, 23, 26
 Sue, Eugène : 6, 7
 Thalié, Henri : 37 (n. 29)
 Vacquerie, Auguste : 30, 33, 34, 35
 Vitu, Auguste : 30
 Wordsworth, William : 21, 23, 26, 27
 Young, Edward : 2
 Zéro, Paul (pseud. Paul-Aimé Garnier) : 30
 Zola, Émile : 2, 4, 5, 7, 58

Index des mots et des notions

affectation : 5
 banal : 1, 3, 7, 38,
 bizarre : 3, 4, 7, 13, 17, 18, 24, 37, 56, 57
 « bon sens » : 29, 30, 33, 34
 chaos : 18, 20
 cœur : 3, 10-14, 17, 18
 disparate : 14, 15, 18
èthos : 7, 55
 fantaisie : 8-24, 29-39
 folie : 12, 14, 18, 20, 31, 33, 37, 41, 44-51, 55
 génie : 2, 4, 7, 9-14, 16, 20, 21, 32, 41, 46, 47,
 51, 52
 genre : 4, 6, 7, 9, 14 ? 15, 16, 18, 46, 48
 imagination : 12, 13, 15, 16, 19, 21, 23, 27,
 46
mimèsis : 2, 57, 58

mouvement : 4, 5, 7, 20, 21, 23
 mystique, mysticisme : 20, 45, 49, 56
 néologie : 56
 nerfs : 53, 55, 56, 57
 névrose : 54, 55, 58
 œuvre (concept d') : 4, 7, 11, 12, 15, 18-22,
 40, 42, 46, 47, 48, 52, 60
 originalité : 1-4, 5, 7, 38, 54
 passion : 3, 7, 12-14, 18
 pathologie : 8, 45, 47, 52, 54, 59, 60
 poème en prose : 46, 48, 41
 psychologie : 44, 53-55, 57-59
 raison : 9, 10, 12, 13, 17, 18, 20, 32, 47-49,
 58
 réalisme : 37, 39, 58
 récit de rêve : 14, 20, 44-47

romantisme : 2, 4, 5, 9, 29, 30, 35, 36, 37, 39
- premier romantisme : 8, 9, 11, 15, 21, 23
- romantisme allemand : 18, 20, 46, 49
sensibilité : 20, 54, 55, 59
style (procédés de) : 8, 10, 5', 55, 59
subjectivité : 54, 55, 56, 58
sylphide : 41, 42, 44, 45, 47, 49-52
vérité(s) (recherche de) : 21, 48, 49
wit/wit : 12, 13, 15-17, 19, 20