

Vous avez dit excentrique ?

Daniel Sangsue

Citer ce document / Cite this document :

Sangsue Daniel. Vous avez dit excentrique ?. In: Romantisme, 1988, n°59. Marginalités. pp. 41-58;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1988.5475>

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_59_5475

Fichier pdf généré le 22/03/2019

Daniel SANGSUE

Vous avez dit excentrique ?

Le récit excentrique ¹

Quand on parle de la poésie et du théâtre *romantiques*, on désigne un cadre esthétique plus qu'une délimitation temporelle. Il semble par contre difficile de faire consister l'entité *roman romantique* autrement que dans le sens de « roman de l'époque romantique » ². Dépouvé de règles, ignoré par les poétiques classiques, « genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites » (Baudelaire), le roman n'avait pas à être révolutionné par les romantiques. Aucune rupture n'était nécessaire ici avec un passé coercitif, nulle communauté ne devait se dessiner autour d'une lutte, d'un manifeste, etc.

Pour qui cherche à situer le roman de 1800 à 1850, la notion de roman réaliste est comme une planche de salut : il y a là un impératif esthétique fortement constitué, une « école » qu'on peut faire débiter vers 1830, qui couvre une bonne partie du siècle et à laquelle les principaux romanciers peuvent être rattachés. En dehors de cette catégorie, l'histoire du roman de la première moitié du XIX^e siècle semble condamnée à s'égrener : roman d'intrigue sentimentale, roman noir, roman historique... On a tendance également à l'écrire comme une suite de monographies (le roman balzacien, Victor Hugo romancier, Stendhal et les problèmes du roman), perspective qui n'est pas fautive dans la mesure où, en l'absence d'une codification, chaque romancier reconstruit à sa façon le genre et accomplit sa propre « révolution » du roman.

Une autre tendance consiste à envisager le XIX^e siècle dans son ensemble comme le siècle, sinon de « l'invention » du roman, du moins de son plein développement : une période de rendement et de confiance optimums. Pour une telle conception (érigée en doxa par certains « nouveaux romanciers »), le roman aurait fonctionné sans se mettre en question, de manière un peu naïve, entre *Jacques le Fataliste* et *Madame Bovary*, c'est-à-dire en gros durant toute la période romantique.

On sait qu'existe en Europe une tradition de l'*anti-roman*. Si elle se rencontre déjà dans l'antiquité (Lucien, Apulée...) et plus tard (Rabelais), elle se développe surtout au XVII^e siècle, en réaction à la prolifération des romans de chevalerie et des bergeries : *Don Quichotte*, bien sûr, mais aussi *Roman bourgeois* de Furetière, *Roman comique* de Scarron, *Berger extravagant* de Sorel (qui forge d'ailleurs le terme d'*anti-roman* pour la seconde édition de ce récit). Elle se poursuit au siècle des Lumières avec

Marivaux (*Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques*), Fielding (*Tom Jones*), Sterne (*Tristram Shandy*) et Diderot (*Jacques le Fataliste*). Cette tradition correspond à ce que Bakhtine désigne comme la seconde ligne du roman européen. Parmi ses principales caractéristiques, rappelons « l'épreuve du discours littéraire » qui consiste d'une part à confronter celui-ci à la réalité, à travers les déboires de personnages cherchant à incarner leurs lectures, et d'autre part à opérer une « mise à nu du procédé » par des moyens tels que le roman sur le roman (la métafiction) et l'introduction, dans le récit, du narrateur « comme l'auteur véritable de l'œuvre »³.

Les anti-romans qu'on vient de citer sont tous des parodies : non seulement ils dénoncent les conventions romanesques en général et les procédés de romans particuliers (*Amadis*, *L'Astrée*, *Pamela*), mais ils les détournent à des fins comiques⁴.

Les dimensions de la mise à nu du procédé et du comique sont importantes, car elles définissent la spécificité de la tradition dont il est question ici par rapport aux transformations du roman. Ainsi que l'a montré Aron Kibédi Varga⁵, on peut considérer celles-ci comme autant de dégradations du modèle originaire constitué par *Amadis*. Ce dernier, qui a connu un succès et un rayonnement énormes jusqu'à la publication de la traduction française de *Don Quichotte*, aurait servi de paradigme à un premier type de romans que Kibédi Varga, reprenant la terminologie de Frye, nomme « *romance* », et qui s'identifie à la première ligne stylistique décrite par Bakhtine. Proches du conte folklorique et de l'épopée, ces romans — *Le Grand Cyrus* en est un exemple — développent avec rigueur un programme narratif invariable (héros de naissance obscure parvenant, à la suite d'exploits guerriers dans des pays lointains, à épouser une princesse ; évolution compliquée des sentiments réciproques de l'héroïne et du héros). *Amadis* a suscité un second type de romans qui perturbent ce programme : dégradation des aventures et de l'amour, mariage traité non plus comme le dénouement, mais comme un obstacle, etc. Ces dévoiements du modèle amadien sont tout le roman moderne (« *novel* » pour Frye), de *La Princesse de Clèves* à *Madame Bovary* ; suivant Kibédi Varga, nous devrions l'appeler anti-roman.

Entre ces deux anti-romans que sont *La Princesse de Clèves* et *Don Quichotte*, il faut cependant distinguer. Les dimensions évoquées plus haut font précisément la différence : dans le récit de M^{me} de La Fayette, la dégradation du modèle amoureux n'est jamais comique et il n'y a pas de mise à nu du procédé (pas de roman du roman, pas de commentaire narratorial sur la fabrication de l'œuvre comme dans *Don Quichotte*). Il apparaît donc évident que l'anti-roman tel qu'il a été conçu de Cervantès à Diderot demeure une tradition spécifique, qui ne peut être ramenée aux dégradations et autres transformations subies par le roman dans son évolution.

Cette constatation est fondamentale pour définir ce dernier au XIX^e siècle. Bien que le roman réaliste constitue une mise en question du roman, il ne s'inscrit pas dans la lignée de l'anti-roman au sens où nous l'entendons. Ceci toujours pour les mêmes raisons : *Madame Bovary* comporte certes une « épreuve du discours littéraire », une dénonciation de l'illusion référentielle souvent comparée à *Don Quichotte*, mais cette dénonciation reste fondamentalement sérieuse (rappelons qu'Auerbach faisait du « sérieux » un des critères du discours réaliste), et elle ne s'accompagne ni de dispositifs métafictionnels, ni d'un métalangage sur la composition du roman (puisque les intrusions d'auteur y sont, comme on sait, réduites au minimum).

L'anti-roman parodique fait donc en apparence défaut : est-ce à dire que la tradition s'épuise au XVIII^e siècle, s'arrêtant à *Jacques le Fataliste*, ou que le XIX^e en représente une sorte de passage à vide⁶ ? Faut-il de plus supposer que le romantisme, occupé à bouleverser les autres genres, ait négligé de semer le doute et le trouble dans le roman ? Les romantiques allemands ont donné une postérité à la veine parodique en imitant Sterne : Jean Paul a voulu être le « Sterne allemand » et Hoffmann a composé, entre autres, une *Vie et opinions du Matou Murr*. Ces imitations n'auraient-elles pas leur équivalent en France ?

De fait, on y rencontre une constellation de récits qui non seulement sont eux aussi en prise directe avec l'intertexte sternien, mais encore peuvent être tenus pour l'héritage de l'anti-roman parodique au XIX^e siècle. En font partie le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, *Moi-même* et *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier, *Les Jeunes France* et *Fortunio* de Gautier, *Les Nuits d'Octobre* et *Les Faux Saulniers* de Nerval. Que la cohérence de leur ensemble ait jusqu'ici échappé à la critique s'explique par le fait que la plupart de ces récits demeuraient méconnus (jusqu'à très récemment, ils n'étaient même pas réédités). Leur volonté de se marginaliser semble en outre leur avoir réussi au-delà de tout espoir ! J'ai décidé de les appeler *excentriques* non pas tant parce qu'ils se situent en marge du romantisme et des grands massifs romanesques, que parce qu'ils répondent à la définition du « livre excentrique » établie par Nodier :

« J'entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant »⁷.

Il apparaît déjà que le dérèglement excentrique déborde le cadre du roman. Néanmoins, c'est contre celui-ci que les récits énumérés à l'instant dirigent en priorité leur parodisation. Aussi bien ils marquent leur allégeance à la tradition de l'anti-roman de manière tout à fait explicite, tels *Les Faux Saulniers* :

« Et puis... (C'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on.)

- Allez toujours !
- Vous avez imité Diderot lui-même.
- Qui avait imité Sterne...
- Lequel avait imité Swift...
- Qui avait imité Rabelais...
- Lequel avait imité Merlin Coccaïe...
- Qui avait imité Pétrone...
- Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres... »⁸

Cette généalogie est exemplaire : elle emprunte sa forme à un des termes de la liste, Rabelais (dont elle imite la généalogie des géants, laquelle est une parodie d'un passage de saint Matthieu...), et elle mime, intertexte immédiat, une énumération semblable qui se trouve dans *l'Histoire du roi de Bohême*⁹.

Les récits excentriques ont en commun cette référence à la fois aux textes fondateurs de la parodie romanesque et à ses avatars les plus récents

(Nerval cite Nodier — et va jusqu'à écrire des *Petits Châteaux de Bohême* —, Gautier cite Nerval et Nodier, Nodier cite Xavier de Maistre...). Ce double renvoi dessine une première homogénéité du corpus. Mais cette homogénéité tient bien plus à une communauté de dispositifs qui proviennent des figures parodiques traditionnelles : hypertrophie du discours narratorial (ironique), revendication d'une écriture non maîtrisée, aléatoire (arabesques stérniennes), digressions, métalepses (infractions à l'imperméabilité des niveaux narratifs : personnages censés échapper au narrateur, lecteur appelé à intervenir dans l'histoire, etc.), suspensions intempestives du récit, *dispositio* problématique (ordre intervertible, pages ou chapitres en blanc, fantaisies typographiques), mise en question de l'appareil démarcatif (absence de fin, fin arbitraire, paratexte parodique), décomposition du personnage et de l'intrigue, refus de la description, etc.¹⁰.

Si le récit excentrique reproduit la pratique de l'anti-roman, il ne s'épuise pas pour autant dans cette reproduction. Il s'agissait de mettre en évidence sa spécificité et d'évaluer le renouvellement qu'il apporte (l'exemple de *l'Histoire du roi de Bohême* permettra plus loin de s'en faire une idée). Remarquons toutefois le paradoxe : ce récit en rupture, grand pourvoyeur de discontinuité, cherche à s'inscrire dans une continuité.

Aucune appellation ne pouvait mieux rendre compte de la spécificité de notre objet que celle d'« excentrique ». En effet, ce mot n'est employé en français, au sens figuré, qu'à partir de 1830 (auparavant seul le sens géométrique était utilisé). Il y a un intérêt évident à recourir, pour caractériser des textes de la première moitié du XIX^e siècle, à un néologisme qui leur est contemporain. Ceci à plus forte raison quand on constate que ce sont précisément *ces textes* qui ont contribué à le répandre. Que le lecteur consulte les définitions d'« excentrique » et d'« excentricité » dans le *Grand Robert* : il observera, dans les deux cas, que les citations de première occurrence sont tirées de textes de Gautier appartenant au corpus que j'analyse¹¹.

En attendant d'éclairer les raisons du surgissement de la notion d'excentricité, ne manquons pas de relever la cohérence historique du phénomène. Il y a une première phase de l'excentricité, qui s'étend de 1830 à 1840 et qui voit simultanément l'apparition du mot, la définition de la catégorie par Nodier (1835) et une « vague » de récits, la plus importante : *l'Histoire du roi de Bohême* est de 1830, les récits de Gautier s'échelonnent de 1833 à 1838.

L'excentricité se manifeste massivement une seconde fois entre 1850 et 1855 : les récits de Nerval sont représentatifs de cette phase qu'on pourrait appeler d'exploitation. Ils s'accompagnent d'un ouvrage de Champfleury, *Les Excentriques* (1852), symptomatique de l'intérêt qui pouvait s'attacher au problème, et de productions plus épiphénoménales comme les *Contes excentriques* (1855) de Charles Newil ou *Les Excentricités de la langue française* (1859) de Lorédan Larchey, titres qui, à défaut de pertinence (rien de moins excentrique que ces contes et que cette linguistique), prouvent au moins le succès du terme¹².

Il est à remarquer qu'à chaque fois récits excentriques et textes *sur* l'excentricité vont de pair, ce qui montre que notre concept n'est pas une création arbitraire, mais l'émanation des préoccupations d'une époque. C'est dire également que forme et thématique sont indissociables : l'excentricité formelle se double toujours d'une thématique de l'excentricité.

— Tout porte à croire que les années 1830 à 1840 ont représenté une sorte

d'âge d'or de l'excentricité. Car, outre les récits excentriques, elles abondent en livres *touchés* par l'excentricité, c'est-à-dire excentriques par intermitence : au niveau du paratexte, d'un chapitre ou de quelques pages seulement. Effets de surface, programmés par une certaine mode, mais qui ont valeur de symptôme.

Beaucoup de livres bouleversent les règles communes du paratexte. Ils ont des titres singuliers, tels *Une Blonde, histoire romanesque. Précédée d'une notice nécrologique sur un homme qui n'est pas mort* (Horace Raison, 1833), *Œuvres d'un désœuvré* (Jules Lefèvre-Deumier, 1842) ou... *Sans Titre, par un Homme noir, blanc de visage* (Xavier Forneret, 1838). Ils présentent des épigraphes composées d'un dessin (*La Peau de chagrin*, 1831 : arabesque sternienne), d'onomatopées (*Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, de Charles Lassailly, 1833) ou de pseudocitations¹³. Leurs intertitres, loin de remplir un rôle de sommaire, sont souvent des invitations à ne pas lire :

« *Quod legi non potest*

Tiresome chapter

Chapitre qui peut paraître surabondant, et dont aurait pu se passer le lecteur : quand je dis lecteur, je parle hypothétiquement, car il serait présomptueux à moi de penser en avoir un seul, fût-ce même un Russe ? [...] » (Pétrus Borel, *Champavert*, 1833)

A ces paratextes curieux et narquois — goguenards, comme on dit alors — correspondent des textes parsemés de surprises et de bizarreries : parmi les plus spectaculaires, relevons cette recette des cailles à la Clémentine concluant un roman d'amour d'Emile Cabanon (et lui donnant, *in extremis*, son titre : *Un roman pour les cuisinières*, 1834) ou, dans la *Physiologie du mariage* (1830), ces deux pages de méditation composées de signes typographiques en pagaille, ne formant aucun mot reconnaissable, ou encore, dans une livraison des *Guêpes* d'Alphonse Karr (mai 1841), ces deux pages d'« etc. ». Pareilles incongruités se trouvent déjà dans le *Voyage autour de ma chambre* et dans *Moi-même*, où le chapitre « Le meilleur du livre » est entièrement constitué de signes de ponctuation¹⁴ ; elles remontent à Sterne qui, comme on sait, exhibe dans *Tristram Shandy* des pages respectivement blanche, noire et jaspée.

Les livres touchés par l'excentricité offrent ce genre de fantaisies et/ou une structure narrative partiellement marquée par les dispositifs de l'antiroman parodique.

Ainsi *Stello* de Vigny (1832) propose quelques sommaires humoristiques et un certain nombre de discontinuités à la manière de Sterne : le discours narratif du Docteur Noir est souvent interrompu par des interventions de Stello, les histoires qu'il raconte sont parasitées par de longs dialogues avec son narrataire et par les digressions auxquelles ils se livrent l'un et l'autre. Mais ces excentricités n'hypothèquent pas le fonctionnement d'ensemble de *Stello*, qui reste un roman démonstratif et sérieux. On en dira autant de la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829), interrompue par un chapitre de « Dialogue entre le lecteur et l'auteur » dans lequel le premier est supposé dicter au second le début d'une description et exiger le portrait de Charles IX. Les exemples pourraient se multiplier : *Stendhal* (voir le chapitre de Georges Blin sur les intrusions d'auteur), Musset (*Namouna*, récit excentrique en vers de 1832), Jules Janin¹⁵ ou le jeune

Flaubert (qui en 1836 écrit *Un parfum à sentir ou Les Baladins, conte philosophique, moral, immoral, ad libitum* et *Rage et impuissance, conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes*). Tout se passe comme si, entre 1830 et 1840, chaque écrivain s'était senti obligé d'estampiller ses textes du poinçon de l'excentricité.

Le lecteur ne manquera pas dès lors de se demander si cette notion demeure opérationnelle, si elle ne se confond pas simplement avec le goût du bizarre et de l'originalité. Cette esthétique de la surprise, en jeu dans la plupart des cas, n'est-elle pas présente également dans les textes fantastiques, frénétiques, etc. ?

A lui donner trop d'extension, on risquerait en effet de voir disparaître la catégorie de l'excentricité. C'est pourquoi il faut s'en tenir de manière impérative aux caractéristiques définies plus haut. Si quelques-unes d'entre elles peuvent se présenter dans les livres touchés par l'excentricité, elles ne se développent massivement que dans le récit excentrique : mise à l'épreuve du discours littéraire, métafiction, figures de la parodisation et excentricité thématique sont exploitées ici jusqu'à l'exacerbation. Le récit excentrique est toujours un texte limite, un *concentré d'excentricité*.

L'illustration que j'ai choisie dans le cadre de cet article, *l'Histoire du roi de Bohême*, permettra de s'en convaincre.

Ce n'est pas pour rien que Nodier a qualifié son récit d'« aberration », de « livre iroquois », d'« ouvrage [...] qui n'est pas du temps » et d'« énorme fatras polyglotte et polytechnique »¹⁶. Protéiforme et chaotique, ce texte ne semble connaître d'autre logique que le coq-à-l'âne et le bric-à-brac : interruptions, digressions, multiplicité des voix, hétérogénéité thématique, tranches de vocabulaire savant ou archaïque, syntaxe compliquée perturbent à l'évidence les règles communes de la composition et du style et donnent l'impression d'une écriture totalement aléatoire.

Les unités élémentaires de la *dispositio* (juste proportion, début, milieu, fin) s'avèrent d'emblée mises à mal. *L'Histoire du roi de Bohême* commence par se donner deux pages de titre, la seconde, parodique, apparaissant dans le corps du texte (p. 35)¹⁷. A ce début problématique (où commence véritablement ce récit à deux têtes ?) répond une fin qui ne l'est pas moins. Fin multiple (dernier chapitre, table des matières, puis « Note de l'imprimeur », « Correction » du narrateur, « Approbation » attribuée au Censeur de Tombouctou), mais surtout arbitraire : le narrateur avoue s'arrêter à la page 387 parce que son libraire « ne [lui] a donné que trois cent quatre-vingt-sept pages de *cavalier vélin* blanc à remplir, et qu'un encier de vingt centilitres à vider ». Cette fausse clause correspond en outre à un commencement : Breloque, compagnon du narrateur, allait entamer un récit au moment où elle intervient. Comme elle coïncide avec l'arrivée au premier des sept châteaux de Bohême, il est loisible de penser que le récit de Breloque aurait été l'histoire du roi de Bohême non encore racontée. Car, le lecteur l'a deviné, cette fameuse histoire subit le même sort chez Nodier que chez Sterne (*Tristram Shandy*, l. VIII, chap. XIX), elle ne dépasse jamais le stade de l'incipit : « Il y avait une fois un roi de Bohême qui avait sept châteaux. »

Le récit de Nodier avait promis « la fin de l'histoire » et un voyage en Bohême (chapitre premier). A travers son arrivée *in extremis* à Koenigsgratz et l'entame de Breloque, il se révèle une sorte de monstrueux avant-propos, un gigantesque hors-d'œuvre à une œuvre absente. Aspect d'ailleurs souligné

par le narrateur, qui donne son livre pour le premier de trente-sept volumes préliminaires (p. 347-348).

Cette crise de l'histoire s'accompagne d'une crise du personnage tout aussi aiguë. Non seulement le roi de Bohême, sur lequel focalise le titre, fait défaut, mais les figures se multiplient et se succèdent sans qu'aucune satisfasse aux critères habituels de construction du personnage (permanence, actions, qualification, savoir-dire, savoir-faire¹⁸). Tour à tour défilent Breloque et Don Pic de Fanferluchio, Gervais et Eulalie, mais aussi le Juif-Errant, la marquise de Chiappapomposa, le roi de Tombouctou Popocambou, ainsi que des figures non anthropomorphes comme la jument Patricia, le chien de Brisquet, une pantoufle et le livre même de *l'Histoire du roi de Bohême*. Si le « je » du narrateur assure une espèce de cohésion au récit, celle-ci est fragile, car ce narrateur éclate en trois personnages : Théodore, Don Pic et Breloque, qui se disputent le discours. Et si la fiction d'un voyage vers la Bohême, évoqué çà et là, peut servir de fil conducteur, il est lui aussi extrêmement ténu. Les digressions sont au récit ce que les détours sont à cet itinéraire, elles en font oublier le but. Aussi *l'Histoire du roi de Bohême* s'accorde-t-elle à la seconde partie de la définition de Nodier : il est impossible ou très difficile de deviner où va ce livre privé d'histoire, de personnages, de continuité.

En fait, il se prend lui-même pour but. Par une spécularité omniprésente, paroxystique, il devient quelque chose de complètement auto-télique, auto-référentiel et auto-suffisant, tel un serpent qui se dévorerait. La mise en abyme du livre dans le livre est ici une figure fondamentale : auto-représentation du procès d'écriture (livre à faire, livre en train de se constituer), réflexivité du livre comme objet (intrusions prêtées aux artisans du livre au fur et à mesure de son élaboration : prote, pressier, brocheur, censeur, libraire... ; auto-description typographique) et mise en scène de la réception : réactions de narrataires extra et intradiégétiques, insertion d'un compte rendu fictif de *l'Histoire du roi de Bohême* — en vertu du principe qu'« il est si bon et si sûr de se rendre compte soi-même de soi-même à soi-même ! » (p. 64).

Ces jeux de miroir sont un aspect de l'épreuve du discours littéraire : les interventions fictives du chroniqueur, des lecteurs « extérieurs », de Breloque et de Don Pic sont autant de critiques acerbes qui ne laissent en repos aucun développement du texte.

Un autre de ses aspects est la parodisation. L'histoire du roi de Bohême n'étant pas racontée, notre attention est décentrée sur « Les Deux Aveugles de Chamouny » et l'« Histoire du Chien de Brisquet ». Dans les deux cas, il s'agit, pourrait-on dire, de récits « à l'eau de rose » (l'amour de deux aveugles est brisé après que l'un d'eux a recouvré la vue ; un chien fidèle meurt en sauvant deux enfants des griffes du loup) : Nodier s'en prend aux poncifs romanesques du romantisme, qu'il connaît bien pour les avoir lui-même pratiqués¹⁹. Lorsque le narrateur s'apprête à commencer l'histoire de Gervais et Eulalie (les deux aveugles), Don Pic l'interrompt pour se livrer à des considérations sur l'onomastique des personnages de fiction ; quand Gervais va entamer l'histoire de sa vie, c'est le narrateur extradiégétique qui l'en empêche (bel exemple de métalepse) pour s'assurer du débit — au sens commercial ! — de *l'Histoire du roi de Bohême*. Don Pic interrompt une deuxième fois la narration, mais il est lui-même interrompu par Breloque, etc. Ces multiples ruptures, indépendamment des discours railleurs

et pédantesques auxquels elles donnent lieu, ont déjà en elles-mêmes un effet de parodisation. Jankélévitch l'a bien montré :

« L'ironie non seulement abrège, mais encore morcelle. La continuité est plutôt sérieuse et, pour prouver qu'on ne s'est pas " laissé prendre " en récitant une tirade, il n'y a pas de meilleur moyen que celui-ci : lui faire brusquement un croc-en-jambe, la briser en spasmes discontinus »²⁰.

C'est de tels crocs-en-jambe que subit le récit des deux aveugles.

Quant à l'« Histoire du Chien de Brisquet », elle fait l'objet d'un panegyrique de Breloque qui, par antiphrase (cf. l'expression « battre la breloque »), jette un sort aux règles des poétiques classiques :

« Le sujet est simple, mais intéressant. Les épisodes s'y rattachent facilement, ou plutôt font un corps essentiel avec lui. La péripétie est frappante et naturelle, le dénouement pathétique et inattendu... [...] Parlerons-nous des caractères ? ils sont tracés avec tant d'habileté que l'exiguïté du cadre n'ôte rien à leur développement... [...] Que dirai-je des localités ? Nous n'avez besoin ni de boussole, ni de guides, ni de cartes, ni d'itinéraire, ni de statistique, ni d'almanach, pour vous diriger dans le pays... [...] Quant au style, je suis obligé d'avouer qu'il n'est ni pittoresque, ni romantique, ni poétique, ni oratoire ; mais il est ce qu'il doit être, clair, simple, expressif, approprié aux personnes et aux choses, intelligible à tous les esprits ; et par conséquent essentiellement convenable » (p. 372-374).

On mesure à ces canons l'excentricité de l'*Histoire du roi de Bohême*. Au long et raisonné dérèglement de la composition s'ajoute celui du style, rien moins que clair et simple. Le lecteur achoppe à des difficultés d'ordre lexical et à une syntaxe retorse : accroissement disproportionné de parties de phrases par le jeu de l'anaphore ou de l'accumulation, incises, parenthèses, corrections coupant fréquemment la syntaxe, listes interminables de mots savants, etc.

L'*Histoire du roi de Bohême* met en place une nouvelle lisibilité. Son utilisation des gravures, par exemple, est tout à fait révolutionnaire. Elle perturbe la relation habituelle texte-image qui veut que l'illustration (hors-texte) serve d'ornement, de supplément au texte. Les vignettes de Tony Johannot font au contraire partie intégrante du texte, dialoguant avec lui, s'appuyant sur lui (voir p. 44, 59 par ex.). A l'inverse, le texte peut pénétrer dans les dessins ou se transformer lui-même en illustration : c'est les fameuses fantaisies typographiques (ligne en escalier, page imprimée tête-bêche, en forme de syrinx, modifications nombreuses du corps des caractères...). Dans tous les cas, il se produit un estompage de la frontière texte/hors-texte ; le champ de lecture s'élargit aux dimensions de la page, et cette dernière doit être moins lue que *visualisée*.

Il faut donc aussi entendre typographiquement que l'*Histoire du roi de Bohême* s'écrit hors des règles communes de la composition. Alors que pour les autres livres la recomposition n'entraîne aucune déperdition de sens, l'étroite interdépendance du texte et de sa graphie interdit ici toute manœuvre de ce type. L'ouvrage de Nodier est un véritable livre spectacle, qui allie texte et représentation.

Ainsi on voit que le récit de Nodier ne se limite pas, et de loin, à la contestation et à la parodisation du roman. Après avoir ébranlé les catégories de l'histoire, du personnage, de la composition, c'est la notion de livre

que l'*Histoire du roi de Bohême* interroge et renouvelle. Et au-delà, en marquant son allégeance à la tradition anti-romanesque (« Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne... »), ce livre affirme que toute littérature est condamnée (à l'imitation). Comme le remarquait Hubert Juin, il « met en cause ou question le discours même de tout livre possible »²¹.

Ce récit excentrique n'est pas seul à déplacer ainsi les enjeux. De manière générale, on constate, débordant le cadre du roman, un brouillage des catégories génériques : *Moi-même*, sous-titré « roman qui n'en est pas un », mélange autobiographie et roman tout en déconstruisant l'un et l'autre ; le statut du *Voyage autour de ma chambre* reste indéfini : description d'une chambre ? « journal » de quarante-deux jours ? autoportrait ? confession en fragments ? récit de voyage parodique ? essai philosophique ?... *Fortunio* perturbe le rapport fiction-réel en se donnant à la fois pour un récit réaliste et un « roman » incroyable », et *Les Faux Saulniers* dépassent quant à eux cette équivocité pour s'interroger sur la pertinence des distinctions génériques et leur fondement.

Si le romantisme peut être défini comme un « trouble de classement » des écritures²², nul doute que le récit excentrique y prend une part non négligeable.

Il contribue également à l'avènement d'un nouveau type de discours narratif, dans lequel le discours, précisément, tient une place de plus en plus grande : le « je » ne se borne plus à intervenir pour manifester sa bonne foi ou railler le lecteur, il s'émancipe jusqu'à occuper égocentriquement le devant de la scène. Cela a été rendu possible par le double effacement de l'histoire et du héros. *Don Quichotte*, *Pharsamon*, *Tom Jones* racontaient encore une histoire, la vie et les opinions d'un personnage singulier, héros anti-héroïque — mais que dire de l'« histoire » et du « héros » dans l'*Histoire du roi de Bohême* ou *Les Faux Saulniers* ?

Constamment déporté, ex-centré du livre à faire (qu'on pense encore à ces deux derniers récits), menacé, en l'absence de héros et d'histoire, d'inexistence ou pour le moins d'interruption (*Fortunio*), condamné à se prendre soi-même pour objet, le récit excentrique s'écrit autour d'un centre vide. L'humour qu'il déploie ne doit pas nous cacher ce qui le menace : livre infaisable, inachèvement, absence d'œuvre. L'excentricité débouche, paradoxalement, sur les questions centrales qui se posent à la littérature.

Avec le récit excentrique, c'est pour ainsi dire un chaînon manquant qui se trouve rétabli dans l'histoire de l'anti-roman. Contrairement aux apparences, il n'y a pas de solution de continuité entre les anti-romans du XVIII^e siècle et le Nouveau Roman : en marge des manifestations officielles d'un genre qui commence à s'imposer comme majeur, il existe au XIX^e siècle un ensemble de récits en rupture qui pourraient bien représenter le roman romantique au sens où l'on parle du théâtre et de la poésie romantiques. C'est, sinon une révolution, en tout cas une remise en question radicale du roman qui y est engagée, mais son caractère excessif et le fait qu'elle émane d'écrivains résolument en marge l'a condamnée à demeurer sans impact. La prendre en compte nous amène non seulement à nuancer notre conception du roman à l'époque romantique, mais encore à mieux appréhender le romantisme lui-même dans sa complexité et sa plurivocité.

Les excentriques

Essayons maintenant d'élargir quelque peu l'enquête et d'envisager l'excentricité en tant que phénomène socio-historique. On s'interrogera tour à tour sur sa définition, les raisons de son apparition en France au XIX^e siècle et ses implications idéologiques.

Les dictionnaires de l'époque sont assez laconiques dans leurs définitions d'« excentrique » et d'« excentricité ». Pour Littré, est excentrique « qui pense et agit en opposition avec les habitudes reçues » ; pour le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française* (éd. de 1862) « qui sort des bornes communes ; qui est doué d'une organisation supérieure, ou seulement d'une certaine bizarrerie ». Dans le *Grand Larousse du XIX^e siècle*, excentrique est défini comme « singulier, original, qui se place ou qui est en dehors des habitudes ordinaires », et il faut se reporter à la partie encyclopédique des articles « originalité » et « original » pour trouver des définitions substantielles :

« Encycl. Littér. L'*originalité* est la qualité maîtresse, celle qui fait le grand écrivain et le grand poète ; la confondre avec l'excentricité, la recherche des conceptions extravagantes ou bizarres, le parti pris des vocables inconnus et du style tourmenté, c'est faire une de ces confusions [...]. Ce qui donne sa valeur à un écrivain, c'est la nouveauté, c'est-à-dire l'*originalité* de ses conceptions et de son style [...] »

L'originalité est en somme la nouveauté susceptible de devenir modèle tout en ne s'affaçant pas. Aux exemples de Virgile, Cicéron, Quintilien, (...) Racine, Fénelon, Lamartine, Rabelais, Shakespeare, Hugo, sont opposés Sterne, Swift, Thackeray, Dickens, Hugo (le Hugo qui recherche « la singularité dans le bizarre, le difforme et le monstrueux »), Gautier, Byron, Baudelaire, Leconte de Lisle, tous « dévoyés à la poursuite d'une *originalité* excessive ». De l'originalité à l'excentricité il y aurait donc une différence avant tout quantitative, ce que confirme le développement sur « original » :

« Encycl. Physiol. mor. Nous appelons un *original* l'homme que les Anglais appellent avec plus de raison un excentrique ; en empruntant cette expression à la géométrie, ils l'appliquent fort justement à l'homme dont les actions, les paroles, les gestes, la personnalité enfin s'écartent du centre commun, c'est-à-dire des habitudes et des conventions sociales de son époque. Notre expression d'*original* ne peut avoir étymologiquement la même signification précise ; aussi avons-nous emprunté aux Anglais leur mot *excentrique* ; mais il y a une nuance entre ces deux termes, et l'excentrique chez nous est un *original* bien près d'être un extravagant. Quoi qu'il en soit la ligne de démarcation reste difficile à tracer entre l'originalité et l'excentricité, l'une n'étant que l'autre poussée à l'excès [...] »²³.

La difficulté avouée à distinguer originalité et excentricité, l'insistance sur la définition anglaise de l'excentrique et le rapprochement excentrique-extravagant témoignent de l'embarras qu'éprouvent les contemporains à donner une acception précise à la notion d'excentricité. Elle ne sera jamais définie que par opposition à l'originalité, ou par référence à la folie et à la tradition anglaise. Déjà la définition de Nodier jouait sur deux tableaux (« Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques »), bien qu'elle ne proposât aucune relation fiable de la folie à l'excentricité²⁴. Chaque fois

que Balzac, par exemple, parle d'excentricité, il la met en rapport avec la folie et l'Angleterre (notons les italiques, qui marquent le caractère étrange/étranger du mot) :

« Vous ne savez peut-être pas qu'il y a dans la société anglaise beaucoup de fous que l'on n'enferme point et nommés *excentriques* ; ce sont des gens à idées bizarres [...]. » (*Les Martyrs ignorés*)

« La jalousie formait la base de ce caractère plein d'*excentricités*, mot trouvé par les Anglais pour les folies non pas des petites, mais des grandes maisons. » (*La Cousine Bette*)

« Paris est la ville du monde qui recèle le plus d'originaux en ce genre, ayant une religion au cœur. Les *excentriques* de Londres finissent toujours par se dégoûter de leurs adorations comme ils se dégoûtent de vivre ; tandis qu'à Paris les monomanes vivent avec leur fantaisie dans un heureux concubinage d'esprit. » (*Le Cousin Pons*)²⁵

Cette référence à l'Angleterre s'impose, dans la mesure où il y existe une véritable tradition d'excentricité²⁶. On la connaît moins que celle du dandysme, qui a une fortune plus évidente en France et a par conséquent fait l'objet de nombreuses études. Elles n'évoquent l'excentricité qu'incidemment, pour mieux définir le dandysme²⁷. Tel est le cas déjà de la première d'entre elles, le *Brummell* de Barbey d'Aurevilly, qu'il vaut la peine de citer pour la netteté de sa distinction :

« Ainsi, une des conséquences du Dandysme, un de ses principaux caractères — pour mieux parler, son caractère le plus général — est-il de produire toujours l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique. L'Excentricité, cet autre fruit du terroir anglais, le produit aussi, mais d'une autre manière, d'une façon effrénée, sauvage, aveugle. C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature : ici on touche à la folie. Le Dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore »²⁸.

Ces considérations permettent de comprendre pourquoi l'excentricité « prend » en France aux périodes que nous avons vues. Comme le dandysme, elle a pour origine la crise d'identité subie par la génération qui arrive à l'âge d'homme après l'Empire. Mais, alors que les dandies réagissent au nivellement idéologique et politique bourgeois par des attitudes de détachement et d'élitisme (restaurant sur un plan esthétique les valeurs aristocratiques disparues), les excentriques lui opposent une « révolution individuelle », le scandale et l'éclat.

Si l'excentricité littéraire se développe précisément autour de 1830 et de 1850, à savoir autour de deux moments révolutionnaires, c'est parce qu'elle a effectivement quelque chose à voir avec une révolte « contre l'ordre établi ». Cependant, du fait que cette révolte demeure profondément individuelle et « effrénée, sauvage, aveugle », elle ne correspond pas à une praxis révolutionnaire. A la suite de ce que P. Bénichou dit du rapport des Jeunes France à l'extrême-gauche en 1830, on peut parler de *coïncidence* entre l'excentricité et la politique²⁹.

Et comme l'excentricité apparaît en fait au lendemain de 1830 et de 1848, on peut la considérer comme une réaction aux déconvenues de ces deux « révolutions ». C'est la raison pour laquelle elle se rencontre, litté-

rairement et biographiquement, surtout chez les Petits Romantiques (Gautier, Nerval, Pétrus Borel, Xavier Forneret, etc., ne font pas qu'écrire des textes excentriques, ils se comportent en excentriques : Nerval promène en laisse un homard vivant dans les allées du Luxembourg, Gautier se conduit de telle manière qu'il est identifié aux excentriques de ses récits...). En effet, tandis que leurs devanciers Lamartine, Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, déjà posés, réagissent avec modération aux déceptions politiques, les Jeunes France accueillent celles-ci avec colère et amertume. Bénichou a insisté sur le « mécanisme de retrait » entraîné par cette désillusion³⁰. Nul doute que l'excentricité en est l'envers spectaculaire.

Il existe à cette époque une figure emblématique du rapport entre excentricité et « révolution individuelle contre l'ordre établi » : Chodruc-Duclos. Ce personnage à longue barbe et en guenilles a promené sa misère chaque jour pendant seize ans (1826-1842) dans les galeries du Palais Royal. Larousse le considère comme « le grand excentrique du XIX^e siècle [...] l'excentrique par excellence » (article « original »). Pourquoi Chodruc-Duclos a-t-il tant fasciné ses contemporains³¹ ? Parce que sa clochardisation était connue comme une protestation contre les Bourbons, qui n'avaient pas récompensé sa carrière glorieuse de combattant contre-révolutionnaire. Chodruc dirigeait contre le pouvoir le reproche de sa présence et de ses guenilles. Il avait choisi la misère pour faire scandale.

Cependant il y a quelque chose d'ambigu dans ce choix. C'est l'ambiguïté même de toute excentricité. Ainsi, un écrivain qui produit des livres excentriques se démarque de la « littérature industrielle » des Dumas, Paul de Kock, etc. ; il manifeste son refus de se soumettre aux lois du marché. Mais sa marginalisation peut être moins l'effet d'une volonté que d'une fatalité. Non compétitif sur le marché littéraire, incapable de s'y imposer, il en est réduit à singulariser ses livres à outrance afin d'attirer l'attention du lecteur potentiel. Son excentricité se révèle sans ambivalence : révolte contre le goût dominant, refus de composer avec le public, mais également désir de se faire remarquer par ce public.

L'attitude face au « marché » permet peut-être de distinguer l'excentricité de ce qu'on nomme dès 1840 la *vie de Bohème*³². Ces deux marginalités sont néanmoins assez proches : il suffit de penser aux titres choisis par Nerval et Balzac, *Petits Châteaux de Bohême* et *Un Prince de la Bohême*, qui jouent sur la bisémie Bohême/vie de bohème, pour voir se dessiner une filiation. Mais, à lire les définitions de Mürger, on aperçoit aussi certaines différences. Les éclats et la désinvolture des Jeunes France ne peuvent être assimilés à la marginalité misérable, besogneuse, de la « Bohème ignorée », « la grande famille des artistes pauvres fatalement condamnés à la loi de l'incognito, parce qu'ils ne savent pas ou ne peuvent pas trouver un coin de publicité pour attester leur existence dans l'art »³³. Quant à la « Bohème officielle », elle est un ensemble quasi organisé, au but « parfaitement déterminé », qui est de défendre ses intérêts sur le marché : ses membres « sont connus sur la place littéraire et artistique et [...] leurs produits, qui portent leur marque, y ont cours, — à des prix modérés il est vrai »³⁴. Du « bohème officiel » à l'excentrique, il y a la distance qui sépare le militant du révolté.

L'article « De quelques livres excentriques » peut être imputé au goût très prononcé de Nodier pour « un tas de grands hommes anonymes et de génies obscurs »³⁵, mais ce goût semble ne pas être isolé. Nodier insiste sur la convoitise suscitée par les ouvrages qu'il décrit : un volume de Guil-

laume Postel a atteint neuf cents francs, et les œuvres de Bluet d'Arbères « se vendent 5 ou 600 francs, c'est-à-dire deux ou trois fois plus que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert »³⁶. D'autre part, les monographies en rapport avec la marginalité se multiplient : Gautier publie *Les Grotesques*, Nerval *Les Illuminés*, recueil consacré à « certains excentriques de la philosophie »³⁷, Champfleury *Les Excentriques* déjà cités, Charles Monselet des *Originaux du siècle dernier*, Paul de Musset des *Originaux du XVII^e siècle* et Henry Monnier une *Galerie d'originaux*.

Cet intérêt paraît contradictoire quand on sait que l'époque est largement dominée par une idéologie de la typisation. Peu de temps avant « De quelques livres excentriques », Nodier lui-même a écrit « Des types en littérature » (*Revue de Paris*, 1830) : il y montre que le génie consiste à faire d'un personnage littéraire un concept abstrait et général, « le signe représentatif d'une conception, d'une création, d'une idée »³⁸. Or y a-t-il rien de plus opposé à l'excentricité que la généralisation du type ?

Les types en effet obnubilent le XIX^e siècle : Walter Scott est universellement loué comme créateur de types, un des buts que se fixe Balzac dans *La Comédie humaine* est de « compos[er] des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes » (*Avant-propos*), etc. L'investissement le plus massif du souci de typisation est certainement les *Physiologies*, ces petits ouvrages populaires qui prolifèrent de 1830 à 1840 et qui visent à définir les traits généraux de tel ou tel personnage parisien : le bourgeois, le gamin, la lorette, la grisette, l'étudiant... De la même intention procèdent les *Arts de*, *Codes* et autres *Traité*s (comme le *Traité de la vie élégante*, la *Théorie de la démarche* et le *Traité des excitants modernes* de Balzac). Cette littérature, à laquelle se rattachent encore *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris* ou le *Nouveau tableau de Paris au XIX^e siècle*, a été qualifié par Benjamin de « panoramique »³⁹ : son dessein est une lecture totalisante de la ville et de ses habitants. Sous les vagues cautions de la physiognomonie et de la phrénologie⁴⁰, on remonte des détails physiques ou vestimentaires à l'espèce, et inversement on découpe le réel en classes, genres, espèces, sous-espèces, etc. (cf. : « La lorette échappe à la définition. On ne l'explique pas, on l'analyse, on la classe. »⁴¹). Nomenclatures et « classement des spécialités » permettent des perspectives de plus en plus englobantes. Ainsi on rencontre, sous la plume de Pierre Hyacinthe Azaïs, le philosophe des « compensations », une *Physiologie du bien et du mal, de la vie et de la mort, du passé, du présent et de l'avenir* (1836) et, d'un anonyme, une *Physiologie des Physiologies* (Paris, Desloges, 1841). Cette dernière dénonce sur un mode humoristique les facilités du genre, en dévoile les « ingrédients » (chap. iv), offre une recette parodique de fabrication (chap. xxiii) et une liste de *Physiologies* à faire (chap. xxvi). Elle stigmatise, surtout, les « tristes résultats » auxquels peut mener l'abus des physiologies : les hommes, pour échapper à leurs grilles, vont finir par s'uniformiser :

« Vous vous frotterez les yeux, Messieurs les physiologistes, et vous ne découvrirez partout que le même type à dessiner.

Non pas un type original, saillant, comme vous en heurtiez naguère à chaque pas.

Mais un type tranquille et froid comme l'eau dormante d'un bassin de marbre, sans fleurs, — sans herbes, — sans roseaux, — sans limon, — sans crapauds verts.

L'humanité sera tirée au cordeau comme la rue de Rivoli.
 Vous verrez aussi loin que voient les yeux : partout les mêmes faces, les mêmes formes, les mêmes dimensions. » (Chap. xv)

Les *Physiologies* sont une vaste entreprise de neutralisation des différences : étant donné la similitude des catégories de classement d'un livre à l'autre, tous les individus subissent le même traitement (nomenclature, origine, habitat, objets favoris, passions, emploi du temps, etc.). Au lieu d'être mises en relief, les disparités sociales se retrouvent aplanies.

On comprend aisément que le type à la fois repousse et appelle l'excentricité. L'excentrique représente la limite des pouvoirs de la typisation. Il ne peut y avoir de *Physiologie de l'excentrique* : singularité irréductible, l'excentricité ne saurait faire l'objet d'une généralisation, sauf à perdre son essence. Pour lui rendre justice, il faudrait autant de *Physiologies* que d'excentriques ! Cependant, comme rien ne résiste à l'intégration des types, l'excentricité ne manque pas d'être absorbée : produire ses exceptions renforce la loi. Aussi beaucoup de *Physiologies* possèdent-elles leur chapitre « Excentricités »⁴². Que des excentricités formelles s'introduisent (passages réflexifs, figures de parodisation), elles restent discrètes et ne mettent pas en question le caractère stéréotypé du cadre dans lequel s'accomplit la description.

Face à cette typisation généralisée, quel est le statut des textes qui traitent des excentriques et des originaux ? Représentent-ils une alternative au nivellement des *Physiologies*, une prise en compte authentique de la singularité, ou au contraire ne font-ils que typifier, faute de matière, ce qui avait été épargné jusqu'alors ? Il semble bien que la seconde hypothèse soit la bonne, et que les recueils de Gautier, Nerval, Champfleury, Monselet Musset et Monnier s'inscrivent dans le prolongement des *Physiologies*. Le simple fait que Monnier écrit une *Galerie d'originaux* (1858) après avoir procuré une *Physiologie du bourgeois* (1840) est significatif. Pour confirmation, il suffit de se reporter aux projets avoués des préfaces : Nerval présente son entreprise comme « de la physiologie morale »⁴³, Gautier déclare avoir choisi « quelques types qui [lui] ont paru amusants ou singuliers » et avoir « débarrass[é] du fatras [leurs] traits les plus caractéristiques »⁴⁴ ; quant à Champfleury, il demande aux critiques d'excuser sa jeunesse « séduite par l'excentricité des types »⁴⁵ et, dans sa dédicace à Honoré Daumier, il se réfère aussi bien à Gall qu'à Lavater. Cette dédicace est en elle-même symptomatique : l'excentrique reste un personnage à caricaturer plus qu'à peindre, dans la tradition des *Physiologies*, mais aussi des *Jeunes France* et des *Grotesques* (« collection de têtes grimaçantes »).

Pourtant, à lire *Les Excentriques*, on observe quelque chose comme une attention nouvelle à l'autre et à sa différence : Champfleury lit et écoute ses excentriques, il les cite largement. Et s'il souhaite que Daumier prenne le relais de son écriture, c'est aussi dans un souci de vérité historique, de réalisme⁴⁶. Les portraits de Champfleury relèvent à la fois de ce réalisme, pour lequel le singulier est une caution capitale, et de la nouvelle écoute prêtée à ceux qu'on appelle alors des monomanes⁴⁷.

*
**

« Saint-Clair, après avoir modestement allégué son peu d'expérience sur ce sujet délicat, conclut que la première condition pour plaire à une femme c'est de se singulariser, d'être différent des autres. Mais y a-t-il une formule générale de la singularité ? Il ne le croyait pas »⁴⁸.

Toute la question est là, en effet. Certains éléments conduisent à penser que le XIX^e, dans son formidable pouvoir d'intégration, réduit la singularité à une formule générale ; d'autres, au contraire, laissent croire qu'il lui donne le statut qu'elle mérite.

Il est difficile de trancher entre ces deux positions. Cela est dû, en définitive, à l'aporie qui guette toute mise en valeur du singulier : plus on parle des originaux, excentriques, etc., plus on les typifie, plus on généralise la singularité. Mais, à l'inverse, le silence est-il la meilleure façon de leur rendre justice ? A ces exigences contradictoires se mesure l'évanescence de notre objet.

Malgré cette évanescence, voire à cause d'elle, l'excentricité constitue une entrée privilégiée pour l'étude du XIX^e siècle. Tandis que le récit excentrique permet une réévaluation des rapports du romantisme au roman et soulève les questions fondamentales que l'on a (entre)vues, l'excentricité permet de repenser le rapport du XIX^e à d'autres questions non moins essentielles : originalité vs imitation, singularité vs type, problème de la folie, etc. On s'est borné ici à quelques repères littéraires et historiques, qui pourront servir à une réflexion... plus générale.

(Fonds national suisse de la recherche scientifique)

NOTES

1. Cette première partie constitue un rapide survol de mon essai (*Le Récit excentrique*, Corti, 1987).

2. Les romantiques allemands (voir fragments des frères Schlegel) ont certes formulé les principes d'une esthétique du roman romantique, mais elle n'a pas donné lieu à des réalisations achevées.

3. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Gallimard, 1978, p. 224.

4. Plutôt que G. Genette, qui considère que le détournement parodique se fait « au moyen d'une transformation minimale, ludique, non satirique » (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 33), nous suivons ici Margaret Rose, pour qui la parodie est « le refonctionnement critique de matériel littéraire préformé avec un effet comique » (*Parody/Metafiction*, cité et traduit par C. Thomson dans *Etudes littéraires*, vol. XIX, 1, 1986, « La parodie »).

5. Dans « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, 48, déc. 1982. A. Kibédi Varga se réfère à N. Frye, *The Secular Scripture, a Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1976.

6. Léon Bersani, décrivant l'« effet sainement destructeur » des récits de Sterne et Diderot (qui ne cherchent pas à donner l'illusion d'un sujet unifié et totalisable), note : « Les romans du XIX^e siècle prendront rarement de tels risques » (« Le réalisme et la peur du désir », dans Barthes et al., *Littérature et réalité*, coll. « Points », Seuil, 1982, p. 56-57). Voir également B. Fillaudeau : « Cette veine ironique qui avait perdu une partie de sa vitalité à cause de la prédominance au XIX^e siècle du roman sérieux, "réaliste", trouve en Gide un digne continuateur » (*L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Corti, 1985, p. 86).

7. Ch. Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », *Bulletin du Bibliophile*, suppl. aux nos 21 et 23, nov. 1835, p. 19.

8. Nerval, *Œuvres complètes*, éd. J. Guillaume et Cl. Pichois, « Bibl. de la Pléiade », 1984, t. II, p. 118.

9. « Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne —
 Qui fut plagiaire de Swift —
 Qui fut plagiaire de Wilkins —

Qui fut plagiaire de Cyrano —
 Qui fut plagiaire de Reboul —
 Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels —
 Qui fut plagiaire de Rabelais —
 Qui fut plagiaire de Morus —
 Qui fut plagiaire d'Erasme —
 Qui fut plagiaire de Lucien — ou de Lucius de Patras — ou d'Apulée —
 car on ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis
 jamais soucié de le savoir... »

Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, éd. Plasma, 1979, réimpr. de l'éd. Delangle, 1830, p. 26-27.

10. Voir le chap. III de mon livre cité. A l'évidence, ces « figures » se recourent, d'où la difficulté d'en fournir une typologie précise. Pour le romancier parodiste, il s'agit de perturber la lecture par des discontinuités de tout genre, d'empêcher l'illusion romanesque en court-circuitant les conventions narratives (suspense, etc.).

11. *Grand Robert*, éd. de la Société du Nouveau Littré, 1971, t. II, p. 728.

12. Dans *Le Récit excentrique*, j'envisage une troisième période, qui correspond à l'excentricité avant la lettre : *Voyage autour de ma chambre* (1794) et *Moi-même* (1800).

13. Voir l'ironie de Champfleury : « La mode s'en étant mêlée, de savante, l'épigramme devint tour à tour passionnée, sarcastique, vengeresse, familière, narquoise et parfois incompréhensible. Les humoristes en empruntèrent aux Allemands ; leurs amis, leurs maîtresses, leurs adversaires, leurs parents, leurs animaux favoris eux-mêmes, dictèrent ou miaulèrent des épigrammes destinées à étonner le lecteur [...] » (*Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Dentu, 1883, p. 309-310).

14. Ch. Nodier, *Moi-même*, texte établi, présenté et annoté par D. Sangsue, coll. « Romantique », 10, Corti, 1985, p. 77.

15. Janin s'est voulu une sorte de continuateur de Sterne et Diderot (et l'intérêt de ses textes, il faut l'avouer, ne va guère au-delà) : *L'Ane mort ou la femme guillotinée* part d'un épisode du *Voyage sentimental*, que Janin a d'ailleurs traduit. *La Fin d'un monde ou du Neveu de Rameau*, comme son titre l'indique, poursuit le dialogue de Diderot. *Barnave* comprend un chapitre intitulé « Sterne » où est décrite une rencontre imaginaire avec Yorick.

16. Lettre du 19 déc. 1829 citée par J.-L. Steinmetz dans *Europe*, 614-615, juin-juill. 1980 (n° consacré à Nodier) et lettre CVIII (12 janv. 1830) de la *Correspondance inédite* publiée par Estignard, Librairie du Moniteur universel, 1876.

17. La pagination renvoie à l'édition Plasma (voir note 9).

18. Voir Ph. Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

19. Voir ses premiers romans. Il est intéressant de savoir qu'à l'initiative de Nodier « Les Deux Aveugles » et l'« Histoire du Chien de Brisquet » ont été détachés de leur contexte parodique et republiés, la même année, dans le *Mercure de France*.

20. V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1964, repris dans la coll. « Champs », p. 93-94.

21. « Inauguration » de *l'Histoire du roi de Bohême*, éd. citée, p. XII.

22. R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, p. 45.

23. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1876, t. XI, resp. p. 1471 et 1468.

24. Nodier commence par donner une définition immanente, en quelque sorte, de l'excentricité, puis il ajoute que les livres excentriques « sont des livres écrits par des fous ». Deux critères sont donc ici en jeu, qui donnent lieu à deux démarches d'analyse opposées, voire concurrentes : l'une, d'ordre inductif, qui juge de l'excentricité à partir des textes et reste ainsi fidèle à la définition posée au début ; l'autre, l'ordre déductif, qui plaque sur les textes le critère extérieur, biographique, de la folie. Encore cette dernière n'est-elle jamais véritablement fondée : c'est à partir de l'« hybride » et du « pédantesque » de *l'Hypnerotomachia Poliphili* que François Columna est déclaré fou et, à l'inverse, c'est parce que Guillaume Postel rêve d'une monarchie universelle et d'une nouvelle rédemption par le Christ incarné dans une femme que ses livres, dont par ailleurs la « phrase serait assez nette », se voient qualifiés d'« inepties ». A noter que Brunet, reprenant et développant l'entreprise de Nodier, distinguera entre fous et excentriques : « On comprend [...] qu'il aurait fallu plus d'un gros volume si nous avions tenté d'énumérer tous les fous littéraires, tous les écrivains excentriques, tous les visionnaires [...] » (*Les Fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les Illuminés, visionnaires, etc.*, Genève, Slatkine Repr., 1970, réimpr. de l'éd. de Bruxelles, 1880, p. 201).

25. Balzac, *La Comédie humaine*, « Bibl. de la Pléiade », resp. t. XII (1981), p. 738, t. VII (1977), p. 80 et 598.

26. Parmi l'abondante littérature sur le sujet, je renvoie à J. Timbs, *English Eccentrics and Eccentricities*, London, Chatto & Windus, 1898 ; M. Bishop, *A Gallery of Eccentrics*, New York, Minton, Balch & Co., 1928 ; E. Sitwell, *English Eccentrics*, New York, The Vanguard Press, 1957 ; H. Bridgeman & E. Drury, *The British Eccentric*, New York, Clarkson N. Potter, 1976, et, en français, *L'Excentricité en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, M. Plaisant éd., Lille, Presses univ. de Lille III, 1976.

27. Ainsi E. Carassus, *Le Mythe du Dandy*, coll. « U2 », Colin, 1971, p. 30, et R. Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Seuil, 1977 (repris dans la coll. « Points »), p. 87-88.

28. Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, Balland, 1986, p. 34.

29. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973, p. 443.

30. *Ibid.*, p. 449.

31. J'ai rencontré par hasard trois livres, entre 1830 et 1841, sur Chodruc.

32. Voir le catalogue de l'exposition *La Vie de Bohème, Les Dossiers du Musée d'Orsay*, n° 6, éd. des Musées nationaux, 1986.

33. H. Mürger, *Scènes de la vie de Bohème*, coll. « Littérature », Julliard, 1964, p. 26.

34. *Ibid.*, p. 33.

35. Suivant les termes sympathiques d'une étude attribuée aux Hugo (Adèle et Victor), citée dans la *Correspondance croisée de Victor Hugo et de Charles Nodier*, éd. établie par J.-R. Dahan, Bassac, Plein Chant, 1987, p. 181.

36. Nodier, art. cité, p. 33.

37. Nerval, *Les Illuminés*, éd. cit., II, p. 885. Pour l'analyse détaillée du projet de Nerval, je renvoie à la très riche Notice de Max Milner.

38. Nodier, *Rêveries*, éd. Plasma, 1979, p. 49.

39. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, s.d. (1982), p. 55.

40. « Quand le phrénologiste vient à palper une grisette, — la tête, bien entendu, — la première bosse qu'il rencontre est invariablement la bosse des marrons, babas, galettes, vin chaud, bischoff et autres rafraîchissements analogues. » L. Huart, *Physiologie de la grisette*, vignettes de Gavarni, Genève, Slatkine Repr., 1979, réimpr. de l'éd. de Paris, s.d., p. 33.

41. M. Alhoy, *La Lorette*, dans *Les Physiologies parisiennes, Bibliothèque pour rire*, première série, Aubert et Barba, s.d.

42. Voyez la *Physiologie du Viveur* de J. Rousseau (1842), chap. v (« Excentricités »), la *Physiologie de la Parisienne* de T. Delord, chap. x (« La Parisienne excentrique »), la *Physiologie du Bal Musard* de L. Huart, chap. II (« Les Costumes excentriques ») et *La Lorette* de M. Alhoy, rubrique « Excentricités ».

43. Nerval, éd. cit., p. 886.

44. Gautier, *Les Grottesques*, nouv. éd., M. Lévy, 1859, p. VI.

45. Champfleury, *Les Excentriques*, Genève, Slatkine Repr., 1967 (réimpr. de l'éd. de Paris, 1855), p. 1.

46. *Ibid.*, p. 10.

47. Rappelons que l'on publie le mémoire de Pierre Rivière la même année où Nodier fait paraître sa « Bibliothèque des Fous ».

48. Mérimée, « Le Vase étrusque », *Théâtre de Clara Gazul, romans et nouvelles*, « Bibl. de la Pléiade », Gallimard, 1978, p. 517.

PUBLICATIONS DE LA FACULTE DES LETTRES DE CLERMONT II

LA MARGE

Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (1986)
publiés par François Marotin

SOMMAIRE

Introduction de François Marotin.

Yves Reuter. — La marge dans l'enseignement de l'écriture.

Anne Courtille. — La décoration des marges dans les manuscrits enluminés du Moyen Age en France.

Frantz Fabre. — La marge et le poème. Autour d'un poème de E.E. Cummings.

Daniel Madelénat. — La marge dans la biographie.

François Marotin. — L'éditeur et l'annotation marginale dans *Obermann* de Senancour.

Michel Lioure. — Les *Marginalia* de Valéry.

Françoise Lioure. — La marge d'une œuvre : Valery Larbaud, *Allen* et les *Notes sur Allen*.

Dany Hadjadj-Pailler. — Dans les marges des manuscrits des contes d'Henri Pourrat... Quelques pistes exploratoires.

Michel Hansen. — Des marges du savoir aux savoirs de la marge (la marge dans les *Essais* de Montaigne).

Dominique Descotes. — Les aspects littéraires et rhétoriques des avertissements dans les *Lettres de A. Dettonville* de Pascal.

Catherine Volpilhac-Auger. — La table des matières de *L'Esprit des Lois*.

Alain Montandon. — La marge et l'aphorisme.

Alain Petit. — Héraclite : la captation de la marge.

Martine Pécharman. — Une marginalité équivoque : Destutt de Tracy lecteur de la *Computatio*.

Pierre Glaudes. — Ecriture marginale et genèse symbolique (Autour de *La Femme pauvre* de Léon Bloy).

Yves Sinturel. — J.-M. G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre* et *Mondo* : un art poétique en marge des contes.

Prix de souscription : 100 F (+ 15 F de frais de port) ou 19 dollars U.S.

Ce prix est valable jusqu'au 30 avril 1988. A partir du 1^{er} mai 1988, l'ouvrage sera en vente au prix de 130 FF (+ 15 F de frais de port) ou 23 dollars.

Association des Publications de la Faculté des Lettres
29, boulevard Gergovia - 63037 Clermont-Ferrand Cedex