Paradoxes de l'auteur romantique

José-Luis Diaz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1199>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1199

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 17-30

ISBN : 2-9518254-3-9

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

José-Luis Diaz, « Paradoxes de l'auteur romantique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 64 | 2004, mis en ligne le 20 mai 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1199> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1199>

Paradoxes de l'auteur romantique

Existe-t-il des figures paradoxales de l'auteur à l'époque romantique? Telle est la question que je me propose d'affronter en tant que chercheur qui a travaillé sur les scénographies auctoriales à cette époque. J'aimerais mettre à l'épreuve d'abord, et, pour finir, contribuer à étayer l'idée selon laquelle déjà l'auteur « moderne » se profile dès le romantisme selon la logique du paradoxe. Mon idée de derrière est pourtant que la notion de paradoxe est difficile à manier, notion elle-même paradoxale, qu'on gagne sans doute moins à tenter de la redéfinir (bonne chance à celui qui s'y risque), qu'à distinguer diverses manières de pratiquer le paradoxe ou d'entrer dans ses rets. C'est ce que je vais essayer de faire dans un second temps, me proposant de distinguer, quand je serai à pied d'œuvre, les diverses manières qu'ont eues les écrivains romantiques d'avoir une conduite d'auteur « paradoxale ».

Place du paradoxe dans la vision romantique de l'écrivain

Parlons sans détour: l'idée que je me fais des révolutions que l'époque romantique apporte à la galaxie auteur – et elle en apporte de grandes – n'est pas centrée d'abord autour de la notion de paradoxe. Du paradoxe, il y en aura, et à toutes les sauces. Mais la secousse initiale n'est pas de ce côté-là. La secousse initiale – et quand on voit les choses d'un peu haut elle est impressionnante – se passe autour de deux mutations principales: celle qu'a décrite Bénichou, autour de la notion de « sacre de l'écrivain »; et cette autre mutation tout aussi importante: l'anthropologisation ou l'individuation de la littérature. Deux mutations qui ont pour conséquence de changer l'espace littéraire tout entier et, en particulier, la partition de l'auteur.

Individuation de la littérature: cela veut dire que, depuis Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, «l'individu littéraire» comme le nomme Daniel Oster¹, s'expose (au double sens du mot: se montre et se risque) en tant que personne. Sujet biographico-aléthique, sa vie – dont se mettent à traiter autobiographies, biographies mais aussi critiques – devient garante de la vérité de son œuvre. *Sacre de l'écrivain*, mais là, je me distingue de Bénichou, parce que je le vois dans deux directions quasi opposées mais complémentaires: un sacre noble, auguste, religieux, celui qu'a privilégié Bénichou: l'écrivain, exerçant un magistère moral et aspirant à prendre la place vacante du prêtre; un sacre impur, par ailleurs, de vedette médiatique, projetée sur le devant de la rampe, et invitée à multiplier les figures de la «comédie littéraire», dont j'ai essayé moi-même de rendre compte². Ce qui constitue déjà un premier paradoxe: le sublime prophète, le non moins sublime voyant s'avérant ainsi, d'emblée, un saltimbanque! Et remarquons qu'un autre paradoxe, si l'on veut, consiste dans le choc, la contradiction entre biographisation de l'écrivain et sacre, au sens noble: car c'est au moment même où l'écrivain revendique sa singularité, s'exhausse dans sa solitude de paria qu'il prétend être un missionnaire qui «a charge d'âmes».

Mais si la révolution romantique conduit ainsi l'écrivain à une situation paradoxale, point n'apparaît encore, dans ma description sommaire, cette idée, avancée dans la réflexion collective, que l'écrivain accepterait de se lover de manière masochiste dans une situation paradoxale, réputée inconfortable et peu glorieuse. Point, non plus, l'idée qu'il est dès lors tenté de jouer la carte du «faux»: pseudonymes, apocryphes, plagiat et compagnie. Tout au contraire, la révolution romantique commence avec une exigence de vérité sans précédent, dont les manifestations sont nombreuses: ainsi, entre bien d'autres semblables, de ces propos de Hugo dans la Préface des *Odes et Ballades* (1826): «Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur³». Et, d'autre part, loin de commencer par le désenchantement, le romantisme commence par l'utopie juvénile selon laquelle il faut faire table rase du passé, rompre avec les traditions. De là un combat contre les «perruques», contre la rhétorique, contre le mot noble et l'aristotélisme des genres, responsables d'un art faux. Ce qui a des implications, bien sûr, sur le plan de la scénographie auctoriale: on veut désormais des êtres vrais

1. Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1997.

2. Dans ma thèse, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique en France*, Paris VIII, 1997.

3. *Œuvres complètes*, Club français du livre, t. II, 1969, p. 712.

qui parlent avec leur cœur, non des écrivains qui appliquent des recettes de cuisine stylistique à l'abri dans leur cabinet; des poètes qui chantent leur vérité en vers sibyllins, non des hommes de lettres aptes à tous les genres et à toutes les contorsions.

Pour le dire autrement, la rupture romantique, si on la juge par cette lorgnette il est vrai un peu « chromo » de la Préface de *Cromwell* et de la Bataille d'*Hernani*, ne se fait pas du côté du paradoxe : elle se fait du côté de la *rupture* : rupture éclatante avec des formes d'écrire jugées vieilles, mensongères, comme avec des pratiques d'auctorialité compassées. Le mot d'ordre initial c'est : surtout ne pas écrire comme un « littérateur de l'Empire », comme un « bonhomme de lettres », comme un « bourgeois de lettres », comme finira par le dire Hugo dans *William Shakespeare*⁴. L'ennemi, ce n'est pas au premier chef les philosophes des Lumières, ceux que les poètes ultras de *La Muse française* appelaient les « sophistes », puisque le poète lui-même ne va pas tarder à endosser leur héritage, autrement, passé 1830. L'ennemi, pour Hugo, mais aussi pour Stendhal, Musset, Balzac et les Jeune-France, unis quant à ces rejets, c'est La Harpe revu et corrigé par M. Prudhomme ; ou, pour le dire avec Hugo, les « écrivains expurgés, émondés, taillés, réglés⁵ ». L'opposition initiale est entre le côté gris et neutre des écrivains tièdes, académisés, rampants, et le vermillon auctorial de ces jeunes poètes auxquels la tunique de Gautier le soir d'*Hernani* sert d'emblème.

Contre la norme, la clameur du paradoxe, dira-t-on ? Oui, mais si et seulement si le paradoxe, plutôt que se retourner sur et contre lui-même, de jouer au serpent qui se mord la queue, c'est d'abord le refus rageur de ce qui était avant, la révolte, le cri.

Il y eut donc entre Rousseau et Hugo/Stendhal une rupture dans l'ordre ancien de l'auctorialité (ordre ancien dont il ne faudrait pas pour autant profiter pour faire un espace plan et terne...) : une rupture qui se joua plutôt du côté du combat et du rejet que du paradoxe. Nous avons bien affaire là à une lutte, contre une *doxa* auctoriale posée comme dépassée et à combattre. Plutôt donc une *contre-doxa* affirmative qu'une *para-doxa* dubitative et coupable. Selon ce discours, la *doxa*, c'est l'autre ; la *contre-doxa*, c'est moi, Samson qui vais emporter ma prison sur la montagne (comme le dit par parabole la Préface de *Cromwell*). Mais point ici de paradoxe, si le paradoxe consiste en une contradiction qui passe par le sujet même, auteur clivé, et qui le rend contradictoire et le mine de l'intérieur. Ici, l'objet du rejet, ce n'est

4. « J'aime la pâleur, disait un jour un bourgeois de lettres. Le bourgeois de lettres existe » (*William Shakespeare*, 1864, *Œuvres complètes*, op. cit., t. XII, p. 262).

5. *Ibid.*

pas moi, un moi tout à la fois glorieux et coupable, mais tout bonnement l'autre, *l'autre littéraire*, que je réussis à coincer dans sa fonction de père castrateur et raseur.

Là où les choses se compliquent, c'est que le schéma que je viens de rappeler n'est pas le tout du romantisme. Ou plutôt, qu'il faut distinguer plusieurs stratégies auctoriales différentes, qui constituent à elles toutes le romantisme dans sa diversité. Le romantisme dont il vient d'être question, c'est le romantisme de l'énergie, de la révolte, le romantisme « force qui va ». Je distingue quatre autres romantismes et donc quatre autres scénographies auctoriales : un *romantisme paternel*, celui du sacré, au sens noble, de la mission du poète, romantisme qui a peu à voir avec la logique paradoxale. Un *romantisme mélancolique*, filial, qui construit le poète comme un être *pour la mort*, pur et fragile, quittant ce monde avant d'avoir vécu, romantisme qui, lui aussi, est à l'abri du paradoxe ; et enfin deux autres romantismes *filiaux*, soit, donc, qui se donnent pour héros des figures juvéniles, deux romantismes qu'on pourrait être tenté de confondre : un *romantisme ironique*, ludique, grand amateur déclaré de paradoxes, et un *romantisme désenchanté*, dans lequel l'écrivain vit douloureusement sa situation paradoxale de saltimbanque et de prostituée.

C'est dans l'orbite de ces deux romantismes-là, qui se déploient après 1830, que j'irai tout à l'heure chercher de quoi alimenter la réflexion commune. Mais je ne peux quitter ce rappel de la diversité des scénographies auctoriales romantiques sans faire remarquer que cette diversification tient au fait que l'auteur, avec le romantisme, est devenu le centre de la galaxie littéraire tout entière : en fait, c'est peut-être là la vraie révolution romantique, les deux que j'ai distinguées tout à l'heure (sacré et subjectivation) n'étant qu'épiphénomènes de ce bouleversement majeur. L'œuvre n'existe plus sans auteur, et un auteur qui n'est plus seulement le maître des signifiants textuels, mais qui accepte de remplir la fonction aléthico-biographique (sa vie est étalon de vérité), et qui, d'autre part, se donne à voir, joue de ses images. La façon qu'a l'écrivain romantique de vivre mais aussi de se poser, son rôle mais aussi sa figure, ce sont là choses désormais essentielles ; choses sans lesquelles les textes, autonomisés de leur auteur, resteraient lettre morte.

Aussi la scène littéraire se déploie-t-elle alors dans tous ses feux et tous ses jeux. Loin de s'interdire le théâtre auctorial, l'écrivain romantique, devenu centre de la galaxie, soigne son apparence ; chacun d'entre eux s'ingénie à déployer plusieurs images de soi, pour servir d'aliment et de relance à son œuvre, à des moments carrefour. Ainsi de Hugo, commençant poète ultra, puis prônant la « liberté dans l'art » et l'irresponsabilité capricieuse de l'artiste, avant de devenir, après 1833, poète engagé, prophète et visionnaire.

Ainsi de Musset commençant dandy et passant poète des *Nuits*, avant de finir auteur spirituel de proverbes académisables. Ainsi, de manière plus subtile, des évolutions moins sur le devant de la scène d'un Stendhal, auxquelles la notion de paradoxe semble bien convenir. Mais le paradoxe général ici, si l'on en veut un, c'est que ces écrivains d'une littérature individuée n'en sont pas moins conduits à endosser des costumes d'auteur *prêts-à-porter* (mes cinq romantismes sont autant de *prêts-à-porter* auctoriaux). Ce que dissimule un peu, heureusement, leur tendance à brouiller les rôles. Mais ce qu'on retiendra plutôt, c'est cette suractivité, ce caractère éphémère et changeant des imagos auctoriales : chacun s'essaye à innover en matière d'identité littéraire, à faire preuve d'originalité – sur ce terrain-là aussi, et pourrait-on dire, sur ce terrain-là d'abord. Et pourquoi pas au moyen d'attitudes étranges, innovantes – paradoxales ? Voici donc encore le paradoxe se profilant au bout de cette rue-là...

L'auteur malgré lui

Un autre détour que je dois faire avant d'en venir enfin aux deux romantismes qui ont des rapports plus intimes avec le paradoxe –, c'est du côté d'une *figure* transversale, qui concerne l'ensemble des romantismes que je viens de distinguer, et qui les dépasse même d'assez loin : je veux parler de cette figure, celle-là incontestablement paradoxale, que je propose d'appeler : « l'auteur malgré lui ». Soit donc cet auteur qui, tout en écrivant et en publiant, refuse de s'avouer auteur, ne cesse de protester contre l'obligation d'arborer les insignes de la profession.

Le paradoxe est bien cette fois, à l'intérieur de l'auteur lui-même : il s'agit, de sa part, si l'on veut être plus précis (car le mot paradoxe est trop accueillant), d'une contradiction qu'il n'assume pas : il écrit, mais il dit qu'il n'est pas auteur. À l'époque romantique, rien encore de cette conséquence que tireront Rimbaud et après lui les Surréalistes n'est encore au programme : pour ne pas être englobé dans la corporation bien disante des auteurs, ne pas écrire, agir. Mais, en matière d'auteur malgré lui, l'époque romantique est loin d'être la première. Diverses versions de cette structure paradoxale se sont déployées avant.

Première version : la version « honnête homme », au siècle classique : Je ne suis pas un auteur, un spécialiste de l'écritoire, encore moins un « pédant », un « savantasse », je suis un simple « honnête homme », « de bon air », comme dit le chevalier de Méré. Conséquence de cette dépréciation de l'auteur professionnel, la célèbre phrase de Pascal, mais qui a la particularité de rendre un

son étonnement romantique déjà : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme⁶ ».

Dans la foulée, le philosophe des Premières Lumières, celui dont continue de témoigner l'article « Philosophe » de l'*Encyclopédie*, se veut, lui aussi, non auteur et philosophe patenté, mais honnête homme et mondain. De même, l'« homme de lettres » selon Voltaire et ses pareils refuse de s'avouer auteur, d'endosser la casaque d'autorité que le mot suppose, et est censé savoir passer de son cabinet dans le monde.

Écrivant sous la Régence, ce sont les accents de Pascal que retrouve le jeune Marivaux :

Lecteur, je ne veux point vous tromper, et je vous avertis d'avance que ce n'est point un auteur que vous allez lire ici. Un auteur est un homme, à qui dans son loisir, il prend une envie vague de penser sur une ou plusieurs matières [...]. Ce genre de travail nous a souvent produit d'excellentes choses, j'en conviens ; mais pour l'ordinaire, on y sent plus de souplesse d'esprit que de naïveté et de vérité ; du moins est-il vrai de dire qu'il y a toujours je ne sais quel goût artificiel dans la liaison des pensées auxquelles on s'excite. Car enfin, le choix de ces pensées est alors purement arbitraire, et c'est là réfléchir en auteur. Ne serait-il pas plus curieux de nous voir penser en hommes⁷ ?

Du coup, Marivaux choisit d'abandonner – avait-il un autre choix ? – la stratégie éditoriale du « gros livre » dûment muni de son privilège royal, avec sa componction et sa lourde autorité, pour la stratégie des « ouvrages qui ne paraissent que par feuille⁸ », journaux brefs et irréguliers, où il donne cours à sa verve fictionnelle. Marivaux persiste et signe dans la Préface d'un roman cette fois en bonne et due forme, *Marianne* : « Ce petit préambule m'a paru nécessaire, et je l'ai fait du mieux que j'ai pu, car je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci⁹ ». Dans un esprit semblable à celui du jeune Marivaux qui préfère les feuilles volantes aux livres caparaçonnés de cuir, Voltaire, rencogné à Ferney, procède non plus par chefs-d'œuvre reliés mais par « fusées », ces pamphlets anonymes expédiés par la poste dont il inonde l'Europe.

Si l'auteur malgré lui change à la fin du siècle des Lumières, s'il n'est plus lié à l'idéologie de l'honnêteté ou de la mondanité, ni non plus à la prime donnée à la légèreté et à la vitesse intellectuelle depuis la Régence, la posture

6. *Pensées*, éd. Léon Brunschvicg, Garnier, p. 79-80.

7. Marivaux, *Le Spectateur français*, 1^{re} feuille, 29 mai 1721, *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre, Garnier, 1969, p. 114.

8. 6^e feuille, 27 avril 1722, *ibid.*, p. 138.

9. *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, Garnier, 1963, p. 7.

cependant perdue. Voir par exemple ce qu'annonce Diderot dans la Préface de son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « Je ne compose point, je ne suis point auteur : je lis ou je converse, j'interroge ou je réponds¹⁰ ». Mais le principal adepte de cette attitude de refus de la posture d'auteur, c'est son ami de jeunesse, Rousseau, avec lequel il partage ce déni de l'auctorialité, chacun dans son style propre : Diderot en rhapsode charmeur et péripatéticien, Jean-Jacques en citoyen autobiographe, coupable et tendu. Mais c'est à Jean-Jacques que visiblement ce déni tient le plus à cœur, puisqu'il est au centre (paradoxal) de son système. C'est lui aussi qui dans sa deuxième lettre à Malesherbes me tend la formule que j'ai faite mienne : racontant comment il est devenu écrivain dans la foulée de sa visite à Diderot et de la suite de circonstances miraculeuses qui l'ont poussé à devenir écrivain, il écrit ceci : « [...] je devins auteur presque malgré moi¹¹ ».

L'époque romantique n'a pas manqué de suivre cette voie. C'est à qui sera le moins auteur possible. Dans le sillage de Rousseau, l'écrivain tient à dénier tout symptôme qui sentirait l'auteur de profession. Non plus par élégance d'honnête homme, ni par souci de liberté philosophique, mais par volonté de prouver que son œuvre vient du cœur, non de la plume. Homme oui, pas auteur. De là une ordinaire stratégie : l'écrivain romantique veut faire assavoir qu'il n'est pas auteur, pour qu'on en tire la conséquence qu'il est homme – un homme, un vrai, au sens fort du mot, qui a aimé, souffert, vécu, sans se soucier de mise en œuvre et de mise en mots, préoccupations d'écolier et de rhéteur. Le déni de l'auteur chez les romantiques a donc pour fonction de privilégier cette partie alors essentielle de la fonction-auteur qu'est la fonction biographique, au détriment d'autres aspects de la fonction-auteur : la fonction technique et artisanale (savoir écrire), la fonction objectale (faire œuvre), la fonction éditoriale et la fonction communicative (se faire lire). Mais on trouve alors divers styles de ce déni. Chateaubriand pestant contre l'« escrivallerie », et clamant qu'il n'a jamais eu les « habitudes crasseuses des gens de lettres d'autrefois, encore moins la morgue et l'assurance, l'envie et la vanité fanfaronne des nouveaux auteurs¹² ». Lamartine justifiant le succès primitif des *Méditations*, en expliquant que :

Le public entendit une âme sans la voir, et vit un homme au lieu d'un livre [...] Je n'avais aucune impatience de célébrité, aucune susceptibilité d'amour-propre,

10. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* [1782], in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Garnier, t. III, 1875, p. 10.

11. Rousseau, *Les Confessions et autres textes autobiographiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1136.

12. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. du Centenaire, GF-Flammarion, t. I, p. 94.

aucune jalousie d'auteur. Je n'étais pas auteur, j'étais ce que les modernes appellent un *amateur*, ce que les anciens appelaient un curieux de littérature, comme je suppose qu'Horace, Cicéron, Scipion, César lui-même l'étaient de leur temps. La poésie n'était pas mon métier, c'était un accident, une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie. J'aspirais à tout autre chose, je me destinais à d'autres travaux. Chanter n'est pas vivre¹³.

Ou encore Stendhal, qui, tantôt en dilettante, tantôt à la hussarde, se prétend « éloigné par état de toute prétention littéraire¹⁴ », dit écrire « comme on fume un cigare, pour passer le temps¹⁵ », ou bien se vante dans une lettre de 1817 à Mareste d'avoir « rempli[s] on but, qui était de ne pas *parler comme auteur*¹⁶ ».

Attitudes qu'on retrouve, *mutatis mutandis*, chez Musset, Sand, Nodier, Ulrich Guttinguer, Anaïs Raucou de Bazin, M^{me} de Girardin et tant d'autres, avec des variantes que je n'ai pas le temps ici de classer, mais où perce souvent un fond d'aristocratie dandy, ou bien quelque affectation d'amateurisme qui sied en particulier aux dames. D'où le soin mis par George Sand à se démarquer d'Hortense Allart, « hommasse » et « *femme auteur* comme tous les diables¹⁷ ».

Une variante de cette attitude de déni de l'auctorialité a consisté dans la manière qu'ont eue certains de se situer aux marges de l'espace littéraire, ou de poser aux auteurs mineurs, selon des stratégies fort diverses. Car rien à voir entre la manière qu'a un Gautier de se comparer à ses « Grotesques », Sainte-Beuve de se démarquer de Hugo en se donnant un emblème auctorial prosaïque (Joseph Delorme), et en faisant une place de choix dans sa critique aux auteurs secondaires du passé, et l'attitude des Jeune-France, justement nommés les Petits romantiques, qui posent aux marginaux trublions. Nombreuses, on l'imagine, les manières d'aménager les marges, surtout à une époque qui, comme je l'ai montré par ailleurs lors d'un colloque sur la littérature mineure, a aggravé l'obligation pour l'écrivain d'atteindre l'excellence¹⁸. Être un génie, ou bien ne pas écrire ; telle est alors la sourde injonc-

13. Préface des *Méditations* dans l'Édition des souscripteurs (1849), *Méditations*, éd. F. Letessier, Garnier, 1964, p. 309.

14. *Racine et Shakespeare*, éd. R. Fayolle, GF-Flammarion, 1970, p. 52.

15. *Ibid.*, p. 97.

16. À Mareste, 1^{er} décembre 1817, *Correspondance générale* de Stendhal, éd. V. Del Litto, Honoré Champion, 1997, t. III, p. 57.

17. À Laure Decerfz, 1^{er} avril 1835, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, t. II, 1966, p. 291.

18. « Grands hommes et "âmes secondes" après 1830. La hiérarchisation des rôles littéraires à l'époque romantique », contribution au colloque de Strasbourg organisé par Luc Fraisse et Yves Delègue, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes réunis et présentés par Luc Fraisse, Honoré Champion, 2002, p. 65-82.

tion ravageuse qui travaille les jeunes écrivains, à commencer par le tout jeune Balzac, qui avoue drolatiquement à sa sœur qu'il doit « débiter par un chef-d'œuvre ou [se] tordre le cou¹⁹ ».

Professionnels du paradoxe

Mais venons-en enfin aux deux romantismes qui ont un rapport plus nécessaire avec le paradoxe. Car on peut juger que *l'auteur malgré lui* comme l'auteur mineur, figures multiséculaires (Du Bellay pose au mineur face à Ronsard) ne sont, d'une part, pas assez caractéristiques du romantisme, d'autre part, pas assez véritablement paradoxales. Paradoxes cousus de fil blanc que ces doubles jeux attendus, schizes convenues et bien gérées entre un moi auteur et un moi non-auteur, l'un protégeant l'autre, et non situations-limites où l'identité du sujet est en jeu. Or, c'est bien cela qui est à l'horizon de notre idée moderne de paradoxe. La notion laisse prévoir non une contradiction attendue, mais une situation intenable, inconfortable en tout cas, mettant en péril la sécurité du sens et la plénitude du sujet.

Alors, si le paradoxe pour nous c'est bien cela, l'écrivain romantique entre de deux façons dans l'aire du paradoxe. Adoptant la posture ludique, capricante et diabolique du romantisme ironique, il va multiplier les arabesques, se faire kaléidoscope vivant, jouer à être imprévisible, assumer avec élégance ses contradictions : c'est l'attitude d'un Janin, d'un Nodier, celle du Musset des *Contes d'Espagne*, de *Mardoche* et de *Namouna*, celle de Gautier. Ou bien adoptant la stratégie désenchantée, il va vivre sarcastiquement, en écorché vif, sa situation de « poète déchu » (Musset), d'artiste soumis aux contraintes du marché, de mage histrion, de prophète saltimbanque : cette fois-ci, si on fait l'appel, il faut nommer la génération des cadets du romantisme noir, comme les appelle Bénichou : Balzac, le Musset du Poète déchu, certain Nodier, certain Gautier, en rupture de Petit Cénacle, ou encore, étrange étoile filante dans la nébuleuse du petit romantisme, l'auteur des *Roueries de Trialph*, Charles Lassailly. Comme on le voit, les deux attitudes se croisent et se trouvent actualisées à différents moments de leurs parcours par les mêmes écrivains. Mais difficile pourtant de confondre l'attitude juvénile et capricante de l'ironie romantique avec le masochisme des désenchantés. Car leur ironie n'est plus jeu, négativité infinie et absolue, d'un sujet petit-maître, mais auto-ironie sarcastique.

19. À Laure Balzac, novembre 1819, *Correspondance*, éd. R. Pierrot, t. I, 1960, p. 66.

Le paradoxe à l'impératif

Plus que paradoxale en elle-même, la stratégie auctoriale du romantisme ironique suppose un jeu délibéré et exhibé avec le paradoxe. Le jeu, le caprice, la fantaisie, celle de l'« artiste fantasque » comme l'appelle Janin²⁰, ou de l'« écrivain paradoxal²¹ », tel est le programme. Le paradoxe à l'impératif, pourrait-on dire. Mais aussi parfois, le paradoxe comme arme pour déstabiliser le bourgeois : ce qui a lieu dans la version Jeune-France, où l'ironie se fait agression et le paradoxe arme de jet. Ainsi chez Philothée O'Neddy qui rêve de « lancer le paradoxe » au milieu des bourgeois étonnés, « dans le rire et le spasme/D'un scepticisme nu tout lépré de sarcasmes²² ». Mais, plus souvent, le paradoxe suppose conduite joueuse, jongleuse, ludique – une ivresse qui affecte le sujet de l'ironie lui-même, car le paradoxe devient une drogue intellectuelle dont on ne peut plus se déprendre une fois qu'on y a touché. Ce que suggère un critique de *L'Artiste* à propos de Nodier : « [...] il a tellement émoussé sa sensibilité intellectuelle, qu'il lui faut, pour vivre, pour nourrir sa parole, pour remplir ses journées, une série éclatante de paradoxes²³ [...] ».

En termes de topologie imaginaire, de *paratopies* comme on pourrait dire à la suite de Dominique Maingueneau²⁴, si le romantisme paternel suppose la posture du survol, si le romantisme mélancolique suppose l'exil ou la mort, si le romantisme énergique rêve d'effraction, le romantisme ironique se caractérise par cette démarche en zigzags, faite pour apeurer le bourgeois, qu'ont en commun Nathan²⁵ et Onuphrius, un des héros des *Jeune-France* de Gautier :

20. C'est l'expression qu'il emploie pour désigner l'artiste à la manière de Hoffmann : « l'artiste fantastique, le fantasque » (« Être artiste », *L'Artiste*, 6 février 1831, p. 11).

21. Terme auquel a recours un critique de Jules Janin, à défaut de pouvoir recourir au mot anglais d'humoriste : « Celui que vous appelez un écrivain paradoxal, les Anglais l'appelleraient un écrivain humoriste. Il y a dans M. J. Janin quelque chose de la sensibilité de Sterne et de la bonhomie malicieuse d'Addison » (« M. Jules Janin, *Contes fantastiques et littéraires* », *Revue de Paris*, novembre 1832, dans l'« Album », t. XLIV, p. 62-63).

22. *Feu et Flamme* (1833), Marcel Hervier éd., Presses françaises et Les Belles-Lettres, coll. « Bibliothèque romantique », 1926, p. 14.

23. [Anon.], « Littérature. Portraits et caractères contemporains. Charles Nodier », *L'Artiste*, 23 octobre, t. II, p. 129.

24. Voir *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

25. « Sa démarche froisse toute idée d'ordre par des zigzags enthousiastes, par des suspensions inattendues qui lui font heurter les bourgeois pacifiques en promenade sur les boulevards de Paris. Sa conversation, pleine d'humeur caustique, d'épigrammes âpres, imite l'allure de son corps ; elle quitte subitement le ton de la vengeance et devient suave, poétique consolante, douce, hors de propos ; elle a des silences inexplicables, des soubresauts d'esprit qui fatiguent parfois », *Une fille d'Ève, La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (édition désormais abrégée en *CH*), t. II, 1976, p. 301.

[...] ses mouvements étaient heurtés, saccadés; ses gestes anguleux [...] Sa démarche incertaine, entrecoupée d'élans subits, de zigzags [...] le faisait passer pour un fou ou du moins pour un original [...].

Tant les yeux de son âme et de son corps avaient la faculté de déranger ses lignes les plus droites et de rendre compliquées les choses les plus simples, à peu près comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles²⁶.

Ou bien, ils adoptent la stratégie *ex-centrique* qu'a décrite Daniel Sangsue²⁷. L'écrivain se veut un Protée²⁸, ou du moins un Janus. Asmodée²⁹ du Paris au gaz, il aime à déshabiller les apparences. À moins qu'il ne se prenne pour Belzébut, quitte à n'être qu'un petit diable sortant de sa boîte.

En tant que régisseur de son propre texte, il aime à laisser aller son récit à vau-l'eau, prétend ne pas composer, digresse, rompt le fil, imitant Sterne, comme le Nodier de l'*Histoire du roi de Bohême*. En professionnel de la déceptivité, il s'amuse à surprendre son bourgeois de lecteur. Et il joue de toutes les *rubriques* que lui offre la rhétorique narrative exorbitée qui est celle de l'anti-roman, alors dans toute son effervescence native, s'adonnant à ce que Philarète Chasles appelle la « libre et capricieuse fiction³⁰ ». Comme le préfacier de *La Femme de trente ans*, il aime à laisser entendre que « par des pensées plus artistes », il n'a pas voulu coordonner les « éléments de son histoire³¹ ». En tant qu'auteur textuel, il aime à jouer avec les apparences, les seuils du livre, tout ce qu'un préfacier du temps appelle joliment ses « surfaces³² ». Surface, la préface; surface, le titre; surface, la table. Sur tous ces seuils, un malin génie joue à jeter le trouble d'un délire typographique, qui, venu de Sterne, exhibe la facticité miroitante de ce prodigieux objet de fuite

26. « Onuphrius » (1833), *Les Jeunes-France, romans goguenards*, Charpentier, 1877, p. 31-33.

27. Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

28. Entre bien d'autres portraits de l'écrivain en Protée voici celui du Bibliophile: « Le bibliophile Jacob est une espèce de Protée; il change de forme à volonté, et la dernière qu'il prend est toujours la plus originale. Tantôt le bibliophile se grime en Rabelais [...]. Tantôt l'octogénaire se fait jeune homme [...]. Puis, comme un fashionable parisien, il se met à vanter le XIX^e siècle aux dépens du moyen âge » (« *La Danse macabre, Histoire fantastique du XV^e siècle*, par P.-L. Jacob, bibliophile », *L'Artiste*, 27 mai 1832, t. III, p. 193).

29. Les deux mythes sont convoqués ensemble par un critique pour tenter d'expliquer l'un des meilleurs spécimens de ce romantisme ironique, Jules Janin: « [...] ce malin Asmodée, ce littérateur à reflets divers, ce Janus qui rit de son émotion de la veille, raille la vertu qu'il a préconisée, bouleverse les règles qu'il a établies [...] », *La France littéraire*, oct. 1832, p. 219.

30. Philarète Chasles, Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, CH, t. X, p. 1197.

31. « Note de l'éditeur » de la 2^e édition des *Scènes de la vie privée*, Mame-Delaunay, mai 1832, CH, t. II, p. 1537.

32. « Moi, je ne lis jamais les surfaces d'un livre, je les ai toujours trouvées trop longues et trop ennuyeuses », J.-J. Marcel, *Les Dix Soirées malheureuses*, 1829, p. IX.

que peut devenir le livre tel qu'une imprimerie plus délurée le *fantastique*. La littérature triche? l'écrivain est un sophiste du bas-de-casse? le livre est devenu machine à artifices? Tant mieux: voici l'écrivain promu sorcier de la typographie, grand mystificateur au pays des paragraphes. Mais surtout, plus simplement encore quant à notre propos du jour, l'artiste fantasque ou excentrique se fait lui-même un sujet paradoxal. À l'évidence, les zigzags d'Onuphrius ou le serpent du caporal Trimm qu'arbore en tête de *La Peau de chagrin* le Balzac excentrique, sont des *figures* – disons plutôt des diagrammes fantasques dont l'auteur en personne, mal dissimulé sous ces anamorphoses, rêve d'imiter les courbes improbables.

Victimes du paradoxe

La démarche paradoxale qui caractérise le romantisme désenchanté n'a pas l'allégresse de ces volutes dansantes. Cette fois, le paradoxe n'est pas la prime d'originalité que recherche le Protée excentrique, posant au malin génie zigzagant. Le paradoxe, c'est la situation conflictuelle, contradictoire, coupable que vivent ces petits fous dansants sur le précipice³³ quand ils se sentent confrontés aux mécaniques de la littérature industrialisée, et qu'ils voient que leur « négativité infinie et absolue » se heurte à ces prisons modernes que constituent la boutique de l'éditeur ou les colonnes du journal, où, sur la quatrième page, chante déjà le couplet mercantile de la publicité.

Voici l'artiste fantasque, tombé au rang de « vendeur de phrases³⁴ » (Balzac), de « garçon rédacteur³⁵ » (Sand), de « verbiageur³⁶ » (Lassailly). Et le pire, c'est que lui-même est conscient de sa déchéance, lui qui se voit en train de faire ses entrechats au milieu des affiches et des réclames, obligé de « devoir installer [s]a gloire entre le Paraguay-Roux et le chef-d'œuvre de M. Lepère, la mixture Brésilienne », et sachant d'avance qu'il « n'arrivera jamais à leur popularité³⁷ ». Voici Fantasio devenu, non plus même bouffon de principauté bourgeoise, mais bouffon de libraire. Voici Fortunio coïncé

33. « L'homme est un bouffon qui danse sur des précipices », *La Peau de chagrin*, CH, t. X, p. 102.

34. À M^{me} Hanska, 20 mai-5 juin 1838, *Lettres à M^{me} Hanska*, éd. R. Pierrot, éd. du Delta, t. I, 1967, p. 601.

35. À Jules Boucoiran, 4 mars 1831, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Garnier, t. I, 1965, p. 818.

36. « Je suis aussi colossalement homme de génie que six cents verbiageurs de notre confrérie littéraire qui fument le même tabac que moi, depuis que nous lisons Hoffmann le fantastique en France », *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*, Silvestre, 1833, p. XVIII-XIX.

37. *Les Deux Amis*, CH, t. XII, p. 695-696.

dans son emploi de larbin de l'excentricité, de professionnel du paradoxe, ou, pire encore, condamné à tourner la noria du feuilleton, et devenu chien de journal :

Ô poètes divins, je ne suis plus des vôtres!
On m'a fait une niche où je veille tapi,
Dans le bas d'un journal comme un dogue accroupi [...] ³⁸.

Le sentiment qui mine tous ces désenchantés dont la vacuité factice est annoncée par ces prénoms d'opérette, c'est que, dans un monde où tout est devenu imposture, faux-semblant commercial, rien ne pourra plus distinguer le vrai du faux. C'est le diagnostic qu'énonce Trialph, avec son sérieux de pitre : « Dans notre société actuelle, il ne faut chercher absolument rien de vrai ni de faux ³⁹ ». C'est là ce que lance un des convives du festin Taillefer dans *La Peau de chagrin*, le witz de l'ivresse aidant : « Si nous voulions faire la liquidation de la vérité, nous la trouverions peut-être en faillite ⁴⁰ ». Ou, comme le dit Fantasio dans une formule plus expéditive : *Tout est calembour ici bas*. Autrement dit, ce n'est plus l'artiste qui fait ses tours, qui manifeste sa liberté paradoxale ; mais il se sait lui-même la victime d'une Providence moqueuse, qui a brouillé les cartes du vrai. D'ironiste souverain, le voici devenu l'ironisé d'un Dieu méphistophélique, plus habile au paradoxe que lui. Comme si le cauchemar d'un Dieu moqueur, qui a fabriqué un monde à l'envers, qu'écarte pour se fonder le *cogito* cartésien, était devenu la fantastique et cancérigène réalité. Tout n'est plus qu'apparence, et l'écrivain se sait désormais simple rouage d'une société devenue une mécanique à produire des apparences.

De là, en termes de figures auctoriales, deux stratégies possibles. Soit endosser des imagos dévaluées, *palinodier* le grand jeu du Sacre en multipliant les représentations autoflagellantes : d'où le portrait de l'écrivain en histrion, prostituée, saltimbanque, qu'a analysé en son temps Starobinski ⁴¹. Soit faire la grève de l'auctorialité, jouer à être auteur le moins possible, parce qu'il faut bien faire comme tout le monde, avoir un état, le plus commun qui soit. C'est la réponse du Gautier des *Jeunes-France* :

38. Théophile Gautier, « Sur un album » [1841], *Poésies complètes*, éd. R. Jasinski, Nizet, t. II, p. 219.

39. *Op. cit.*, p. X.

40. *CH*, t. X, p. 100.

41. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1970.

On m'a dit plusieurs fois qu'il faudrait faire quelque chose [...], prendre un état, ne fût-ce que pour avoir un titre et une étiquette, comme un bocal d'apothicaire. Que je ne pouvais n'être rien, que cela ne s'était jamais vu ⁴² [...].

Ainsi, n'étant bon à rien, pas même à être Dieu, je fais des préfaces et des contes fantastiques, cela n'est pas si bien que rien, mais c'est presque aussi bien et c'est quasi synonyme ⁴³.

Cet auteur en service minimum est aussi, remarquons-le, un auteur pasticheur, manipulateur, plagiaire, falsificateur. Lui-même nous donne le mode d'emploi pour « escamoter » un succès phénoménal :

L'état d'auteur est le seul pour lequel il n'en faille pas, il suffit de ne guère savoir le français et très peu l'orthographe. Voulez-vous faire un livre ? Prenez plusieurs livres [...].

Vous détachez un feuillet ici, un feuillet là, vous faites une préface et une postface, vous prenez un pseudonyme, vous dites que vous êtes mort de consomption ou que vous vous êtes lavé la cervelle avec du plomb, vous servez chaud, et vous escamotez le plus joli petit succès qu'il soit possible de voir ⁴⁴.

Et comme avec cet auteur faussaire, il se trouve que j'ai rejoint *in extremis* ce qui m'a semblé être un des objets principaux de notre réflexion, il est temps que je m'arrête. Prenant exemple de la déceptivité que pratiquent mes romantiques paradoxaux, j'en resterai au bord du gouffre de notre commun sujet. Je n'ai voulu aujourd'hui qu'en baliser le chemin, en Petit Poucet du paradoxe. Mais j'y tomberai sans doute une autre fois.

42. *Op. cit.*, p. XII.

43. *Ibid.*, p. XIX.

44. *Ibid.*, p. 81.