



HAL
open science

Un sérieux mélancolique : folie romantique et immersion fictionnelle

Lucien Derainne

► **To cite this version:**

Lucien Derainne. Un sérieux mélancolique : folie romantique et immersion fictionnelle. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2023, 123 (2), pp.297-308. 10.48611/isbn.978-2-406-14890-6.p.0041 . hal-04087141

HAL Id: hal-04087141

<https://hal.science/hal-04087141>

Submitted on 2 May 2023

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

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

Le but de cette étude sera d'explorer les rapports qu'entretiennent l'*esprit de sérieux* dans la société et l'expérience d'*immersion fictionnelle* dans la lecture. L'immersion fictionnelle est un concept inventé par les approches psychologiques ou expérimentales de la fiction pour décrire un état mental double, dans lequel un créateur ou un récepteur s'absorbe dans un environnement imaginaire, tout en gardant en conscience, de l'autre côté, qu'il s'agit d'un simulacre¹. Ces approches définissent généralement la fiction comme une « feintise ludique partagée² », caractérisée par le « non-sérieux³ ». Certes, une fiction peut traiter de sujets graves ; mais les phrases qu'elle contient ne sont pas des énoncés de réalité. Par rapport à ces approches anhistoriques, cette étude voudrait esquisser une *histoire littéraire de l'immersion fictionnelle* – projet paradoxal au premier abord, car l'histoire littéraire considère la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales tandis que l'immersion fictionnelle suppose un effacement du contexte au profit d'une évasion dans la fiction. Néanmoins, cette liberté de s'évader par la littérature est-elle donnée sans condition à toutes les époques ? Il est probable, au contraire, que certains contextes historiques facilitent ou interdisent leur propre effacement. « Pour que le spectacle de la fiction soit pris au sérieux, il faut que le monde réel garde le silence⁴ », remarquait Edgar Quinet. Et des travaux récents ont illustré ce constat en montrant à quel point un événement majeur comme la Révolution française avait modifié le pacte fictionnel lui-même⁵. Ce que l'histoire littéraire peut prétendre étudier, ce n'est bien sûr pas l'évolution de l'immersion elle-même, car aucune source ne permet de savoir si l'état mental d'un lecteur en immersion était le même au XIX^e siècle qu'aujourd'hui. En revanche, ce qu'atteste l'étude des discours, c'est que les commentaires qui entouraient cet état psychologique ont varié au fil du temps, si bien que sa *signification* pour les individus qui en faisaient l'expérience a dû varier elle aussi.

Dans cette perspective, les discours rapprochant l'immersion fictionnelle de « l'esprit de sérieux », depuis la monarchie de Juillet jusqu'aux premières années du Second Empire, méritent de retenir l'attention. À première vue, l'esprit de sérieux du bourgeois s'oppose à la fiction, caractérisée par la fantaisie ou la frivolité. Mais d'un autre côté, il existe aussi, entre ces deux états d'esprit, une analogie signalée par la langue : ne dit-on pas des lecteurs qui s'immergent pleinement dans la fiction qu'ils la « prennent au sérieux » ? On montrera que cette confrontation entre croyance sociale et croyance fictionnelle a permis à la littérature romantique du premier XIX^e siècle d'exprimer la difficulté de s'affranchir de l'idéologie bourgeoise, incarnée dans l'esprit de sérieux (I). C'est pourquoi la littérature romantique a finalement développé un dispositif centré sur une figure paradoxale : le *fou sérieux*. Une lecture de romans signés par Sand, Desbordes-Valmore, Nodier ou Vigny permettra de préciser la façon dont ce dispositif fonctionnait (II).

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 179 sq.

² *Ibid.*, p. 146.

³ John Rogers Searle, *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de minuit, 1982.

⁴ Edgar Quinet, *Du génie des religions*, Paris, Charpentier, 1842, p. 453.

⁵ Jean-Marie Roulin, Corinne Perrin-Saminadayar (dir.), *Fictions de la Révolution*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Croyances sociales et fictionnelles : l'esprit de sérieux comme idéologie

Durant la première moitié du XIX^e siècle, la littérature romantique a prétendu se distancier de « l'esprit de sérieux » du bourgeois par l'ironie et par une critique du pacte fictionnel. Néanmoins est-il aussi simple d'échapper à une idéologie ? Loin de n'être qu'un préjugé dominant, une idéologie est un système de croyances qui modèle non seulement le dogme majoritaire mais aussi les critiques qu'on peut lui adresser. Le rire ou l'ironie, par exemple, ne relèveraient-ils pas de la même idéologie que le sérieux ? La littérature romantique a exprimé ce doute en soulignant la proximité entre « l'esprit d'analyse » et « l'esprit de sérieux ».

L'esprit de sérieux du bourgeois

De la monarchie de Juillet au début du Second Empire, « le sérieux » a donné lieu à plusieurs *chrononymes*, ces expressions par lesquelles une époque historique se désigne elle-même. La locution très fréquente de « siècle sérieux » résumait ainsi le XIX^e siècle par un type, le bourgeois, et par ses traits de caractères : l'attachement aux affaires, l'intérêt personnel, la science « positive ». Tout en étant parfois cité en bonne part, cet esprit de sérieux est le plus souvent dénoncé ou ridiculisé. Accusé de nier les charmes de la rêverie au profit du calcul terre-à-terre, l'esprit bourgeois nuirait notamment à l'immersion fictionnelle. Dans un article de 1834, un journaliste vante la poésie des ruines et des tombeaux avant de s'en prendre au « siècle sérieux » : « Dans notre siècle si sérieux, si raisonneur, si positif, on est toujours tenté de s'écrier avec Voltaire : "Ô l'heureux temps que celui de ces fables ! / ... / On a banni les démons et les fées⁶." »

Dans la grande critique du bourgeois opérée par la littérature de la monarchie de Juillet⁷, l'esprit de sérieux possède toutefois un statut différent des autres ridicules attribués à cette figure (le bourgeois cocufié, fat, peureux, etc.). La critique de l'esprit de sérieux cible en effet non le bourgeois lui-même, mais son adhésion au récit proposé par la société. Une inversion s'opère alors. Aux yeux des satiristes, l'homme sérieux ne sera plus tant celui qui refuse toute fiction, que celui qui s'absorbe tellement exclusivement dans l'une d'elles – la comédie humaine – qu'il ne sait plus s'en détacher. Les bourgeois positifs deviennent les *personnages* d'une fiction sociale à laquelle ils adhèrent aveuglement. Dans un roman de 1863, un personnage qui se présente comme « le seul homme de 1828 qui ne fut pas sérieux » dépeint ainsi la vie de ses contemporains :

Or, les gens sérieux sont des comédiens tristes et mal rétribués. Un monsieur qui s'habille de noir afin de ressembler à tout le monde, qui cache sa maîtresse pour ne point faire de jaloux, qui entre au cabaret par la porte de derrière et s'affuble d'un domino pour aller à l'Opéra : voilà l'homme sérieux⁸.

Dans cette perspective, l'esprit sérieux ne s'oppose plus à l'immersion fictionnelle. Lorsqu'il caractérise le type de l'Épicier par une série de questions, Balzac cite côte à côte la crédulité du personnage face aux pièces de théâtre, et sa complaisance à jouer le jeu de la comédie humaine : « Qui pleure aux mélodrames ? Qui prend au sérieux la Légion-d'Honneur⁹ ? »

C'est pourquoi la littérature romantique a eu recours à l'ironie pour tenir à distance cette double crédulité. Comme le dit René Bourgeois, l'ironie romantique est une « *conscience du*

⁶ *Bulletin monumental*, 1^{er} janvier 1834, p. 66.

⁷ Voir : Alain Buisine, « Sociomimesis. Physiologie du petit-bourgeois », *Romantisme*, n°17-18, 1977, p. 44-55.

⁸ Edmond About, *Madelon*, Paris, Hachette, 1863, p. 158.

⁹ Honoré de Balzac, « L'Épicier » dans *Nouvelles et contes (1832-1850)*, Isabelle Tournier (éd.), Paris, Quarto Gallimard, 2006, t. II, p. 889.

*jeu*¹⁰ », dont l'œuvre de Théophile Gautier, dirigée « contre l'esprit de sérieux¹¹ », constituerait un exemple. Et cette distanciation vis-à-vis du jeu social s'accompagne d'une « désillusion romanesque ». Au lieu d'encourager le lecteur à s'immerger dans des fictions, l'ironie romantique utilise les procédés du récit excentrique, en multipliant les décrochages narratifs, en exhibant ses intertextes, en représentant l'auteur à l'intérieur de la fiction, ou en critiquant les lecteurs naïfs¹². De la sorte, l'ironie romantique tient à distance à la fois la crédulité sociale et la crédulité fictionnelle du bourgeois.

L'esprit d'analyse et son idéologie

Pendant, suffit-il d'être ironique pour échapper à l'idéologie bourgeoise ? La chose n'est pas aussi simple car l'ironie dépend elle-même d'un « esprit », qu'on appelait alors l'« esprit d'analyse ». Dès l'Empire, les milieux conservateurs accusent cette tournure d'esprit de conduire au matérialisme et à l'athéisme. L'esprit d'analyse serait une forme débridée de l'esprit critique des Lumières, dont on reconnaît les bienfaits passés, mais dont on aimerait aussi qu'il cesse son œuvre de destruction. Le premier XIX^e siècle était donc à même de comprendre que l'ironie avait elle-même une idéologie – c'est-à-dire qu'elle n'était pas une pure critique mais qu'elle dépendait d'un système de croyances.

Les écrivains romantiques ont ainsi interrogé les conditions historiques de leur propension à la raillerie. Au lieu d'être des actes de résistance, l'ironie et la satire devenaient les symptômes d'un siècle incrédule, dans lequel les valeurs traditionnelles (la foi, le sentiment, la morale...) étaient dépréciées. En conséquence, la désillusion romanesque, pourtant revendiquée par les récits excentriques, fut parfois attribuée à un « mal du siècle », subi plutôt que voulu. Philarète Chasles, dans son introduction aux œuvres philosophiques de Balzac, critique violemment le « sensualisme analytique » en montrant qu'il détruit toutes les valeurs morales, et s'interroge ensuite sur la possibilité de croire aux histoires dans un monde désenchanté par la critique : « Qu'est devenue la foi ? L'analyse ronge la société en l'expliquant : plus le monde vieillit, plus la narration est une œuvre pénible¹³. » Et Balzac le dira lui-même : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes¹⁴. » Comme l'a bien souligné Daniel Sangsue, c'est toute « une génération qui se pense condamnée au second degré¹⁵ ».

Cet esprit d'analyse s'oppose en apparence à l'esprit de sérieux, puisqu'il conduit à une raillerie généralisée. « Aux époques fermes et sincères [...], on croit et on veut sérieusement, on ne se moque pas de ses propres sentiments ; l'esprit d'analyse n'a pas détruit par avance la valeur des biens qu'on a souhaités [...]»¹⁶, regrette ainsi un critique. Mais en profondeur, cette opposition recelait des ressemblances troublantes. Les adversaires de l'esprit d'analyse y voient en effet l'aboutissement des théories d'Helvétius, lesquelles annonceraient le règne de l'intérêt égoïste au détriment de toutes les autres valeurs. L'esprit de sérieux et sa critique relèveraient

¹⁰ René Bourgeois, *L'ironie romantique : spectacle et jeu de M^{me} de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 34.

¹¹ Françoise Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998 (quatrième de couverture pour la citation).

¹² Florent Mathieu, *La désillusion romanesque. Romantisme et métalittérature*, thèse soutenue le 6 décembre 2006 à l'université Stendhal Grenoble III ; Daniel Sangsue, *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.

¹³ Philarète Chasles, « Introduction aux romans et contes philosophiques », dans : Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. X, p. 1186.

¹⁴ H. de Balzac, préface de *La Peau de chagrin*, dans *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 51. Voir aussi : Philippe Dufour, *Le réalisme pense la démocratie*, Genève, La Baconnière, 2021, p. 31-33.

¹⁶ Émile de Langsdorff, « Des Lettres de Cicéron à propos de la Révolution de février », *Revue des deux mondes*, 1850, t. V, p. 638-661.

donc d'un seul et même système de croyances matérialiste et libéral, selon lequel c'est en suivant égoïstement leur intérêt personnel que les individus contribuent au bien commun.

Romantique et romanesque

À travers les thématiques du sérieux et de l'analyse, la littérature du premier XIX^e siècle a pris conscience d'être enchâssée dans une idéologie. Ou pour le dire autrement, elle a entrevu que l'esprit de sérieux n'était pas un dogme auquel il suffirait de s'opposer, mais que cette attitude d'esprit formait un tout avec sa propre critique, si bien qu'en opposant la légèreté à la gravité, ou l'ironie au premier degré, la littérature contribuait paradoxalement au même processus historique, consistant à réduire toutes les valeurs à l'intérêt personnel. Même une tentative d'évasion aussi radicale que celle du suicide romantique ne résolvait rien. Dans *Stello*, le bourgeois M. Beckford déclare au poète Chatterton : « La poésie est à nos yeux une étude de style assez intéressante à observer, et faite quelquefois par des gens d'esprit, mais qui la prend au sérieux ? quelque sot ! » Le personnage, dégoûté par la trivialité de cette remarque, met fin à ses jours. Mais tout extrême qu'elle est, cette solution restait insuffisante car les traités d'aliénistes proches du romantisme affirmèrent rapidement que le suicide n'était au fond qu'une mise en pratique des « doctrines sensualistes », qui plaçaient le contentement individuel au-dessus des valeurs impersonnelles de la foi ou de la morale¹⁷.

Cette conscience réflexive du *romantique* sur l'idéologie est peut-être ce qui le distingue du *romanesque*. Au départ, les deux adjectifs décrivaient la ressemblance du monde réel aux romans, l'un à propos d'aventures, l'autre à propos de paysages. Mais cette complémentarité a rapidement laissé place à une opposition plus subtile. Plusieurs dialogues de romans jouent sur la distinction des deux termes en contexte amoureux : « – [Elle est] à moi par le romantisme et les romans ! – Je comprends ; la petite est folle... – Romanesque, mon cher¹⁸. » George Sand, dans la préface qu'elle rédige pour *Obermann* en 1852, décrit le personnage éponyme en ces termes : « Il ne réussit point à se créer un bonheur *romanesque*, il témoigne pour cette chimère de la jeunesse un continuel mépris¹⁹. » Dans ces usages, le terme *romanesque* renvoie à une forme d'immersion crédule, à la fois dans des fictions littéraires et dans le monde social. Les jeunes filles romanesques prennent au sérieux aussi bien les romans que la première proposition de mariage venue. À l'inverse, si *Obermann* est romantique et non romanesque, c'est qu'il n'est justement pas capable de croire en ces chimères. Le romantisme serait ainsi un désir de romanesque arrêté par la conscience des enjeux idéologiques qu'aurait une adhésion au premier degré. Néanmoins, le roman romantique ne s'en est pas tenu à cette nostalgie d'un temps où l'on pouvait s'immerger dans les histoires. Il a aussi développé des dispositifs qui lui permettaient de ne pas choisir entre la crédulité bourgeoise et l'ironie matérialiste, entre le vain et le vide. C'est à ce rôle que sont dévolus les personnages de fous sérieux qui traversent ce corpus.

Un dispositif romantique : le fou sérieux

Dans un poème intitulé « Le Sérieux » (1857), Achille Du Clésieux, proche de Chateaubriand, commence par diagnostiquer une crise des valeurs provoquée par l'esprit d'analyse : « Le dévouement, la foi, le caractère antique / sont valeur non cotée et sentiment gothique²⁰. » Puis il conclut :

Le gros rire alentour éteint l'élan pieux,

¹⁷ Alexandre Brière de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide, considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie*, Paris, Germer Baillière, 1856, p. 34, 174.

¹⁸ Félix Davin, *Histoire d'un suicide. Mœurs du nord de la France*, Paris, Werdet, 1835, t. II, p. 33.

¹⁹ George Sand, Préface d'*Obermann* de Senancour, Paris, Charpentier, 1852, p. 13.

²⁰ Achille Du Clésieux, *Paris. Une voix dans la foule*, Paris, Amyot, 1857, p. 99.

Et c'est être insensé que d'être sérieux.
Le sérieux, ici, c'est la bourse et l'escompte,
C'est l'esprit positif qui ne sent pas, qui compte,
C'est celui qui mesure à son ambition
Sa croyance, son temps, son cœur, sa passion²¹.

Sous le nom d'« esprit positif », le poète pourfend à la fois « le gros rire alentour » de l'ironie, et le sérieux bourgeois (« c'est la bourse »), l'un et l'autre étant dénoncés pour leur croyance exclusive en l'intérêt personnel. Du Clésieux préférerait que l'on revienne aux anciennes valeurs de la foi et de l'honneur. Néanmoins, lorsque le mot *sérieux* est utilisé avec ce sens authentique dans le deuxième vers, il est aussitôt associé au mot *insensé* : « C'est être insensé que d'être sérieux. » Ce vers traduit une inversion dans l'imaginaire. Alors que pendant des siècles, la figure du fou avait été associée à l'excentricité subversive, certains textes de la première moitié du XIX^e siècle vont en faire soudainement une incarnation du sérieux. L'aliéné qui *croit* à son délire va apparaître comme la dernière personne capable d'agir au premier degré.

Au fond, le roman romantique rêve de remplacer le faux sérieux du bourgeois par un sérieux authentique, fondé sur de vraies valeurs, et de retrouver, sous les plaisirs superficiels de l'ironie, le vrai plaisir d'une fiction écoutée avec crédulité. Mais en même temps, le roman romantique se sent incapable d'atteindre cet idéal, pris comme il est dans un siècle sceptique. Au lieu de prétendre retrouver cette forme de simplicité, le roman romantique va donc se contenter de la mettre en abîme à travers la figure d'un fou sérieux.

Domenica

Ces fous, auxquels recourt la littérature romantique, s'éloignent du *topos* du fou fantaisiste pour se rapprocher de l'aliénation mentale, telle qu'elle est décrite par les médecins de l'époque. Dans ses *Fragmens psychologiques sur la folie* (1834), François Leuret rapporte par exemple le cas de sa patiente Aimée, devenue folle par son attachement à la vertu. Après avoir refusé d'être entretenue, Aimée se fait violemment insulter et sombre dans la folie, préférant garder ses illusions plutôt que sa raison²². *Domenica*, un roman de Marceline Desbordes-Valmore publié une première fois en feuilleton en 1843 puis dans un recueil en 1855, tourne autour d'un cas similaire. *Domenica* est une jeune chanteuse prodige, élevée par un tuteur cupide qui marchande ses tournées, tout en sachant se faire malgré tout aimer de la jeune fille. Mais un jour, acculé par les dettes, son tuteur suggère à *Domenica* de se prostituer en acceptant les avances d'un prince. Cette proposition, qualifiée de « démence immorale » par Régis, le narrateur intradiégétique, provoque une crise chez la jeune fille : « *Domenica*, stupéfaite, ne bougeait plus : c'est elle qui se sentait devenir folle²³. » Le tour contrastif *c'est elle qui...* montre l'inversion à l'œuvre : face à cette proposition insensée, *Domenica* n'a d'autre choix, si elle veut conserver ses illusions et sa vertu, que de devenir elle-même littéralement folle. Une crise de délire, déclenchée pendant qu'elle se produit sur scène, l'amène à tellement s'identifier à son rôle qu'elle provoque un débat chez les spectateurs : « – C'est le rôle ! c'est le rôle ! crièrent plusieurs voix. – Non ! emmenez-la ! emmenez-la ! crièrent d'autres, plus fort. » (p. 80). Cet épisode est représentatif de son époque en ce que la folie de *Domenica* est le seul moyen dont elle dispose pour conserver son attachement à des valeurs (la morale, la vertu, la famille). Alors que pour le tuteur de la jeune fille, rien n'est grave tant que les comptes sont bons, *Domenica* incarne un sérieux authentique, fondé sur la vertu. Et cette attitude va de pair avec une croyance dans la fiction théâtrale. En comparant l'héroïne à ces « enfants sérieux qui vont demander la communion » (p. 88), le narrateur souligne la naïveté puissante de cette double croyance.

²¹ *Idem*.

²² François Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Paris, Crochard, 1834, p. 294.

²³ Marceline Desbordes-Valmore, *Domenica* [1855], Marc Bertrand (éd.), Genève, Droz, 1992, p. 71.

Lélia

Dans la version pessimiste de *Lélia* (1833), George Sand incarne cet étrange équilibre entre le sérieux, la folie et la fiction dans une figure plus sombre : celle du prêtre Magnus. Le roman se présente lui-même comme un symptôme du mal du siècle. Lélia est un personnage désabusé, incapable d'être véritablement sérieux. Son jeune amant Sténio lui reproche cette désinvolture : « – Toujours moqueuse, Lélia ! », ce à quoi elle répond : « – [...] Mais la puissance de m'abuser, qui me la donnera²⁴ ? » Ce détachement ironique contamine la narration elle-même. La première partie multiplie les scènes stéréotypées : un homme et une femme s'échangent de lettres passionnées comme dans *La Nouvelle Héloïse*, un prêtre amoureux confesse son amante à l'article de la mort comme dans *Jocelyn*... Sauf que l'ironie de Lélia aseptise la fiction en raillant la naïveté des personnages masculins. Lélia n'agit pas du tout comme une héroïne de roman. Lorsqu'elle assiste à un bal, ses actions sont toutes négatives : « Elle ne jouait pas avec ses aiguillettes de diamants pour montrer sa main blanche et effilée. Elle ne passait pas ses doigts avec amour dans les boucles de sa chevelure. » (p. 356). Le personnage de Magnus, prêtre et ancien amant de Lélia, représente alors une forme de résistance tragique face à ce double naufrage du sérieux et du roman. Appelé au chevet de Lélia, prétendument mourante, le prêtre tente de la confesser, mais il se fait railler par l'héroïne, qui argumente jusqu'à le faire douter de sa foi : « [...] dès qu'on vous résiste, vous reculez et vous avouez en riant que vous jouez un faux rôle parmi les hommes, charlatans et imposteurs que vous êtes ! [...] Où en est le siècle ? » (p. 304). Déstabilisé dans sa croyance, Magnus est alors pris de folie. Au chapitre suivant, Sténio le rencontre errant dans la campagne, en train d'essayer de se convaincre que Lélia est morte. Le narrateur le désigne explicitement comme un « aliéné », un « fou », un « insensé », mais il souligne aussi son « sérieux effrayant ». Magnus devient fou pour maintenir ses illusions et sa croyance, menacées par les discours sceptiques de Lélia. À la fin du roman, il parviendra à réaliser sa folie en étranglant l'héroïne, comme pour faire disparaître matériellement la source de ses doutes – en même temps que ce crime fera bel et bien basculer *Lélia* dans le romanesque.

La Fée aux miettes

Aussi étrange que cela puisse paraître, on retrouve ces figures de fous sérieux dans des récits excentriques. Leur présence peut paraître incongrue puisque ces récits se construisent contre une figure de lecteur crédule²⁵. Pourtant, même ce romantisme ironique est traversé par une nostalgie du premier degré. C'est pourquoi ces romans invoquent parfois la figure du fou dans leurs pactes narratifs. Le roman *Histoire de tout le monde* d'Émile de Palman s'ouvre par exemple sur un pacte mêlant la folie, le sérieux et la crise des valeurs : « Jeune homme inconséquent et sans expérience, prends ce livre, c'est pour toi qu'il est écrit, lis ; ce n'est pas un livre sérieux, c'est tout bonnement l'histoire d'un pauvre fou comme toi²⁶. » Le « Prends et lis » qui déclenchait la conversion de Saint Augustin dans *Les Confessions* est ici détourné pour renvoyer au scepticisme du XIX^e siècle – scepticisme face auquel il faut désormais se poser comme fou pour avoir le droit de croire en quelque chose.

L'ouvrage qui témoigne le plus clairement de cette ambiguïté est certainement *La Fée aux miettes* de Charles Nodier. La préface recourt à la figure du fou sérieux pour médiatiser l'accès à la fiction : « Une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire. [...] J'en avais conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyance ne

²⁴ George Sand, *Lélia* [1833], dans *Romans*, José-Luis Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 334.

²⁵ Voir : F. Mathieu, ouv. cité, p. 48 sq ; D. Sangsue, *Le récit excentrique*, ouv. cité.

²⁶ Émile de Palman [H.-F. Régnier-Destourbet], *L'Histoire de tout le monde*, Paris, L. Dureuil, 1829, t. I, p. 3.

pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou [...]»²⁷. » Cependant, le conte de Nodier fait appel à deux narrateurs. Le récit cadre est pris en charge par un narrateur désabusé, qui regrette ses « illusions perdues » (p. 357) et sature le récit d'auto-ironie et de commentaires métadiscursifs (« Là-dessus je m'arrêtai parce que cette invocation menaçait de devenir longue. », p. 356), comme s'il n'était pas seulement désabusé du jeu social mais aussi des procédés de la fiction. Ce narrateur cède alors la parole à Michel, aliéné rencontré dans un asile, qui se met à raconter au premier degré un récit merveilleux. À la fin de l'histoire, lorsque le narrateur reprend la parole, il semble être guéri de son ironie : son adhérence au monde et à la fiction a été restaurée par la parole naïve de son interlocuteur.

Il est alors intéressant de se questionner sur les titres de chapitre. Ceux-ci relèvent de la tradition excentrique et semblent pasticher des titres d'ouvrages savants : « XII. Où il est traité pour la première fois de la cérémonie du mariage chez les chiens » ; « XXI. Dans lequel on lira tout ce qui a été écrit de plus raisonnable jusqu'à nos jours, sur la manière de se donner du bon temps avec cent mille guinées de rente, et même davantage ». À première vue, ces titres semblent faire entendre la voix ironique du narrateur : c'est certainement le cas dans les premiers et derniers chapitres, pris en charge par le narrateur principal²⁸. En revanche, l'ironie est moins évidente dans les chapitres narrés par Michel : beaucoup de ces titres se rapprochent alors du premier degré. Les chapitres introduits par les titres cités plus haut exposent réellement une cérémonie de mariage entre chiens et un moyen raisonnable d'utiliser sa fortune. Les titres opèrent donc une conversion du récit excentrique au récit sérieux. Le lecteur est invité à se départir peu à peu de son ironie pour se mettre à croire sérieusement au récit de l'aliéné. S'il persistait à rire, le lecteur se retrouverait dans la même position que ces hommes qui, à l'intérieur du récit, se moquent stupidement du personnage de Michel (p. 441).

Le dispositif inventé par Nodier exploite en fait la différence entre l'*immersion* et l'*identification*. Jean-Marie Schaeffer rappelle que ces deux attitudes ne sont pas équivalentes : on peut s'identifier à un personnage sans se projeter dans l'univers fictionnel, et à l'inverse, on peut avoir un sentiment d'immersion sans éprouver d'empathie²⁹. Le roman de Nodier ne cesse de dissiper l'immersion fictionnelle par des procédés excentriques, mais il encourage aussi une identification avec la figure de Michel. Or, cette identification rend peu à peu possible une véritable immersion dans le conte.

Stello

Reste que ces figures de fous chargés de restaurer à la fois la fiction et le sérieux ont fait elles-mêmes l'objet de critiques, comme dans *Stello* d'Alfred de Vigny. À première vue, le roman mobilise le même dispositif que les récits étudiés précédemment. La critique d'une société bourgeoise sans autre valeur que l'intérêt pécunier s'accompagne d'une difficulté à s'absorber dans la fiction. *Stello* appartient en effet à la veine excentrique comme en témoignent les chapitres : « Interruption » (chap. V), « Une distraction » (chap. XII), « Où le drame est interrompu par l'érudition d'une manière déplorable aux yeux de quelques dignes lecteurs » (chap. XVI).

Selon les mots de Vigny dans son *Journal*, « *Stello* se désole ne pouvoir pas prendre la vie au sérieux tout à fait³⁰ ». La seule solution qui reste au personnage pour adhérer à la fois au monde et à la fiction est de se rendre fou. La crise des « Diables bleus » qui ouvre le récit est

²⁷ Charles Nodier, *La Fée aux miettes* [1832], dans *Trilogie écossaise*, Sébastien Vacelet, Georges Zaragosa (éd.), Paris, Champion Classiques, 2013, p. 351.

²⁸ Voir : F. Mathieu, ouv. cité, p. 271-280.

²⁹ J.-M. Schaeffer, ouv. cité, p. 196-197.

³⁰ Alfred de Vigny, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 1017.

une tentative du personnage pour retrouver une crédulité, fût-ce au prix de la folie. Le personnage supplie qu'on lui raconte une histoire au premier degré, « avec des guirlandes de mauvais goût ; des guirlandes surtout, Ô ! force guirlandes, je vous en supplie ! et une grande quantité de nymphes aux bras arrondis, coupant les ailes à des amours sortis d'une petite cage ! – des cages ! – des cages ! des arcs, des carquois, oh, de jolis petits carquois³¹ ! »

Cependant, Vigny n'en reste pas à ce dispositif. La parole passe en effet au Docteur Noir, qui répond avec cynisme à la demande de Stello. Il entame l'histoire de Gilbert en dépeignant la bêtise de M^{lle} Coulange, maîtresse de Louis XV, qui « se faisait peindre au pastel, en robe de soie bleue ou rose, avec des pompons à tous les nœuds du corset, des ailes au dos, un carquois à l'épaule et un papillon noyé dans la poudre de ses cheveux [...] » (p. 505). Stello voulait des carquois et des ailes : c'est bien ce qu'il obtient du Docteur Noir, mais au lieu que ces attributs renvoient à une histoire merveilleuse, ils deviennent les symboles de la trivialité.

Chez Alfred de Vigny, la folie sérieuse n'est pas souhaitable car cette adhésion aux fictions est aussi à l'origine des dérives révolutionnaires. L'obsession de Robespierre pour les utopies politiques est ainsi décrite dans le roman :

Hélas ! il y a des folies sombres et sérieuses, qui ne jettent les hommes dans aucun discours insensé, qui ne les sortent guère du ton accoutumé du langage des autres, qui laissent la vue claire, libre et précise de tout, hors celle d'un point sombre et fatal. Ces folies sont froides, ces folies sont posées et réfléchies [...]. (p. 613).

Au lieu d'essayer de restaurer l'adhésion au monde et à la fiction par une folie sérieuse, Vigny revient à la position qui était celle de l'esprit d'analyse, mais en la poussant si loin que nulle fantaisie ne sera désormais possible. Les derniers chapitres du livre, en dévoilant les mécanismes du « mensonge social », entendent empêcher toute adhésion trop forte à la comédie humaine. Les valeurs traditionnelles sont dénoncées comme des jeux de dupe, en faveur de la Poésie, de la Solitude et de la Neutralité, dernières valeurs permettant d'agir avec dignité. En soignant toutes les folies, le Docteur Noir oblige Stello à retrouver une éthique de vie où la fiction (sociale ou romanesque) n'aurait plus de part – absence de fiction qui n'est nullement synonyme d'absence de poésie. Le Vigny romancier rejoint ainsi le Vigny poète, qui revendique dans « La Mort du loup » une éthique résumée par ce vers : « Fais énergiquement ta longue et lourde tâche ». Faute de pouvoir changer les choses, il faut du moins s'appliquer à les faire du mieux que l'on peut. Attitude sérieuse s'il en est, mais d'un sérieux qui ne tire plus sa dignité des grandes valeurs sous-jacentes – lesquelles sont peut-être elles-mêmes des fictions – mais du soin apporté à la tâche et d'une « pensée de derrière ».

Conclusion

Dans un article de 1829, un journaliste se plaint de voir ses contemporains se complaire auprès des tombeaux : « Toujours des tombes, des morts, des revenants ! » Puis, défendant l'idée progrès, il se rassure : « Non, consolons-nous, le siècle est sérieux ; il n'est pas mélancolique³². » Quelques années auparavant, un article du *Mercure de France du dix-neuvième siècle* aboutissait pourtant à la conclusion inverse : « Notre siècle est extrêmement sérieux ; nous sommes dans l'âge du raisonnement, des grandes théories, du style doctrinaire ; nous aimons la comédie qui fait pleurer ; les lamentations germaniques font nos délices [...] ; enfin, nous avons, suivant l'expression de M^{me} de Staël, atteint l'âge de la mélancolie³³. »

³¹ Alfred de Vigny, *Stello* dans *Œuvres complètes*, Alphonse Bouvet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. II, p. 503.

³² *L'Album*, 11 avril 1829, p. 343.

³³ *Le Mercure de France du dix-neuvième siècle*, 1^{er} janvier 1825, p. 325.

De la confrontation de ces deux phrases, on pourrait tirer une distinction entre un *sérieux positif* et un *sérieux négatif*. Le premier, tourné vers la science et la raison, fut attribué au bourgeois avant de devenir l'un des mots d'ordre du réalisme de Champfleury. Plusieurs recherches ont questionné ce passage d'un sérieux à l'autre. Boris Lyon-Caen insiste sur le rôle de l'ironie en en faisant remarquer « qu'historiquement parlant [...] l'ironie viendrait plutôt avant qu'après le discours sérieux, entendu comme "réaliste"³⁴ ». Marie-Ange Fougère montre pour sa part comment les écrivains réalistes parviennent à imposer le « sérieux supérieur » de l'art comme une alternative au faux sérieux du bourgeois³⁵.

Quant au sérieux négatif, cette étude a tenté d'explorer sa complexité. À première vue, ce sérieux qui fait appel à la déraison ou à la mélancolie participe bien de ce caractère « négatif » dont Jean-Louis Cabanès a souligné la prééminence dans l'esthétique romantique³⁶. Pourtant, le cas particulier du fou sérieux semble échapper à ce cadre général. À travers ce motif, les romans romantiques ont paradoxalement essayé de retrouver une véritable *positivité* – capable de combler la vacuité bourgeoise et le néant du rire moderne. Domenica, Magnus, Michel ou Stello s'accrochent à des valeurs (la vertu, la foi, la simplicité, le merveilleux) que la société déprécie. Néanmoins, cette quête d'authenticité et de premier degré s'avère toujours plus ou moins tragique. Cet espoir impossible de retrouver d'anciennes croyances aura finalement été l'occasion d'une réflexion de la littérature romantique sur les aspects idéologiques de l'immersion fictionnelle. Aux côtés de l'histoire littéraire qui s'invente à cette époque, la littérature romantique joue un rôle dans la prise de conscience que l'expérience littéraire, loin d'être une évasion, dépend d'un « esprit du temps » engageant les écrivains, qu'ils le veuillent ou non.

Lucien Derainne

EA 1337 - « Configurations littéraires »

Université de Strasbourg

³⁴ Boris Lyon-Caen, « Du sérieux à l'essai : lecture du *Code des gens honnêtes* (Balzac) », *Romantisme*, n° 164, 2014, p. 41-49.

³⁵ Marie-Ange Voisin-Fougère, « Le sérieux et la feinte. Le bourgeois dans la littérature réaliste », *Romantisme*, n° 87, 1995, p. 3-12.

³⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.