

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

Presse, Romantisme et fantaisie

Michel Brix

ANNO IX – 2025

PRESSE, ROMANTISME ET FANTAISIE

Michel BRIX

(*Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*)
michel.brix58@gmail.com

RÉSUMÉ : Après deux siècles de « sourdine classique », un des traits majeurs du romantisme est constitué par la mise à l'honneur du *Moi* de l'auteur, que les écrivains du XIX^e siècle placent au centre de leurs œuvres. Ce qu'on appelle la « fantaisie » est un des vecteurs de la mise en scène du *Je* auctorial. La « fantaisie » correspond au mode de vie et à l'esthétique d'écrivains qui suivent les impulsions de leur tempérament et font part, dans leurs œuvres, de ce que celui-ci leur a inspiré. Ce registre de l'expression littéraire s'exprime de façon privilégiée dans le récit dit « excentrique », dans le récit de voyage, ainsi que dans des articles de presse. La présente étude examine ce dernier phénomène, où se trouvent associés un mode de diffusion de la littérature (la presse) et une esthétique (la fantaisie).

ABSTRACT : After two centuries of “classical restraint”, one of the main features of Romanticism is the emphasis on the author’s self, which 19th-century writers place at the centre of their works. What is called “fantasy” is one of the means of staging the auctorial I. “Fantasy” corresponds to the lifestyle and aesthetics of writers who follow the impulses of their temperament and share, in their works, what it has inspired in them. This register of literary expression is particularly expressed in the so-called ‘eccentric’ narrative, in travel writing, as well as in newspaper articles. The present study examines the latter phenomenon, where a mode of literature dissemination (the press) and an aesthetic (fantasy) are combined.

MOTS CLÉS : Romantisme, fantaisie, réalisme, récit excentrique, presse périodique, autobiographie, humour, essayisme

KEY WORDS : Romanticism, Fantasy, Realism, Eccentric Story, Periodical Press, Auto-biography, Humour, Essayism

PRESSE, ROMANTISME ET FANTAISIE

Michel BRIX

(*Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*)
michel.brix58@gmail.com

Aristote avait recommandé aux poètes de s'occuper du « général » et de laisser aux historiens et aux chroniqueurs le soin d'entretenir le public du « particulier », c'est-à-dire de ce qui était arrivé à un individu précis, voire à l'auteur lui-même. Sous les auspices du réalisme, la modernité esthétique renverse le jeu, à partir du début du XIX^e siècle : il n'y a plus alors de littérature que « particulière ».

« [L]orsqu'on écrit, quel que soit le sujet, on ne fait que parler de soi-même ». Cette affirmation se rencontre sous la plume de Villiers de l'Isle-Adam.¹ On connaît aussi la formule fameuse de Victor Hugo : « [T]out homme qui écrit écrit un livre ; ce livre, c'est lui ».² Ces propos de Villiers et de l'auteur des *Misérables* conviennent à merveille pour qui entreprendrait de dessiner le panorama de la littérature française des XIX^e et XX^e siècles.

Jean-Jacques Rousseau a joué un rôle considérable dans cette réorientation, avec ses *Confessions* qui, au prétexte de réalisme, installèrent le *Moi* au centre des attentions des écrivains. Le *Moi* n'est plus « haïssable », et à partir de Rousseau il devient non seulement légitime, mais nécessaire, que l'auteur entretienne ses lecteurs de ses états d'âme et de ses souvenirs, qu'il évoque ses passions, qu'il sonde et mette à nu sa sensibilité.

Le premier disciple de Rousseau fut Nicolas Rétif de La Bretonne, qui laissa une œuvre quantitativement immense, dans laquelle apparaissent notamment des « confessions », parues sous le titre *Monsieur Nicolas*, et inspirées par un désir de transparence morale plus grand encore que celui qu'avait pu manifester le réformateur genevois. Dans une voie analogue s'engagea ensuite Senancour, avec un journal tenu sous forme épistolaire,

¹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Ébauches et fragments*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Georges Castex et Alain Raitt, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1986, p. 1007.

² *Incipit* du *Préambule* de l'édition des *Œuvres complètes*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Politique*, présentation de Jean-Claude Fizaine, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1081 (phrase datée du 26 février 1880).

Oberman : ce texte donne à connaître un être « rousseauiste », c'est-à-dire souffrant, insatisfait, inquiet et solitaire, déçu par les hommes, fuyant leur commerce et demeurant autant que possible à l'écart de la société. Dans le cas de Senancour, cependant, la confession est fictionnalisée, et attribué à un *alter ego* de l'auteur. On observe effectivement, chez les premiers continuateurs français de Rousseau, et mis à part le cas de Rétif de La Brettonne, une évidente pusillanimité. La sincérité dont a fait preuve l'auteur des *Confessions* rend hésitants ceux qui se réclament pourtant de lui. Ainsi, dans un premier temps, le modèle de beaucoup de ces continuateurs est plutôt le roman de Goethe publié en 1774, *Les Souffrances du jeune Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*), qui dévoile les confidences et les secrets d'un cœur, mais de façon indirecte : il ne s'agit pas explicitement de « confessions » émanant de l'auteur, mais le public devine cependant que le personnage principal du roman est une espèce de double de l'auteur, et que celui-ci a usé d'une fiction pour parler de lui-même. Cette sorte de moyen terme sur le chemin de l'autobiographie est le roman personnel (nommé aussi plus tard par Sainte-Beuve « roman intime »), qu'il illustrent notamment – au cours des premières années du XIX^e siècle – Chateaubriand (*René*), Nodier (*Le Peintre de Salzbourg*), Benjamin Constant (*Adolphe*) et Mme de Staël (*Corinne ou l'Italie*).

On trouve aussi des confessions indirectes dans les récits de voyage, qui deviennent au XIX^e siècle un genre « autobiographique ». Comme le fait remarquer Jean-Claude Berchet, parler de « soi en voyage » dispense de répondre à la question : pourquoi parler de soi ? Le récit de voyage offre aux auteurs une justification toute prête et un prétexte commode pour parler d'eux-mêmes. Il s'agit moins de décrire un pays étranger que de se confesser, comme en témoignent ces propos de Chateaubriand, qui figurent dans la *Préface* de la première édition de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie ».³ L'*Itinéraire* donne l'élan à une vogue très importante de récits de voyage et de littérature « touristique », chez la plupart des écrivains qui comptent, pendant la première moitié du XIX^e siècle, – lesquels écrivains purent de la sorte, et à loisir, s'exprimer en « je ».

Quelques années après l'*Itinéraire*, Chateaubriand saute résolument le pas vers ce que nous appelons aujourd'hui l'autobiographie, comme

³ François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard (« Folio »), 2005, p. 55.

l'atteste le projet des « Mémoires de ma vie », devenus après 1826 les *Mémoires d'Outre-Tombe*. Les lectures de ce texte accomplies en 1844-1845, devant les hôtes du salon de Mme Récamier, marquent la naissance de l'autobiographie française (le mot, créé en 1815 en Angleterre, serait apparu en France en 1832 pour l'adjectif, puis en 1842 pour le substantif). En tout cas, dix ans après les lectures du chef-d'œuvre de Chateaubriand, la pratique de l'autobiographie est déjà devenue en France une « mode », selon les dires de Nerval.⁴ À la fin des années 1840, en effet, alors que le journal *La Presse* publie en feuilleton les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Lamartine fait paraître des *Confidences* (décembre 1848 – juillet 1849) et des *Nouvelles Confidences* (juillet-septembre 1850). Ensuite, au début des années 1850, c'est au tour d'Alexandre Dumas père et de George Sand de donner à lire respectivement *Mes mémoires* (à partir de l'année 1851) et *Histoire de ma vie* (à partir de l'année 1854).

L'intérêt pour le *Moi* se manifeste tout autant, à l'époque, chez les poètes que chez les prosateurs. La *persona*, ou personnage conventionnel du narrateur de l'élegie classique, fait place dans l'élegie romantique à la personne véritable de l'auteur. Abjurant ce que la critique a nommé l'« autobiographisme transcendental », chez les pétrarquistes par exemple, tant Hugo que Lamartine ou Vigny mettent en scène dans leurs vers le monologue d'un « je » singulier, dont les traits se confondent avec ceux de la personne qui signe les recueils. Sainte-Beuve multiplie, dès le début de sa carrière critique, les plaidoyers pour une poésie à *hauteur d'homme*, toujours plus proche de la vie quotidienne et de l'expression authentique des sentiments personnels de l'auteur. Les écrivains qu'on vient de citer, et auxquels il faut ajouter Alfred de Musset ainsi que les membres du Petit Cénacle (Nerval, Gautier, Borel, Philothée O'Neddy, etc.), témoignent de l'apparition en France d'un *lyrisme* qui n'avait jamais existé comme tel, auparavant. Dans la culture antique, la poésie « lyrique » désignait la poésie chantée et accompagnée du son de la lyre. Au XIX^e siècle, on se met à utiliser le mot « lyrique » pour renvoyer à une œuvre d'art qui jette la lumière sur la vie intime de l'auteur, sur ses passions et sur ses espoirs, et où se donnent à connaître son génie particulier et son originalité.

Enfin, au XIX^e siècle, ce culte du *Moi* est également attesté chez les gens de lettres par la rédaction de toutes sortes d'écrits intimes, notamment les journaux que tiennent de très nombreux écrivains : on pense à Stendhal,

⁴ Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. III, 1993, p. 1290.

bien sûr, mais aussi à Benjamin Constant, à Hugo (*Choses vues*), à Vigny, à Henri-Frédéric Amiel, voire à Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*), ...

À ces entreprises littéraires qui nourrissent pour objectif de dessiner le portrait de l'auteur et de le mettre en scène, se rattache aussi, au XIX^e siècle, la fantaisie. Les pères fondateurs de la fantaisie à la française sont les *humorists*, ou les *essayists*, anglais, qui se réclamaient de la caution de Montaigne, dédaigné en France par les classiques, mais très apprécié de l'autre côté du *Channel*. L'*humorist*, ou l'*essayist*, anglais (William Hazlitt, Charles Lamb, ou Thomas B. Macaulay, par exemple) décrit le monde extérieur moins pour faire connaître celui-ci que pour dessiner – *via* ses commentaires – son propre *Moi*, ou son tempérament. Ces *humorists* ne sont pas sans lien avec ceux qui ont composé au XVIII^e siècle, outre-Manche également, des récits « excentriques », caractérisés par l'art de la digression : William Thackeray et surtout Laurence Sterne. Baudelaire, qui fonde la deuxième partie de ses *Paradis artificiels* sur un alliage de traductions et de commentaires des *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey, décrit cet auteur dans les termes suivants : « De Quincey est essentiellement digressif ; l'expression *humourist* peut lui être appliquée plus convenablement qu'à tout autre ».⁵ Beaucoup d'auteurs ont trouvé intéressant ce procédé « digressif », et l'ont utilisé pour auto-commenter leurs ouvrages,⁶ pour évoquer les difficultés qu'ils rencontraient au fur et à mesure de la rédaction de ceux-ci, enfin pour se mettre en scène en train d'écrire. Ainsi Byron, par exemple, contemporain de Thomas de Quincey, intervient sans cesse dans le texte de son *Beppo*, s'accusant de n'avoir pas composé selon les règles, multipliant les *excursus* sur lui-même et... se reprochant ses trop nombreuses digressions ! Musset imite Byron dans *Namouna* : il interrompt son récit et prend la parole pour se reprocher de n'avoir pas fait de plan, s'interroger sur le nom de son héroïne ou encore « pouss[er] la candeur » jusqu'à entretenir le public d'« un chagrin domestique », – celui d'avoir marché sur sa plume en cherchant son dictionnaire.⁷

⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par André Guyaux et Andrea Schellino, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 2024, p. 1088.

⁶ À signaler que cette pratique de l'auto commentaire n'est pas née chez les écrivains anglais du XVIII^e siècle. On la rencontre déjà dans le roman picaresque (ou « proto-réaliste ») français du XVII^e siècle, ainsi qu'en témoigne par exemple l'avertissement *Au lecteur* du Livre second du *Roman bourgeois* d'Antoine Furetière (voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 69).

⁷ Voir Alfred de Musset, *Namouna*, chant I, strophes 74 et 75, ainsi que Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003, pp. 229 et 260.

Pareilles intrusions du *Moi* auctorial dans le récit constituent le trait majeur du récit excentrique, qui est également pratiqué dans des textes français en prose, comme en témoignent des œuvres de Nodier (*l’Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*), de Gautier (le recueil des *Jeunes-France*) ou encore de Nerval (*Les Amours de Vienne*, où la chronologie du récit et la chronologie des événements sont enchevêtrées, et *Les Faux Saulniers*). Nerval et Gautier donnent aussi l'exemple de comptes rendus de théâtres « excentriques », lorsqu'ils entament leur carrière de journaliste dramatique, au milieu des années 1830 : ils font part aux lecteurs des problèmes qu'ils rencontrent pour accomplir leur tâche, notent s'ils étaient bien ou mal assis, évoquent la gêne provoquée par tel ou tel voisin bruyant, déplorent que leur feuilleton soit trop court et qu'ils ne voient pas comment l'allonger, etc. Et à l'époque où Nerval et Gautier entrent dans l'arène de la critique théâtrale, Alexandre Dumas fournit des feuillets dramatiques aux journaux *L'Impartial* et *La Presse* (où il est chargé plus particulièrement de rendre compte des représentations du Théâtre-Français et du théâtre de la Porte-Saint-Martin) : on relève, dans les articles de Dumas, la même tendance que chez ses deux collègues plus jeunes à truffer le compte rendu des pièces de réflexions, de confidences et d'anecdotes personnelles.⁸

Au cours des années 1830, les termes « fantaisie » et « fantaisiste » tendent à concurrencer le mot « excentrique », en lui ajoutant des connotations que l'on peut qualifier de ‘stendhaliennes’ : il s'agit de fournir, quand on est écrivain, le fac-similé de ses sensations, afin de faire apparaître son *Moi*, à travers les émotions, les impressions et les passions que les choses ont éveillées chez l'auteur.⁹ Les « fantaisistes » sont au fond, comme Stendhal, des « égotistes », et l'auteur du *Rouge* ne manque donc pas de titres à être reconnu pour le saint patron, ou le père fondateur, de l'esthétique fantaisiste en France, au XIX^e siècle. L'« égotisme » renvoie à un parti pris d'énonciation où le scripteur revendique sa subjectivité et se

8 Voir Sandrine Carvalhosa, *L’Invention du journalisme autocentré*, in *Un mousquetaire du journalisme. Alexandre Dumas*, sous la dir. de Sarah Mombert et Corinne Saminadayar-Perrin, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, p. 181.

9 De ce point de vue, tous les fantaisistes auraient pu contresigner la phrase suivante, extraite du manuscrit des *Confessions* de Rousseau : « j'écris moins l'histoire [des] événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés » (Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, éd. dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 1959, p. 1150 ; texte figurant sur un feuillet préliminaire du manuscrit de Neuchâtel des *Confessions*).

pose comme lieu et source des sensations, donc d'un témoignage singulier et d'une écriture singulière.

Au XIX^e siècle, la « fantaisie » n'était pas, en art, une réalité nouvelle. Depuis longtemps ce mot évoquait l'imagination, ou les produits de l'imagination, de l'artiste. C'est dans ce sens qu'Aloysius Bertrand parle des « fantaisies » de Callot, et c'est dans ce sens également que Balzac utilise le terme dans la préface de *La Peau de chagrin*.¹⁰ De même, l'odelette nervalienne intitulée précisément « Fantaisie » évoque un rêve que l'auteur ne peut être que le seul à faire, puisqu'il est lié à des souvenirs d'enfance. Ainsi, le « fantaisiste » est très rapidement perçu comme un écrivain publiant des textes ayant pour principal objectif d'entretenir le public de ce qui se passe dans la tête et dans la vie de leur auteur. Un adversaire de ces pratiques nouvelles, Désiré Nisard, a évoqué celles-ci en 1833, dans son manifeste célèbre *Contre la littérature facile*. Les propos suivants méritent d'être rappelés ; ils permettent de se faire une idée assez précise de ce que recouvrait, aux yeux des contemporains, l'étiquette de « fantaisie » :

[J]e n'ai aucune répugnance à définir la littérature facile toute besogne littéraire qui ne demande ni études, ni application, ni choix, ni veilles, ni critique, ni art, ni rien enfin de ce qui est difficile ; qui court au hasard, qui s'en tient aux premières choses venues, qui tire à la page et au volume, qui se contente de tout, qui note jusqu'aux moindres bruits du cerveau, jusqu'à ces demi-pensées, sans suite, sans lien, qui s'entrecroisent, se poussent, se chassent dans la boîte osseuse ; résultats tout physiques d'une surexcitation cérébrale, que les uns se donnent avec du vin, les autres avec la fumée du tabac, quelques-uns avec le bruit de leur plume courant sur le papier ; éclairs, zigzags, comètes sans queue, fusées qui ratent, auxquelles des complaisants, dont j'ai été quelquefois, ont donné le nom conciliant de *fantaisies*.¹¹

Nisard devine peut-être que le *stream of consciousness* d'Édouard Dujardin, plus tard encore les révélations de Nathalie Sarraute sur les processus de la psychologie intérieure - soit des notations de plus en plus ténues et insignifiantes en apparence -, constituent l'horizon de ce parti pris « fantaisiste ». Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, l'écri-

¹⁰ « Il [l'auteur] est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin, roman philosophique*, Paris, Gosselin et Canelet, t. I, 1831, p. 21.)

¹¹ Désiré Nisard, *Contre la littérature facile* (1833), in Id., *Études de critique littéraire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1858, pp. 3-4.

vain auquel pense Nisard est souvent un auteur – un peu blagueur à l'occasion – qui rédige les articles « Variétés » dans la presse.¹² Ce journaliste s'empare de toutes sortes de sujets qui lui permettent, *in fine*, d'entretenir le public de lui-même. Ce lien entre presse, fantaisie et blague est illustré, par exemple, dans un article anonyme du *Corsaire-Satan*, petit journal, publié le 1^{er} décembre 1846 et où est noté qu'on « entend à toute minute ces syllabes harmonieuses [fantasia, fantaisie, fantaisiste] résonner dans l'enceinte des divans littéraires ».¹³ Pour étayer son propos, le rédacteur du *Corsaire-Satan* narre par le menu une sorte de scène exemplaire de la fantaisie française. Il s'agit d'une anecdote qui aurait mis aux prises, en 1840, Nerval et Édouard Ourliac : en panne d'inspiration, le premier nommé serait entré à la dérobée chez le second, aurait contemplé – en se cachant – son ami qui était « dans la chaleur de l'inspiration », puis serait reparti en chaussant les bottes toutes neuves d'Ourliac, lui laissant les siennes en dédommagement. Et le lendemain, Ourliac aurait reçu de son ami un billet ainsi libellé : « Mon cher Édouard, / Hier au soir, en allant te contempler dans la chaleur de l'inspiration, j'ai vu avec plaisir que tes bottes pouvaient avantageusement remplacer les miennes, je les ai donc mises. Chez les bourgeois, ceci passerait pour un vol ; chez nous, poètes, ce fait est de la haute fantaisie ».

La « fantaisie » correspond au mode de vie et à l'esthétique de ceux qui suivent les impulsions de leur tempérament. Les mots « fantaisiste » et « humo(u)riste » possédaient d'ailleurs au XIX^e siècle des sens très voisins : comme l'écrit Claude Pichois, « “Fantaisie” a presque le sens d’“humour”. Un humoriste – à l'époque, le mot a encore en grande partie son sens ancien – est celui qui se laisse aller au gré de son humeur ».¹⁴ Alfred Crampon, auteur en 1852 d'un article hostile à Gautier en particulier et aux fantaisistes en général, fait le même rapprochement humour/fantaisie et donne une définition de l'humour en littérature qui peut également s'appliquer aux productions des fantaisistes :

Tel qu'il est employé par ceux qui, grâce à lui, se sont fait une réputation, [l'humour] consiste surtout à mettre non moins de spontanéité dans

¹² C'est d'ailleurs la définition qui est donnée au mot « fantaisiste » dans l'édition de 1843-1845 du *Dictionnaire national* de Bescherelle.

¹³ Le « divan littéraire » ici évoqué est sans doute le divan Le Peletier, lieu de réunion des journalistes (voir ci-dessous).

¹⁴ Gérard de Nerval, *Notice des Nuits d'octobre*, in Id. *Œuvres complètes*, cit., t. III, vol. cité, p. 1112).

l'énonciation des idées que dans la conception ; il marche ou plutôt se précipite de faits en faits, d'observations en observations ; il dédaigne l'argument et nous laisse le soin de chercher en vertu de quelle analogie l'écrivain a été amené à faire suivre *ex abrupto* d'un axiome burlesque une discussion sérieuse, d'un trait d'ironie un chapitre sentimental.¹⁵

Le fantaisiste se dévoile de façon privilégiée lorsqu'il rend compte de ses voyages, dans des récits brefs ou développés. De ce point de vue, on peut considérer comme un texte matriciel l'article que Nerval consacre à la littérature des voyages, dans *Le Messager des chambres* du 18 septembre 1838. Cet article énumère toute une série de modèles qui illustrent « une façon particulière et fantasque de voir et de sentir, dont l'expression paraît avoir un grand attrait pour le public ».¹⁶ À l'instar, notamment, de Gautier et de l'écrivain suisse Rodolphe Töpffer, Nerval voyageur fait montre d'une « façon particulière et fantasque de sentir », emblématique de la fantaisie. Lorsqu'il quitte Paris, il n'a préparé à l'évidence aucun plan de route ; il manifeste sa prédilection pour les itinéraires zigzagants, à l'écart des guides et des circuits les plus fréquentés ; il aime voyager à contretemps, lorsque la plupart des gens travaillent ou ont choisi d'autres destinations ; enfin, il dédaigne les détails connus et les paysages célèbres, ne cherchant à glaner que des impressions éparses. Il est clair qu'en voyage, Nerval cherche moins à informer le public sur les territoires qu'il parcourt, qu'à faire apparaître l'originalité de sa personne et à entretenir ses lecteurs de son propre *Moi*. Quelques années plus tard, on voit même l'auteur entamer un article relatant des souvenirs de voyage en confiant... qu'il ne sait pas où il va, ni même dans quelle ville le chemin de fer vient de le débarquer :¹⁷ c'est bien suggérer que s'il prend malgré tout la peine d'écrire, ce ne peut être que pour parler de sa personne.

À l'intention d'un de leurs destinataires, George Sand auto-commente ses *Lettres d'un voyageur* (1837) en ces termes : « Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis

¹⁵ Alfred Crampon, « Les Fantaisistes », in *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1852, p. 584.

¹⁶ Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, cit., t. I, 1989, p. 455.

¹⁷ *Ibid.*, p. 843 (article paru dans *L'Artiste* du 29 septembre 1844 ; l'auteur se trouvait en fait à Amsterdam).

le sujet ».¹⁸ Dans un autre passage du même ouvrage, l'auteure associe son comportement en voyage et l'« école buissonnière ».¹⁹ Voilà encore une « fantaisiste ».

Et quand il ne voyage pas, le fantaisiste flâne à Paris, en notant ce qu'il a vu et les leçons qu'il en a tirées :²⁰ encore autant d'occasions pour les écrivains de parler d'eux-mêmes et de se faire connaître à travers leurs « sensations » (Nerval, à nouveau, a intitulé une série préoriginale de ses souvenirs de voyage en Allemagne : « Sensations d'un voyageur enthousiaste »). Les fantaisistes sont des rapporteurs, des collectionneurs de sensations. Nerval décrit son *Voyage en Orient* comme un « relevé, jour par jour, heure par heure, d'impressions locales, qui n'ont de mérite qu'une minutieuse réalité».²¹ Plus tard, selon une note consignée dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire se donne pour programme de « [g]lorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée ».²² La poésie fantaisiste, poursuit l'auteur des *Fleurs du Mal* dans des notes adressées à Narcisse Ancelle, c'est celle qui est « basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est-à-dire sur sa manière de sentir ».²³ Or, les impressions produites par les objets sont, par nature, singulières et différentes selon les individus qui perçoivent. L'important, dans cet esprit, ce sont donc moins les choses que la manière de voir les choses, le point de vue, les caractères de la vision du monde, ou encore en d'autres termes le « verre de couleur » (l'expression est d'un journaliste du temps, Alcide Dussolier) par lequel l'auteur voit la réalité, – étant entendu que ce verre de couleur n'est jamais tout à fait identique chez deux écrivains différents.

¹⁸ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 271.

¹⁹ *Ibid.*, p. 167.

²⁰ Ce sont les écrits de Rousseau, de Rétif de La Bretonne et de Louis-Sébastien Mercier (l'auteur du *Tableau de Paris*) qui ont fait entrer la thématique de la flânerie dans la littérature française. Ainsi, le terme « flâneur », à l'étymologie incertaine et dont on ne note que quelques attestations isolées aux XVI^e et XVII^e siècles, devient un mot courant de la langue française au début du XIX^e siècle. C'est aussi à cette époque qu'apparaît - belle attestation de la vitalité du modèle réaliste - la littérature dite « panoramique » des Physiologies, lesquelles, inventoriант les types sociaux, principalement urbains (l'étudiant, la grisette, ...), ne manquent pas d'accueillir celui du flâneur, polymorphe et flottant.

²¹ Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, cit., t. II, 1984, p. 588.

²² Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, cit., t. I, 2024, p. 503-504.

²³ Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, p. 610 (lettre du 18 février 1866).

La presse, en pleine expansion au XIX^e siècle, constitue par excellence le véhicule de la diffusion et de la manifestation de ce parti pris esthétique consistant à placer le *Moi* auctorial au centre du champ littéraire et à arborer la bannière de la fantaisie. À l'époque, d'aucuns n'hésitent pas à aller jusqu'à fonder un journal pour se donner la possibilité de parler d'eux-mêmes régulièrement, voire tous les jours, au public. Ainsi, Alexandre Dumas - un des pionniers de ce « journalisme autocentré », selon l'heureuse formule de Sandrine Carvalhosa ⁻²⁴ créée en novembre 1853 *Le Mousquetaire*, sous-titré de façon éloquente *Journal de M. Alexandre Dumas*, périodique quotidien où il fait paraître ses *Mémoires* (dont *La Presse* venait d'interrompre la publication par prudence politique, - Dumas y évoquant la personne de Hugo, alors exilé). De surcroît, la plupart des numéros du *Mousquetaire* s'ouvrent sur une « Causerie avec mes lecteurs », rédigée bien sûr par Dumas en personne, où celui-ci évoque sa vie de tous les jours, les problèmes liés à la publication du journal, les lettres qu'il envoie et reçoit (et font allusion aux entreprises philanthropiques et charitables menées par le grand homme), etc. Dès le 23 décembre 1853, quelques semaines après la fondation du journal, le propre secrétaire de Dumas, Noël Parfait, confie à son frère qu'il regarde *Le Mousquetaire* comme « le plus incroyable monument de l'égotisme et de la personnalité ». ²⁵ Après la disparition du *Mousquetaire*, en 1856, Dumas créera encore d'autres journaux, non moins « autocentrés » : *Le Monte Cristo* (1857-1862), le second *Mousquetaire* (1866-1867) et le *D'Artagnan* (1868). De surcroît, au cours des années 1860, il trouvera aussi à rédiger des chroniques/causeries régulières, qu'il ne fera pas moins tourner autour de lui-même, dans des périodiques comme *Le Petit Journal* ou *Le Grand Journal*.

Mais revenons plus précisément à l'esthétique de la fantaisie. Le 1^{er} décembre 1846, on l'a signalé ci-dessus, un rédacteur anonyme du *Corsaire-Satan*, petit journal, faisait observer qu'on « entend à toute minute ces syllabes harmonieuses [fantasia, fantaisie, fantaisiste] résonner dans l'enceinte des divans littéraires ». Le rédacteur du *Corsaire-Satan* pensait à l'évidence au fameux divan Le Peletier, café situé dans la rue du même nom, à Paris, et où se retrouvaient les journalistes. Sous le Second Empire, le divan Le Peletier cède le flambeau, comme lieu de rendez-vous des chroniqueurs et contributeurs de la petite presse, à la brasserie des Martyrs, rue des Martyrs. À propos de ce qu'il nomme l'« Académie des Mar-

²⁴ Voir Sandrine Carvalhosa, *art. cit.*

²⁵ Cité par Claude Schopp, *Alexandre Dumas. Le Génie de la vie*, Paris, Fayard, 1997, p.

471.

tyrs », Arsène Houssaye écrit dans *La Presse* du 19 janvier 1862 : « Alfred de Musset, Henry Murger, Gérard de Nerval et Privat d'Anglemont y ont peut-être tenu sur les fonts baptismaux les fils du Réalisme et de la Fantaisie, – qui sera la muse de demain [i. e. le Réalisme], – qui était peut-être la muse d'hier [i. e. la Fantaisie] ».²⁶ Fantaisistes et petits journaux sont liés aussi au monde de la bohème.

On observe également avec intérêt que vers le milieu du siècle, le terme « fantaisie » en vient à désigner une rubrique dans les journaux et constitue une étiquette générique pour de petits récits en prose caractérisés par ce que l'on peut appeler l'*excentricité narrative* (ils mettent en scène le *Moi* de l'auteur) et donnant à connaître le fruit d'une flânerie songeuse, le reflet des déambulations intellectuelles du journaliste, les courbes et méandres imprévisibles de la pensée de celui-ci. Plus d'un petit journal ouvrit ses colonnes à ce type d'articles, qui – sur le plan formel – étaient composés souvent de paragraphes très courts, tendant selon les cas à faire passer ces textes soit pour des poèmes en vers libres, soit pour des « poèmes en prose ». Au demeurant, Baudelaire eût été mille fois fondé à nommer les textes appelés à entrer dans *Le Spleen de Paris* des « fantaisies en prose », – formule que l'on trouvait du reste sous la plume d'Aloysius Bertrand, dont il prétendait s'inspirer ! Au demeurant, « fantaisie » était devenu aussi un terme générique pouvant non seulement renvoyer à des périodiques (ainsi *La Revue fantaisiste*, fondée par Catulle Mendès, réunissant des chroniqueurs comme Banville, Champfleury, Gautier, Baudelaire ou Asselineau, et qui parut à un rythme bimensuel du 1^{er} février au 15 novembre 1861), mais aussi désigner des poèmes en vers (la section *Fantaisies*, dans les éditions des *Poésies complètes* de Gautier, à partir de 1845 ; « Fantaisies oubliées », de Vigny ; « Ballades et fantaisies », de Murger), des textes en prose plus longs qu'un article de journal (le recueil *Nouvelles et Fantaisies*, que Nerval s'engagea dans les dernières semaines de sa vie à fournir à l'éditeur Michel Lévy),²⁷ voire encore des collections (ainsi la « Bibliothèque de fantaisie », chez les éditeurs associés Giraud et Dagneau).

Enfin, comme le suggèrent les quelques lignes d'Arsène Houssaye citées un peu plus haut, beaucoup d'écrivains s'emparent, au milieu du XIX^e siècle, du mot « réalisme » comme d'une bannière, et lui confèrent une signification très voisine de celle qu'ils avaient accordée deux décennies plus tôt au terme de « fantaisie ». L'écrivain « réaliste », que Nerval met

²⁶ « L'Histoire en pantoufles. Beaucoup de bruit pour rien », signé « Pierre de l'Estoile » (pseudonyme d'Arsène Houssaye).

²⁷ Voir Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, cit., t. III, 1993, p. 901-902.

en scène par exemple dans *Les Nuits d'octobre* (récit paru sous forme d'articles dans la revue *L'Illustration*), est celui qui raconte ce qui lui est arrivé et convie ses lecteurs à entrer dans sa vie personnelle voire dans son existence intime (le narrateur des *Nuits d'octobre*, que rien ne distingue en apparence du signataire, va jusqu'à raconter les rêves qu'il fait).

Ainsi, on constate que tous les termes que nous avons rencontrés dans le cadre de ce bref examen (excentrique, humouriste/humoriste, essayiste, fantaisiste, réaliste) renvoient à l'inspiration quotidienne des écrivains de l'époque romantique et correspondent à des pratiques littéraires qui - s'inscrivant dans l'horizon ouvert par *Les Confessions* de Rousseau - placent le *Moi* au centre de l'œuvre. Ces « tentations » fantaisistes ont tiré profit, pour se développer, des caractères propres des journaux et de l'écriture journalistique. Elles ont suscité la création de formes nouvelles de rédaction, dans les quotidiens et dans les revues, et ont même contribué à la création de périodiques, dont le contenu était prioritairement destiné à faire connaître au public les traits de cette esthétique nouvelle.