Le roman excentrique. Dénonciateur et victime du stéréotype

Françoise Sylvos

▶ **To cite this version:**

Françoise Sylvos. Le roman excentrique. Dénonciateur et victime du stéréotype. Colloque de Cerisy : Stéréotype, texte, modernité, Oct 1993, Cerisy, France. pp.129-139. hal-02142247

HAL Id: hal-02142247

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02142247

Submitted on 28 May 2019

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 ROMAN EXCENTRIQUE
DÉNONCIATEUR ET VICTIME DU STÉRÉOTYPE

Définition du genre excentrique

Il n'y a pas plus de définition essentialiste du roman excentrique qu'il n'y a de définition stable du roman. Les deux notions ne se déterminent que l'une par rapport à l'autre, de même que le stéréotype et son contraire. Cette similitude apparaît dès la définition du genre par M. Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*. – Précisons que le critique russe n'emploie pas le terme « excentrique » mais parle de la « seconde ligne stylistique du roman européen » à laquelle le roman excentrique se rattache selon toute vraisemblance. La « deuxième ligne » du roman est spécifiée selon Bakhtine par sa relation *agonistique* avec la première :

> Contrebalançant la catégorie de la littérarité, le roman de la seconde ligne met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque [1].

Tout serait simple si le roman était lui-même facilement définissable : il suffirait de déduire de son acception celle de l'antiroman. Mais il n'en va pas du tout ainsi. M. Bakhtine définissait également la première ligne stylistique du roman européen par rapport à la première en la disant non polémique et coupée du langage de la vie courante [2]. Pas plus que le stéréotype, son contraire n'est un absolu. Ainsi s'instaure entre roman et antiroman, entre les stéréotypes de l'un et la prétention critique de l'autre, une relation dialectique dont on pourrait résumer comme suit les trois étapes : le roman excentrique s'oppose aux stéréotypes du roman chevaleresque, du roman baroque et du roman sentimental. Puis le roman excentrique devient lui-même un stéréotype. Il apparaît ici constitutif et pas seulement destructeur du roman comme on aurait pu le croire tout d'abord : il suit une évolution

1. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1978, p. 224.
2. *Ibid*, p. 198.

parallèle, reflet caricatural de l'évolution du roman ; il le fait exister en tant que genre ayant des règles puisqu'il les conteste ; enfin, ses critiques le font évoluer et le renouvellent. Troisièmement, le roman excentrique est lui-même comme constitué par les stéréotypes romanesques qu'il dénonce.

Le premier paradoxe du genre excentrique

Les problèmes terminologiques posés par ce que M. Bakhtine appelle par une périphrase assez vague « deuxième ligne du roman européen » mettent au jour les rapports paradoxaux entre ce genre et la stéréotypie. Faut-il parmi tous les termes en usage choisir l'antiroman ou le roman excentrique ? La synonymie entre les deux expressions dit toute l'ambiguïté du genre auquel nous sommes confrontés aujourd'hui. Antiroman, il *s'oppose* au roman. Roman excentrique (on l'appelle encore *humoristique* ou *parodique*), il est un sous-genre romanesque et *participe* du roman. Comme anti-genre, il dénonce le stéréotype ; comme sous-genre, il est lui-même porteur de certains poncifs. L'ambiguïté terminologique débouche sur le paradoxe suivant : les écrivains fantaisistes, humoristiques ou excentriques, quelle que soit la dénomination qu'on leur attribue, très critiques à l'égard des lieux communs, semblent avoir la conscience la plus aiguë qui soit du stéréotype, à l'époque où le concept est encore en gestation pour le commun des mortels : ainsi, Diderot, Sterne ou de Maistre dominent la notion bien avant que le mot soit attesté. Nodier, félicitant les écrivains excentriques de se placer « hors de toutes les règles communes de la conception et du style »[3], souligne leur détachement à l'égard des scies romanesques et littéraires. Pourtant, une fois la notion de stéréotype banalisée et l'antiroman officialisé par les « bibliothèques excentriques », la portée critique d'un genre d'abord marginal ne risque-t-elle pas de s'affaiblir ? C'est ce qu'affirme le narrateur de *Bouvard et Pécuchet* :

> Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles, ou de sa maîtresse. Un tel sans-gêne, d'abord les charma, puis leur parut stupide ; – car l'auteur efface son œuvre en y étalant sa personne[4].

Si l'on en croit le narrateur flaubertien, le récit excentrique se nie lui-même dans son ambition d'originalité à partir du moment où il passe dans les mœurs et s'érige en modèle. Ce paradoxe mérite tout d'abord d'être mis à l'épreuve : en quoi le roman excentrique dénonce-t-il le stéréotype ? en quoi y succombe-t-il à son tour ? Il pose en même temps la question plus générale du rapport entre la stéréotypie et la notion de genre littéraire.

---

3. Charles Nodier, « Bibliographie des fous », *Bulletin du Bibliophile*, supplément aux numéros 21 et 23, Techener, nov. 1835, p. 19-20.
4. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, « Folio », 1979, p. 205 ; cette observation figure dans le chapitre V rédigé par Flaubert pendant l'été 1878.

Le roman excentrique, pourfendeur des stéréotypes

L'œuvre excentrique exorcise les banalités de la pensée en s'en moquant. Elle remet en cause les préjugés sociaux. Ainsi, sur les traces de Diderot et de *Jacques le Fataliste*, Xavier De Maistre bouscule la hiérarchie préétablie entre le maître (le narrateur) et son domestique. La bataille que livre l'antiroman aux idées reçues s'inscrit dans un projet plus vaste : la plupart des œuvres du genre incitent le lecteur à penser par lui-même et à faire table rase de ses certitudes. Dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*, le narrateur veut un destinataire actif, qui aura notamment « à passer au crible » certaines traditions [5]. L. Sterne donne donc l'exemple et s'en prend entre autres à la doctrine des esprits animaux, théorie pseudo-scientifique, mais admise par tous [6]. Et il ne nous assène ce poncif, *De gustibus non est disputandum*, que pour prouver aussitôt le contraire [7].

Deuxième aspect de la lutte que livre l'antiroman à la banalité, la critique du stéréotype en mots, ou cliché, est omniprésente dans les deux œuvres que nous prenons comme exemple. Dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Tristram, apparemment déterminé à déconstruire pierre à pierre l'édifice de la rhétorique, s'en prend à la métaphore du corps de l'État qu'affectionne son parleur de père :

> La « maladie du corps public » constituait ici sa métaphore favorite et il la poussait jusqu'à l'allégorie en soutenant que les phénomènes de l'organisme politique et ceux de l'organisme animal étaient ici parfaitement identiques : le sang et les esprits vitaux se trouvant propulsés dans le cerveau plus vite qu'ils n'en sortaient, un arrêt de la circulation devait s'ensuivre et avoir pour conséquence la mort dans la plupart des cas [8].

La médicalisation de la métaphore crée un anachronisme burlesque ; le discrédit déjà jeté sur le lieu commun cartésien des esprits animaux achève de ridiculiser le tic de langage (il y a ici une référence implicite au *Traité des Passions*).

L'originalité est, d'après le romancier excentrique, un critère esthétique primordial : il lui faut se distinguer sur le plan de la pensée, mais plus spécifiquement, sur le plan de l'écriture et de la *facture* narrative. D'emblée, le narrateur de *Vie et opinions de Tristram Shandy* déclare n'imiter personne, et surtout pas Horace :

> (...) en écrivant ce que j'ai entrepris d'écrire, je ne suivrai ni ses règles, ni celles de quiconque [9].

---

5. L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*, R. Laffont, « 10/18 », 1946 (traduction de C. Mauron), p. 52. L'écrivain a formulé de plusieurs manières cette théorie de la lecture et notamment de cette manière : « (...) se permettre de tout penser serait manquer de savoir-vivre : la meilleure preuve de respect que l'on puisse donner à l'intelligence du lecteur, c'est de lui laisser amicalement quelque-chose à imaginer. »
6. *Ibid.*, p. 10.
7. *Ibid.*, p. 23 et 25.
8. *Ibid.*, p. 65.
9. *Ibid.*, p. 14.

Une trentaine d'années plus tard, dans *Voyage autour de ma chambre,* Xavier de Maistre dit inventer une « nouvelle manière de voyager », ou encore une nouvelle manière d'écrire et de raconter puisque récit et voyage sont pour lui synonymes [10]. L'une des illusions que veut créer le romancier excentrique par l'intermédiaire du narrateur est donc la possibilité de se distancier du déjà-dit et du déjà-écrit. Aussi l'intention parodique de l'antiroman est-elle très prononcée. Xavier de Maistre la dirige contre le récit de voyage dont la diffusion de plus en plus large ne garantit plus l'ambition première : dépayser le lecteur. Dans cette auto-justification, le narrateur présente les passages obligés de tout itinéraire touristique :

> Qu'on ne me reproche pas d'être prolixe dans les détails ; c'est la manière des voyageurs. Lorsqu'on part pour monter sur le Mont-Blanc, lorsqu'on va visiter la large ouverture de tombeau d'Empédocle, on ne manque jamais de décrire exactement les circonstances [11].

Ici, l'écrivain se joue à la fois d'une technique descriptive pointilleuse et des objets de la description. Au moment où il écrit ces lignes, le Mont-Blanc et la Grèce sont tombés dans le domaine public, celui du « on ». Par esprit de contradiction, De Maistre oppose à un sublime défraîchi le cadre ordinaire, mais inédit, de sa demeure ; par humour, il feint de traiter son intérieur comme on dépeint un monument ou un paysage. Ce procédé relève du style héroï-comique, procédé parodique par excellence.

La littérature romanesque fait plus particulièrement les frais du récit parodique. Xavier de Maistre concentre dans l'espace restreint de son voyage tous les stéréotypes du roman : chaque tableau ornant la chambre du personnage principal renvoie à une scène, elle-même emblématique d'un genre romanesque précis. La représentation picturale renvoie à un stock de situations convenues dans lequel le romancier aurait à puiser : la scène des pistolets dans *Werther* [12], une bataille digne d'un roman de chevalerie, une « négresse sous les palmiers » tout droit sortie de *Paul et Virginie,* et enfin une « bergère qui garde toute seule son troupeau » à la mode pastorale [13]. Xavier de Maistre met ainsi en évidence les stéréotypes situationnels du roman.

Il critique enfin le manque de fantaisie de ce genre en ce qui concerne la composition : s'il n'y a pas de sujet original qui ne se banalise une fois mis à la mode, l'écriture devrait être le dernier refuge de la singularité. Ainsi, de Maistre et, avant lui, Sterne remettent en cause la linéarité du roman classique et la progression chronologique du récit. Dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy,* le narrateur justifie la composition de son roman en forme de « rhapsodie » comme étant la véritable marque de l'esprit [14]. Il oppose au

---

10. X. de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, « Le Temps singulier », Plasma, 1981, chapitre IX
11. *Ibid.*, p. 45.
12. *Ibid.*, p. 51.
13. *Ibid.*, p. 57-58.
14. *Vie et opinions de Tristram Shandy*, p. 52 : « Pour peu que l'auteur ait de l'esprit, il lui faudra cinquante fois dévier de sa route. »

roman classique, laissant la part belle à l'action et au récit, un type de roman où la parole prend la première place et où les digressions ne sont plus secondaires. A la pente rapide du roman d'aventures fait face le rythme nonchalant d'une promenade sans but préétabli et jalonnée d'« arrêts imprévus »[15].

Le roman excentrique, victime du stéréotype

Dans la première partie de cette étude, nous avons choisi de mettre en parallèle deux écrivains de nationalité différente dont les œuvres majeures ne sont pas contemporaines afin de rappeler l'existence d'une *tradition de l'excentricité*. Le paradoxe du récit excentrique est donc celui de « l'anti-cliché (...) transformé progressivement en cliché » et « d'un anti-genre passé à son tour dans le domaine de la tradition »[16]. Un rapide aperçu historique montrera l'officialisation progressive de ceux que l'on appelle les *irréguliers*.

Tout comme le roman *classique*, le roman excentrique passe de la marginalité[17] à la popularité à partir du milieu du XVIII[e] siècle – c'est le succès immédiat de *Vies et opinions de Tristram Shandy* qui ouvre la voie –, puis à la consécration aux XIX[e] et XX[e] siècles. Dans une étude sur ironie et parodie, L. Hutcheon déclare ainsi : « A l'instar de l'ironie, la parodie se trouve aujourd'hui dans une position pour ainsi dire 'ironique'. Elle se voit canonisée elle-même en norme[18]. » Quatre modes de normalisation nous semblent repérables. Premièrement, à l'intérieur des œuvres, un dispositif intertextuel signale l'existence de certains modèles du genre ; ainsi, l'originalité affichée par L. Sterne et par X. de Maistre est en partie illusoire ainsi que les auteurs le signalent d'ailleurs eux-mêmes. L. Sterne fait souvent allusion à *Don Quichotte* dans *Vie et Opinions de Tristram Shandy*. Le pasteur Yorick est sans cesse mis sur le même plan que le « Chevalier de la Manche »[19], mais il en est un double burlesque, sa courtoisie consistant à épuiser ses chevaux afin de porter secours à la sage-femme de son village. Quant au narrateur de *Voyage autour de ma Chambre*, ses insinuations à propos de l'excentricité de son oncle Tobie[20] le rattachent à la famille des humoristes anglais.

Seconde voie vers l'officialisation, le genre produit une réflexion critique. Cette réflexion est de deux ordres, interne et externe. Au sein du roman, le métalangage s'est souvent énoncé sous forme d'excuse. C'est notamment le cas dans le long prologue des *Faux-Saulniers* de Gérard de Nerval,

---

15. *Ibid.*
16. M. Debaisieux, « L'Histoire comique, genre travesti », *Poétique*, n° 74, février 1988, p. 180.
17. Si bien que Charles Sorel doit défendre dans une longue postface son *Berger extravagant*, (Genève, seatkine, 1972).
18. L. Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, Seuil, avril 1981, p. 152.
19. *Vie et opinions de Tristram Shandy*, p. 29.
20. *Voyage autour de ma Chambre*, chapitre XXIV.

première version d'*Angélique*. Le narrateur, n'y parlant quasiment que de son travail de romancier et d'historien, s'excuse sans cesse, et non sans mauvaise foi, des digressions qui l'empêchent de s'engager dans le récit proprement dit, à savoir l'histoire de l'abbé de Bucquoy. L'activité métalinguistique semble, au contraire, un procédé courant dans *Les Faux-Monnayeurs* où elle est incorporée au récit de la manière la plus naturelle qui soit, à travers le discours d'Édouard, romancier. Quant à la réflexion critique externe, elle appartient d'abord à des écrivains excentriques publiant articles et opuscules : il s'agit par exemple de Ch. Sorel, auteur et théoricien de l'histoire comique, ou de Ch. Nodier dans sa *Bibliographie des fous*[21]. Puis la critique universitaire (Bakhtine) et les romanciers sans *étiquette excentrique*, tels que Kundera dans *L'Art du Roman* prennent en charge cette réflexion sur le genre antiromanesque. Parallèlement, *Les Excentriques* de Champfleury (1852) contribuent à populariser et donc à diminuer l'étrangeté des comportements atypiques : l'excentricité fait partie désormais du folklore parisien comme elle appartenait au patrimoine anglais et entre dans la catégorie des sujets littéraires.

Un troisième signe de banalisation est l'admission de procédés ou de motifs excentriques par des écrivains ne se réclamant pas du tout ou pas exclusivement de cette « école ». Ainsi, les interruptions fréquentes du récit dans *Stello*, notamment au chapitre XVI, montrent que la technique narrative favorite des excentriques a été assimilée par Vigny[22]. Quatrième symptôme de la *littérarisation* complète du genre, son traitement parodique, soit respectueux, soit iconoclaste. C'est ainsi que *Voyage autour de mon jardin* d'Alphonse Karr (1845) est une reprise délibérée et une caricature involontaire de *Voyage autour de ma chambre*. Autre parodie de parodie, plus consciente celle-ci, *A perfect Vacuum* de Stanislaw Lem (1971) est, comme la plupart des récits excentriques, un roman sur le rien. Précisons que ces quatre modes de reconnaissance de l'antiroman en tant que genre sont concomitants et non successifs.

Cette évolution montre que l'antiroman partage sur bien des points le sort de son frère jumeau : il est lui aussi en proie à la *littérarisation* de ses procédés. Mais la banalisation semble plus frappante dans le récit excentrique, de par sa nature parodique et anti-romanesque. La parodie abrite en effet un paradoxe : elle joue à la fois « contre » et « avec » le stéréotype, comme l'indique le préfixe du mot. Par conséquent, l'anti-roman, véritable rhapsodie de clichés et de lieux communs, se trouve justement fait de ce qu'il semble haïr. A ce point de vue, le *Dictionnaire des idées reçues* en finit « bel et bien avec les excentricités »[23] : participant de la structure répétitive de *Bouvard et Pécuchet*, il révèle les failles d'une entreprise critique débouchant purement et simplement sur une activité de copie, ironique ou fascinée.

---

21. Cf. note 6.
22. A. de Vigny, *Stello*, Flammarion, « G.F. », 1984, p. 77.
23. Extrait d'une lettre écrite en 1852 à M. Ducamp *in* G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, « Folio », 1979.

En effet, le projet de Flaubert était, semble-t-il, de faire suivre *Bouvard et Pécuchet* du *Dictionnaire des idées reçues* : cette œuvre de compilation devait être réalisée par les deux anciens copistes. Ainsi, les personnages principaux, après s'être écartés du droit chemin, après s'être arrachés à leur métier routinier, après avoir perdu leur naïveté face aux idées reçues, devaient, suprême ironie, retomber dans les ornières de la copie, vouer la suite de leur existence à l'encyclopédie des stéréotypes. Déjà avant lui, C. Sorel avait fait suivre son *Berger extravagant*, qualifié de « tombeau des romans », d'un appendice de 800 pages où il dévoile les modèles de chaque épisode du roman et commente son adaptation des lieux communs.

Par ailleurs, la nature antiromanesque du récit excentrique l'expose à la stéréotypie : si le roman est malade de l'extraordinaire, l'antiroman est quant à lui menacé par son antidote, le quotidien. Il n'y a pas tant de sortes de pantoufles, que l'on puisse broder indéfiniment sur l'anti-voyage et sur l'aventure privée. Après avoir fécondé le roman réaliste, l'antiroman « pur » agonise et finit embaumé dans cette bibliothèque des bibliothèques que nous semble constituer *A Rebours* ; l'attitude de Des Esseintes métamorphosant sa salle à manger en cabine de navire [24] et savourant toute l'Angleterre à Paris [25] est le stéréotype excentrique par excellence, même si, bien entendu, l'apport du dandysme a raffiné le motif.

Donnons à présent quelques exemples de stéréotypes anti-romanesques. Le personnage excentrique n'est-il pas, dès l'origine, un type conventionnel, un produit du patriotisme anglais [26] ? Dans une étude sur l'excentricité en Angleterre au XVIII[e] siècle, D. Levier précise que « l'éloge dithyrambique de l'excentricité en général » allait souvent de pair avec l'intolérance envers les individus excentriques. L'excentricité n'était pas seulement selon lui l'expression de la liberté individuelle, mais dissimulait également « une bonne part de chauvinisme patriotard et d'ethnocentrisme béat » [27]. De même, l'antihéros, impliqué dans les « actions communes de la vie », auxquelles il confronte la solennité du discours littéraire [28], est si ancré dans l'héritage culturel que M. Bakhtine put en répertorier trois types, celui du sot, du fripon et du bouffon [29]. Si le héros du roman classique est stéréotypé, figé dans le pathos, ces trois figures, que l'on peut aisément cataloguer, ne glissent-elles pas également du côté du stéréotype ? Ainsi, dans une récente interview télévisée, un jeune réalisateur tunisien s'insurgeait contre un poncif du cinéma national : le fou porteur de vérité. Il dénonçait non sans raison le conservatisme de ce stéréotype carnavalesque comme niant le droit des hommes sensés à la libre expression. Autre exemple, le fait parodique

---

24. J.K. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, « Folio », 1977, p. 105.
25. *Ibid.*, p. 251-252. Des Esseintes est d'ailleurs qualifié d'excentrique dès le début du roman (p. 93).
26. D. Levier, « Anatomie de l'Excentricité en Angleterre au XVIII[e] siècle », *L'Excentricité en Angleterre au XVIII[e] siècle*, Presses universitaires de Lille, premier semestre 1976, p. 20.
27. *Ibid.*
28. C. Sorel cité par M. Debaisieux, *op. cit.*, p. 171.
29. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 214-217.

est lui-même très circonscrit dans des formes figées : le style héroï-comique et le burlesque, deux modes parodiques difficilement évitables, sont dûment répertoriés et codifiés. Enfin, l'antiroman a beau dénoncer les contraintes narratives du genre auquel il s'oppose, l'art du contrepoint ne semble plus aujourd'hui une composition bien singulière. Au moment où, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Édouard, personnage de romancier, veut transposer l'« art de la fugue » en littérature [30], la combinaison du discours et du récit, de la narration et de la digression, de « la réalité » et de l'effort « pour la styliser » [31] est loin d'être nouvelle : l'art de la parenthèse et la réflexion de l'écriture sur elle-même sont déjà au centre de nombreuses œuvres de Charles Sorel, de *Vie et opinions de Tristram Shandy* ou encore de *Voyage autour de ma chambre*.

Tous ces éléments tendent à montrer non seulement que le trajet de l'antiroman est semblable à celui du roman, mais encore qu'il en est le reflet caricatural. Pour reprendre l'expression de Marthe Robert, si le roman est un bâtard, sans légitimité et sans lois, le roman excentrique, doublement bâtard, fait ressortir les qualités de son parent plus chanceux : il est l'ombre sans laquelle tout être demeure fantomatique.

Par-delà le stéréotype

Le problème qui se pose à nous au terme de cette étude est le suivant : la critique du poncif engagée par les excentriques a-t-elle mis le roman, la littérature, voire le langage en crise, comme *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan [32] nous inviteraient, par exemple, à le penser ? Ou bien l'excentricité, la parodie et l'ironie ont-elles au contraire apporté un sang neuf à la littérature et fait évoluer les mentalités de manière positive ? Nous ne voulons pas confondre réflexion sur un paradoxe moderne et condamnation d'un genre qui, fertile en chefs-d'œuvre, continue d'essaimer dans la littérature romanesque. Que ce soit dans *Bouvard et Pécuchet* ou dans *A Rebours*, la vertigineuse mise en abyme de l'antiroman, qui se voulait le miroir déformant de la littérature et de la pensée, en approfondit et en démultiplie la portée : en effet, si le roman excentrique n'échappe pas aux lois qu'il s'est données, c'est que sa démarche critique a triomphé et que son esprit est resté vivace. D'autre part, l'exhibition des types et stéréotypes excentriques procède dans le meilleur des cas d'une volonté de dépassement et de renouvellement de l'héritage. Les représentations « contraignantes, voire aliénantes » [33], se substituant trait pour trait aux anciennes, connaissent des variations sensibles, les modèles de nombreuses réinterprétations : les stéréotypes,

30. A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, « Folio », 1983.
31. *Ibid.*, p. 185.
32. J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres, Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, 1967.
33. R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, « Le Texte à l'Œuvre », 1991, p. 15 ; voir aussi R. Amossy, E. Rosen, *Les Discours du cliché*, SEDES, 1982.

étranges et familiers, attestent à la fois d'un dialogue de l'œuvre nouvelle avec l'œuvre passée et d'une volonté d'actualisation.

Stéréotype, cliché, poncif, autant de termes à la fois propres et impropres au champ littéraire : chacun de ces termes désigne une technique de *reproduction* dans un domaine particulier (l'imprimerie sur papier pour les deux premiers, l'imprimerie sur tissu pour le troisième). Or il importe de distinguer reproduction et *copie*, technique de réduplication et inspiration de l'artiste par un motif donné. Dans le premier cas, le but de l'opération est la similarité la plus grande entre les différents exemplaires, dans le deuxième cas, seule l'habileté de l'artiste à rivaliser avec ses pairs est en jeu. Condamner le roman excentrique sous prétexte qu'il se réfère à des modèles serait aussi absurde que de condamner l'art médiéval. Les romanciers excentriques échappent d'ailleurs par un travail sur le modèle à la répétition pure et simple qui est le propre de toute stéréotypie. Ainsi, D. Sangsue a montré que *Les Faux-Saulniers* de Gérard de Nerval se distinguaient des autres romans excentriques par le travail de reconstruction que l'écrivain opposait à la déstructuration du genre [34]. Ce travail de Pénélope est indiqué par Nerval lui-même. Après avoir mentionné ses pères spirituels, Diderot, Swift, Rabelais, Merlin Coccaïe, Lucien, Pétrone, il en arrive à Homère :

> Quand ce ne serait l'auteur de l'Odyssée, qui fait promener son héros pendant dix ans autour de la Méditerranée, pour l'amener enfin à cette fabuleuse Ithaque, dont la reine, entourée d'une cinquantaine de prétendants, défaisait chaque nuit ce qu'elle avait tissé le jour [35].

Contrairement à certaines œuvres refusant tout centre (on peut notamment penser à *Jacques le Fataliste*), l'œuvre en question a, tout comme l'Odyssée, son Ithaque. On pourrait d'ailleurs parler de deux centres, un centre privé, la terre maternelle de Mortefontaine, et un centre public, le livre de l'abbé de Bucquoy, objet de tous les interdits politiques. Ici, la dénonciation de certains stéréotypes permet un retour aux archétypes, à la communauté originelle du Valois que son cloisonnement rend immuable. Outre les variations sur la composition, différentes stratégies de *captatio benevolentiae* se mettent en place suivant l'humeur et le caractère du narrateur. Dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*, le narrateur se montre insolent à l'égard du lecteur. Non content de lui imposer ses conceptions littéraires sur un ton sans réplique, il lui donne encore des ordres, s'immisçant en quelque sorte dans son espace privé avec l'aplomb d'un bonimenteur. C'est ainsi qu'au chapitre IV, il ordonne au lecteur de fermer la porte, puis au chapitre X, de poser le livre et de méditer. Marque de son audace, il n'hésite pas à mettre en vente aux enchères une dédicace en blanc [36]. Le ton est moins arrogant chez De Maistre. Le narrateur de *Voyage autour de ma chambre* traite le lecteur sur un pied d'égalité et jalonne aimablement de quelques points de repères

---

34. D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, J. Corti, 1987.
35. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, Gallimard, «La Pléiade», 1984, tome II, p. 118.
36. *Vie et opinions de Tristram Shandy*, p. 27.

son parcours sinueux, en guide nonchalant qu'il est. Ici apparaît la meilleure exploitation que le roman excentrique ait pu faire du stéréotype : celui-ci est le médium entre le narrateur et un narrataire et le sceau de l'alliance entre la communauté des rieurs.

Ces quelques exemples montrent la diversité du roman excentrique par-delà les stéréotypes du genre. D'autre part, on peut s'interroger sur le processus de banalisation décrit précédemment : faut-il dire que le roman excentrique, en étant absorbé par d'autres genres, a été en quelque sorte *récupéré* ? Certes, l'antiroman *en fondant une école*, s'est rangé, mais il a surtout *fait école*. Au-delà des modèles plus ou moins aliénants qu'il a légués, c'est un état d'esprit libérateur qu'il a inculqué. La fonction philosophique de l'antiroman n'est pas négligeable : la renonciation du narrateur aux prérogatives habituelles de l'auteur, à la maîtrise totale de son entreprise créatrice est par essence iconoclaste. L'*auctor* n'est autre en effet que l'une des formes du Créateur et du Maître. Si obsédant qu'y soit l'auteur, comme l'a dit Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, le récit excentrique a au moins le mérite de rompre avec tous les dieux cachés. Tristram Shandy manifeste clairement cette intention subversive. Le père de Tristram est tourné en ridicule : champion de l'exactitude et du prévisible, il voit tous ses plans réduits à néant par un moment d'inattention, dû à la fameuse question de sa femme pendant l'acte procréateur :

> Pardon mon ami, dit ma mère, n'avez-vous pas oublié de remonter la pendule [37] ?

La remise en cause du pouvoir paternel est contestation de la providence et réhabilitation du dieu Chaos [38]. Ainsi, la « composition » excentrique et le déni de l'*auctoritas* s'inscrivent-ils dans la même perspective déstabilisatrice. En France, la coïncidence entre l'essor du récit excentrique et le développement d'un esprit critique susceptible d'entraîner des troubles révolutionnaires n'est certainement pas un hasard. Les jeux excentriques sont pour le lecteur l'occasion immédiate de prouver leur autonomie : l'inconfort de la lecture le met sans cesse dans l'obligation de recomposer ce qui semble incohérent. Les allusions et les sous-entendus l'obligent à mobiliser ses références culturelles. Le didactisme de l'antiroman s'accorde donc avec l'esprit des Lumières qui, en tous points, incite les hommes à penser par eux-mêmes.

Outre l'apport philosophique de l'excentricité, rappelons pour finir le rôle positif du roman dans ce que les formalistes russes ont appelé la dynamique littéraire. Sans doute la critique de la littérarité a-t-elle favorisé l'éclosion d'un art plus proche de la vie. Le réalisme s'est en effet affirmé en même temps que l'excentricité : l'auteur des *Excentriques*, Champfleury, est aussi celui qui a popularisé en France le réalisme. Quant à l'excentricité de Nerval, elle n'a d'égal dans *Les Nuits d'Octobre* que son goût pour Dickens

---

37. *Ibid.*, p. 10.
38. M. Montabrut, « Tristram Shandy, Les Paradoxes de l'Excentricité », *L'Excentricité en Angleterre*, p. 20.

et que le réalisme de ses observations sur Paris : c'est en s'égarant hors des sentiers de la littérature traditionnelle, en prenant la « clef de la rue » qu'il découvre la réalité sociale. Le retour de l'excentricité au XX^e siècle, notamment à travers une partie de l'œuvre de Gide, témoigne d'une autre crise du roman, elle-même génératrice de formes nouvelles. Ainsi, les questions soulevées par notre étude n'aboutissent pas, loin de là, à un constat négatif. Le genre excentrique ne fait pas, paradoxalement, exception à la règle des genres : qui dit genre dit tradition et stéréotypes. Cependant le pouvoir libérateur de l'antiroman est plus fort que ce passif. Sa sclérose rela-tive ne l'a empêché ni de gagner les esprits, ni de stimuler la créativité des romanciers. Dernier retournement du paradoxe, non seulement les stéréotypes hérités du genre romanesque mais encore les stéréotypes propres à l'antiroman s'insèrent dans le projet contestataire de l'excentricité : ils mettent en échec la solitude du lecteur de romans et l'individualisme des sociétés modernes, car ils sont le trésor commun, quand même ce serait le trésor de la Bêtise. En effet, le romancier excentrique fait de la réflexion sur celle-ci une cause d'intérêt public :

> Pardon de ces minces détails, mais cela peut intéresser tout le monde [39]...

Françoise SYLVOS
Université de Caen

39. G. de Nerval, *Œuvres complètes*, tome II, p. 53.