

La Naissance du Goût Fantastique au XIX^e siècle :
Musset Chroniqueur et les
Arborescences Romantiques

Séminaire d'Histoire Littéraire :
La naissance du fantastique en Europe – Histoire et Théorie

Tania Collani
Università degli studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Le « fantastique » dans les revues fantastiques
2. Les revues fantastiques : un oxymoron
3. De la critique à la littérature : l'exception de la dernière revue
4. Le fantastique : une mode et un mode

Conclusion

Bibliographie

Introduction

La naissance du « fantastique » en tant que catégorie ou espèce littéraire et, subséquemment en tant que substantif, est strictement liée à la période historique du romantisme. La signification même du mot « romantisme » semble le confirmer : le sens que l'adjectif anglais *romantic* revêtit à la moitié du XVII^e siècle est très proche des acceptions que « fantastique » (ou *fantastic* en anglais) prend au XIX^e siècle. *Romantic* était, en effet, souvent associé à ce qui est faux, fantastique et irrationnel, exactement comme les histoires racontées dans les vieux *romances*, d'où cet adjectif dérive. *Romantic* était donc, au XVII^e siècle, un synonyme de *chimerical*, *ridiculous*, *unnatural*, *bombast*. « Tout ce qui ressemblait au produit d'une fantaisie déréglée était appelé *romantic* »¹.

Comme on traitera le thème de la naissance du « fantastique », cette « sous-catégorie empirique » du romantisme, comme Mario Praz l'aurait peut-être définie, on remarque aussi la nécessité d'employer des termes et des concepts qui conviennent à ce début de siècle, sans faire recours à des métadéfinitions continues. C'est pour cette raison qu'une analyse des nombreuses acceptions que le mot « fantastique » assumait dans la première moitié du XIX^e siècle s'est avérée indispensable.

La base de cette recherche est constituée par l'activité journalistique du jeune Musset, chroniqueur polémique de la mondanité parisienne. Au début de sa carrière, l'auteur de *Lorenzaccio* (1834) et des *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), collabora à deux revues de la capitale : le « Temps », où il participa pendant cinq mois de 1831 avec ses *Revue fantastiques*, et la « Revue des deux mondes », où il écrivit la *Chronique de la quinzaine* entre 1832 et 1833.

On a utilisé, dans le titre, le mot « fantastique » en tant qu'adjectif, respectant ainsi les dictionnaires de l'époque, qui ne contempnaient pas l'usage de « fantastique » en tant que substantif, désignant un certain type de littérature qui recueille des productions ayant comme sujet des êtres ou des apparitions surnaturelles. En dehors des dictionnaires pourtant le fantastique avait commencé à exister en tant que nom, définissant ce qu'on entend aujourd'hui par ce terme : un exemple est représenté par

¹ PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Soc. Editrice « La Cultura », 1930, p. 12, notre traduction [toute traduction de texte en français a été faite par nous sauf autre spécification]: « Tutto ciò che sembrava prodotto di sregolata fantasia veniva chiamato *romantic* ».

l'article de Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, paru en 1830 ; mais Musset aussi utilisera « fantastique » dans sa forme substantivée dans la *Chronique de la quinzaine*, comme on le verra plus loin. Dans les dictionnaires de la langue française, « fantastique » était un adjectif qui, seulement si associé au nom « conte », désignait des œuvres comme celles de Hoffmann et Nodier ; dans les autres formulations, il gardait la connotation de ce « qui n'existe que dans l'imagination, qui n'a aucune réalité »².

La théorie du « fantastique » todorovien représente ici un instrument apte à discerner le moment où la connotation moderne de ce terme naît, même si on a jugé nécessaire d'enquêter sur les diverses nuances que ce terme assumait au début du XIX^e siècle, quand de nombreux écrivains dans toute l'Europe commencèrent à 'écrire fantastique'.

Les articles de Musset seront donc le tremplin pour arriver à un panorama plus vaste sur la période aux environs de 1830 et sur une conception du fantastique liée au romantisme. Sur cette toile de fond historique, en effet, le terme était devenu 'à la mode' connotant le dérèglement des choses et des événements, et comportant aussi un goût pour le côté noir de l'existence : il est peut-être que les fumeurs d'opium, à la recherche des états seconds de conscience, soient à l'ordre du jour et que le « beau ténébreux » soit le type d'homme en vogue dans ce début du siècle.

Le « fantastique » devient donc, dans les années 1830 du XIX^e siècle, la source arborescente d'une série d'acceptions, plus ou moins enchaînées aux significations modernes de « fantastique » ; on peut vérifier cet éclectisme du mot commençant avec la consultation des *Revue fantastiques* d'Alfred de Musset.

1. Le « fantastique » dans les revues fantastiques

À l'intérieur des *Revue fantastiques* il est étonnant de remarquer que le terme « fantastique » est absent dans la totalité des articles considérés. Dans aucune des dix-neuf chroniques parues en 1831 dans le « Temps », Musset ne cite le mot « fantastique », qui est pourtant employé dans le titre de sa rubrique.

Certes, en 1831, le terme « fantastique » ne s'était pas encore complètement affranchi de la dépendance étroite du romantisme et une branche de ce courant était

² *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Deterville, 1828.

encore en vogue au début du XIX^e siècle. Malrieu, dans son étude sur le fantastique³, fixe vers 1833 l'affranchissement du fantastique du romantisme et par conséquent Musset et ses *Revues*, selon cette partition arbitraire et peut-être trop précise, reviendraient à la période de transition et de mélange de deux côtés de la même médaille : romantisme et fantastique.

Ces *Revues* sont donc des articles ironiques sur l'actualité parisienne et européenne qui entoure le jeune poète : on y trouve ses réflexions sur la politique, sur la littérature, sur les nouvelles pièces sorties dans les théâtres de la capitale et sur tout événement frappant l'attention du poète-journaliste. D'ailleurs, c'est exactement ce qu'il s'était préfixé de faire, c'est-à-dire « une série d'observations qui porteraient ce titre : *Revue fantastique* »⁴. Musset réussit toujours à prendre à contre-pied son lecteur, puisque dans ses *Revues*, il ne s'agit pas d'informer mais de détourner l'information, de la modeler pour créer des effets de sens.

Au début du XIX^e siècle, durant la Restauration et la Monarchie de juillet, il est une pratique très diffusée que les romanciers insèrent dans les journaux et dans les revues des articles traitant divers sujets, souvent pour satisfaire leurs exigences alimentaires. Ils essaient par ces écrits de transcrire l'actualité politique et mondaine de la société française, en rédigeant les articles les plus disparates, concernant la politique, l'actualité, la critique littéraire et artistique, les compte-rendus des premières au théâtre, avec tout le commérage qui en suivi.

Cependant il existe une différence entre les articles produits par les romanciers et ceux des journalistes de métier. Le journaliste, reste souvent anonyme, respecte la couleur politique de son journal et tente de faire coïncider son article avec le discours officiel. Autour de 1830, le journaliste professionnel fait de son invisibilité une preuve de sa réussite. L'homme de lettres, au contraire, même au sein du journal, ne résiste pas à la tentation de faire connaître son œuvre et, dans la majorité des cas, il utilise le journal comme un atelier d'écriture personnel⁵.

³ MALRIEU, J., *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 16.

⁴ MUSSET, A. de, « Projet d'une revue fantastique », 10/01/1831, in *Revues fantastiques* (« Temps », 10/01/1831 – 30/05/1831), in *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 759.

⁵ Cf. THÉRENTY, M.-E., *Contagions : fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830*, article publié dans www.fabula.org.

Dans la première *Revue*, qui sert de *Préface* aux autres, Musset écrit clairement qu'il ne sera pas un « journaliste politique » comme le sont ceux qui prennent « toujours au sérieux cette comédie qu'on appelle la vie »⁶, ceux qui considèrent l'écriture des faits divers comme une mission diplomatique ou comme un évènement matériel auquel on ne doit ajouter aucune réflexion. Il regardera les choses avec l'œil du lettré, en allant jusqu'au fond des situations, pour en apercevoir les causes, et il ne se contentera pas d'y « glisser à la surface »⁷. Et il cite les grands écrivains de son temps qu'il aimait particulièrement, entre autres Byron (et il cite aussi son drame *Manfred*, que huit ans après, George Sand définit « fantastique »⁸), Goethe (cité dans le même article de Sand) et Hoffmann (considéré à l'unanimité comme le conteur fantastique le plus important du début du siècle). Donc, si Musset mentionne Byron, Goethe et Hoffmann en même temps, on doit supposer qu'il a une idée du côté métaphysique et fantastique qui les rapproche, bien qu'il n'y fasse pas une allusion explicite.

Au début du XIX^e siècle, seul l'adjectif « fantastique », associé au substantif « conte », désignait les productions littéraires d'Hoffmann et Nodier ; autrement, il gardait sa connotation de ce qui n'existe que dans l'imagination, qui n'a aucune réalité. Cependant on croit qu'ici Musset emploie le terme « fantastique » plutôt dans une autre acception encore, celle de « caprice » qui est, aussi dans les dictionnaires de l'époque, un synonyme de « fantaisie ». Dans le *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française* du 1828 en effet, « caprice », employé surtout dans le domaine musical, est « un recueil d'idées singulières et sans liaison, qui ressemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir ». Également dans le *Dictionnaire de l'Académie française* du 1835, « fantaisie » a cette même connotation: « caprice, boutade, bizarrerie ». Ce qui correspondrait bien à cette série d'articles avec des sujets divers et qui ont en commun la seule subjectivité de l'auteur.

En Angleterre aussi on relève les mêmes décalages connotatifs que l'on trouve en France. Dans le texte de Walter Scott qui a contribué, d'une certaine manière, à la naissance d'une conception du fantastique moderne, *On Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William [sic] Hoffmann*

⁶ MUSSET, A. de, « Projet d'une revue fantastique », cit., p. 757.

⁷ *Ibidem*.

⁸ SAND, G., *Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz* (1839), Bologna, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici, Università degli studi di Bologna, 1979.

(1827), on remarque que les termes « *marvellous* » et « *supernatural* » sont utilisés presque comme des synonymes. Tout comme l'écrivain écossais, semblablement à ce que ses contemporains faisaient, considère le « fantastique » comme ce qui est *capricious*, à l'instar de *caricatures* et d'*extravagances*. En parlant de Hoffmann il écrit: «*So his music became capricious, - his drawings caricatures, - and his tales, as he himself termed them, fantastic extravagances*»⁹. Cet usage indiscipliné des mots qui sont devenus, au XX^e siècle, l'objet d'une activité définitoire démesurée, ferait sursauter les spécialistes de la matière.

La « fantaisie » maintient donc, dans la langue officielle du début du XIX^e siècle, encore une connotation de ce qui est baroque, irrégulier, fou en opposition à celle d'« imagination » qui garde une acception qui dérive de l'*inventio* latine et donc potentiellement positive. Dans le *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française* du 1828, sous le terme « fantaisie », on trouve :

Ce mot signifiait autrefois, imagination, et l'on s'en servait guère que pour exprimer cette faculté de l'âme qui reçoit les objets sensibles. [...] *Fantaisie* veut-dire aujourd'hui un désir singulier, un goût passager.

Voilà donc qu'on a repéré aussi le sens 'fantaisiste' du titre de ces revues.

D'ailleurs, si on consulte les dictionnaires modernes de la langue française, l'héritage des emplois du XIX^e siècle de mots tels que « fantastique » et « fantaisie » persiste dans sa pluralité et contamination du caractère sémantique. On retrouve dans ces dictionnaires une longue liste d'usages attestés à partir du XIV^e siècle, dont seulement quelques-uns sont devenus désuets à nos jours. Dans le *Grand Robert de la Langue Française* de 1993, en effet, les acceptions qui restent courantes pour le mot « fantaisie » sont : 1. « désir, goût passager, singulier, qui ne correspond pas à un besoin véritable », forme attestée du XVI^e siècle et qui a comme synonymes « caprice, désir, envie [...] extravagance » ; 2. « fantaisie » en tant que synonyme de « goût, gré, humeur, volonté », forme attestée du XVII^e siècle ; 3. et « fantaisie » comme

⁹ SCOTT, W., *On Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William [sic] Hoffmann* (1827), in I. WILLIAMS (éd.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 327.

« imagination créatrice, faculté de créer librement, sans contrainte », synonyme d'« irrégularité » et « originalité ».

En ce qui concerne le terme « fantastique » on découvre la même persistance d'acceptions diverses qui dominait avec Musset: « chimérique », « imaginaire, irréel, surnaturel ». En ce qui concerne l'usage de « fantastique » comme substantif, dans le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*¹⁰ il est attesté dès 1738, mais on ne spécifie pas le lieu, et son emploi substantivé en tant que genre¹¹ des contes est attesté dès 1821 avec Charles Nodier.

À la lumière de ce bref parcours à travers les diverses acceptions et nuances du terme, on veut considérer le « fantastique », au début du XIX^e siècle, comme une sorte de récipient de sens, n'ayant pas encore acquis une définition qui renvoie nettement au genre littéraire ; mais c'est justement dans ce terrain composite que la signification même du substantif « fantastique » va enfoncer ses racines. Durant une période de transition qui s'étale de la moitié du XVIII^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e siècle et dont on a contemplé ici les années aux environs de 1830, le terme « fantastique » représentait un *no man's land*, que tout le monde utilisait, y laissant sa propre contribution pour la formation de son sens ultime. Il est évident que ce terme, à cette époque-là, renfermait beaucoup plus de connotations par rapport au significations écrites dans les divers dictionnaires contemporains, puisque c'est à ce moment-là que son sens moderne allait se développer.

2. Les revues fantastiques : un oxymoron

On a vu dans la première partie que l'écrivain, qui s'occupe d'écriture journalistique, est soumis à deux tentations contradictoires : en tant que journaliste, il doit viser les problèmes que pose la retranscription du réel ; en tant qu'écrivain, il est tenté par la mise en fiction de ce réel. Mais pourquoi Musset, poète et journaliste, a choisi cet adjectif comme titre pour ses *Revues* ?

¹⁰ *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Robert, 1992.

¹¹ On emploiera ici le terme « genre » en tant que synonyme de « catégorie », « espèce », n'impliquant en aucun cas une définition théorique ou littéraire.

Dans les notes aux articles, les éditeurs de La Pléiade (Maurice Allem et Paul Courant) ont avancé des hypothèses à propos de ce titre: « D'où vient ce titre? Le fantastique était alors à la mode et Musset avait composé deux ballades de caractère fantastique: *Un Rêve* et *La Nuit* »¹². Ils ajoutent aussi que Musset connaissait Loève-Weimars, le traducteur français des *Contes fantastiques* d'Hoffmann: « ... il ne serait, dans ce cas, pas invraisemblable que Loève-Weimars [...] eût suggéré à Musset de donner un caractère fantastique à ses chroniques, un tel caractère devant, à ce moment-là, convenir à un directeur de journal »¹³.

Avant de passer à des considérations concernant proprement le titre, il vaut la peine de s'arrêter un moment sur les deux ballades que les éditeurs de la Pléiade ont défini « fantastiques ». *La Nuit* n'a été publiée qu'en juin 1905 dans « Je sais tout » par J.-L. Croze qui en possédait le manuscrit¹⁴ ; on pourrait donc exclure toute possible influence de cette composition sur la question du fantastique au début du XIX^e siècle. Par contre *Un Rêve* a paru le 31 août 1828, dans le « Petit Journal » de Dijon, « sur la recommandation de Paul Faucher qui connaissait l'un des rédacteurs »¹⁵. Le poème était présenté avec une préface du même Faucher qui tisse l'éloge des qualités du jeune lettré se signant encore humblement avec les seules initiales A.D.M. Dans la note à la suite du texte, signée Ch. B., Charles Brugnot, poète lui-même, on écrit à propos de la ballade et de la préface: « Je ne puis prendre sur moi ce commencement *d'humble préface* où mon excellent ami à genoux *demande grâce aux lecteurs* pour la charmante féerie de cette scène fantastique. Oui, un mauvais rêve à la *Smarra* [...] cette rapide fiction changeante, vaporeuse, comme ces songes qui donnent le vertige et font, longtemps après, rêver »¹⁶.

Ce qui intéresse le critique n'est pas évidemment la querelle et les contradictions entre Paul Faucher, qui a rédigé la préface, et Charles Brugnot, qui s'est occupé de la note conclusive. Ce qui est important est la scène de la ballade, qui est définie comme « fantastique » et la phrase successive, qui met en parallèle le rêve de Musset avec celui de *Smarra* de Nodier. Donc, même avant la parution du *Fantastique en littérature* de

¹² MUSSET, A. de, *Revue fantastiques*, cit., p. 1184.

¹³ *Ibid.*, p. 1185.

¹⁴ Notes à Musset, *Poésies complètes*, texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 869.

¹⁵ *Ibid.*, p. 846.

¹⁶ *Ibid.*, p. 847.

Nodier, l'article publié en novembre 1830 et qui définit les règles du jeu fantastique en France, on ressent que le « fantastique », l'atmosphère de rêve, cette forme presque trompeuse de fiction, rapproche les productions du jeune Musset et celles du grand Nodier.

Concernant la question du titre, on trouve très singulier, en outre, que les termes « revue » et « fantastique » soient mis l'un à côté de l'autre, à former un oxymoron : la « revue », avec son acception d'objectivité, de « recherche, inspection exacte »¹⁷ s'oppose à « fantastique », qui indique ce qui est chimérique, « qui n'a pas l'apparence d'un être corporel, qui est sans réalité »¹⁸. Ce contraste sert à définir une poétique mussetienne des points de vue, complexe et ambitieuse, qui concilierait une description référentielle (la revue) et une approche plus imaginative (fantastique ou fictionnelle)¹⁹.

Cet oxymoron se concrétise, au niveau du texte, en une technique du double regard qui est explicitée dès le premier article du 10 janvier 1831, « Projet d'une revue fantastique » qui, comme on l'a déjà vu, fonctionne de préface à toutes les autres *Revues*. Le double point de vue sur le monde de deux personnages imaginaires, l'un politique et l'autre lettré, est pour Musset l'assurance d'une approche complète de l'actualité. La superposition de deux regards différents confère ainsi un semblant d'objectivité même à l'intérieur de ces articles racontés par la plume peu journalistique d'un poète.

3. De la critique à la littérature : l'exception de la dernière revue

Narrer devient finalement dans la dernière *Revue fantastique* le but de l'écriture mussetienne. Si, durant toute son activité au « Temps », Musset cherche à concilier les points de vue du poète avec celui du journaliste, il choisit, dans sa dernière contribution à la rubrique, la forme expressive qui plus s'adapte à son caractère : la littérature. Musset arrive donc à ce qu'on pourrait appeler une 'fictionnalisation de la chronique'.

Musset démontre avec maîtrise et nonchalance de connaître la forme des contes fantastiques, qui avait certes écouté chez Nodier aux soirées de l'Arsenal. Non seulement il fait de la dernière *Revue* un conte fantastique, mais il exploite la forme

¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, Didot, 1835.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. THÉRENTY, M.-E., *loc. cit.*

littéraire pour continuer à faire le journaliste : il y critique la condition du théâtre et de la peinture contemporains qui continuent d'imiter les classiques, leur perception du paysage et de la nature, considérés à l'instar d'un exercice d'érudition plutôt que de sentiment, comme les romantiques cherchaient à affirmer.

Considérant ce que Todorov dit à propos de l'aspect sémantique et des fonctions de la littérature fantastique, on démontrera pourquoi cet article peut être appelé un conte fantastique. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov souligne l'importance de l'aspect sémantique dans les mécanismes du « fantastique », en précisant aussi que le « fantastique » se définit comme « la perception particulière d'évènements étranges »²⁰. En ce qui concerne les fonctions, Todorov écrit que le fantastique doit créer chez le lecteur un sentiment particulier de peur, d'horreur ou de curiosité que les autres formes d'écriture n'arrivent pas à susciter ; le fantastique doit aussi entretenir le suspense. Bien évidemment une histoire « fantastique » ne se fait pas seulement d'évènements étranges et des fonctions à respecter, mais sans eux le « fantastique » ne pourrait même pas surgir et, par conséquent, ils représentent une condition nécessaire.

Dans la dernière *Revue fantastique* le protagoniste (le « je » du narrateur), se trouve au milieu d'une série d' « événements étranges » :

Hier, à sept heures et demie, j'eus une funeste pensée. Une pensée de mort, une lugubre, une apocalyptique pensée [...] un affreux pressentiment me donna le frisson [...] en montant en voiture, un soupir faiblement articulé, d'après lequel le cocher, plein d'un affreux empressement, me mena à la porte d'un certain théâtre [...] J'entrai ; je me souviens qu'en ce moment je me retournai, et aperçus la colonnade d'un temple dédié au dieu des voleurs ; c'est tout ce qui précéda dans mon esprit troublé le plus noir cauchemar²¹.

L'histoire continue avec la description exagérée d'une pièce théâtrale terrible et terrifiante, dispensant un grand nombre d'adjectifs et substantifs appartenant au champ sémantique de la peur (« cimetière », « froid », « vieille », « mort », « affreux »,

²⁰ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 97.

²¹ MUSSET, A. de, *Revue fantastique*, cit., p. 814.

« lugubre » etc.). Le narrateur, qui reste dans l'« hésitation » todorovienne, n'arrive pas à comprendre et, comme il le dit « ayant payé, [je] voulus comprendre »²².

Il s'agit incontestablement d'une caricature du récit fantastique : en lisant la *Revue*, on s'aperçoit de la disproportion du vocabulaire tiré du « fantastique ». Musset ne veut pas écrire 'sérieusement' fantastique, mais il utilise cette forme à la mode pour ironiser sur une situation contemporaine. Ce but est explicite à la fin de ce pseudo-conte fantastique, qui se résout dans l'« étrange », si l'on veut l'analyser à la manière de Todorov, puisque le lecteur reçoit une explication rationnelle de ce qu'il s'est passé. Le narrateur dit : « Hélas ! [...] je sors d'une tragédie classique, et je rêvais aux horreurs de Frankenstein [...] plutôt l'océan des damnés dont parle Mathurin »²³. Musset met à nu son jeu : en citant Mary Shelley – à travers son œuvre – et Mathurin, le poète souligne encore une fois qu'il jouait à 'écrire fantastique'.

La *Revue* se termine par une anecdote sur un voyage en Italie présentant les différentes perceptions du peintre classique et du peintre romantique devant la nature. Après être tombé dans les mains de certains brigands, ayant vécu cette terrible expérience, le peintre classique devient romantique : il cesse de peindre à travers ses notions, et il commence à le faire en utilisant ses sentiments. On pourrait donc aussi ajouter que Musset adopte la forme du fantastique pour appuyer le courant romantique en opposition au classicisme, semblablement à ce qu'il fait plus ouvertement dans les autres *Reviues*.

Alfred de Musset démontre de connaître parfaitement le courant romantique qui avait désormais pénétré le cœur d'une Europe philo-française et classique, en la déracinant de ses fondements rationnels. Le fantastique s'insère dans ce contexte comme une expression typique du romantisme, symbolisant le côté audace et grotesque du mouvement.

4. Le fantastique : une mode et un mode

Le « fantastique » était devenu une véritable mode au début du siècle, en Angleterre et en Allemagne plus tôt qu'en France, mais aussi la patrie des Lumières

²² *Ibid.*, p. 815.

²³ *Ibid.*, p. 817.

ouvrit enthousiaste les portes à cette littérature sombre qui bouleversait l'Europe. Il devint un genre et un terme *fashionable*, comme Musset écrit dans la *Chronique de la quinzaine*²⁴, en déplaçant le problème définitoire du « fantastique » dans le champ esthétique et social. Le terme *fashionable* était surexploité au cours des ces années, particulièrement par les revues contemporaines consacrées aux mœurs et aux usages de l'« homme social »²⁵ du début du XIX^e siècle, comme « La Mode » qui publia en 1830 le *Traité de la vie élégante* de Balzac, où l'auteur utilisait à profusion le mot d'origine anglaise ; mais de nombreux petits essais furent dédiés aux problèmes de codification de la quotidienneté 'moderne' : en 1825 la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, en 1829 le *Manuel du fashionable* de E.M. Hilaire, en 1830 le *Manuel du fashionable ou guide à l'élégance* de E. Rointeux, seulement pour citer quelque titre parmi les plus éloquents. Ce type d'« homme social » ne pouvait plus ignorer les tendances de la vie extérieure qui n'étaient plus une exclusive de l'aristocratie, mais qui devinrent un objet de réflexion touchant aussi pour la bourgeoisie.

À l'intérieur de ce cadre de problématiques typiquement esthétiques (en ce qui concerne le discours sur la mode et tout ce qui est *fashionable*) et sociales (en ce qui concerne le discours sur les tendances et la naissance des phénomènes sur une grande échelle) s'insère la naissance et la diffusion de la littérature fantastique. Marcel Schneider écrit, dans son *Histoire de la littérature fantastique en France*²⁶, comment dans ces années

le fantastique devient une épidémie. [...] Frédéric Soulié, un romancier dont on s'arrachait alors les livres et dont les tirages rivalisaient avec ceux d'Eugène Sue, écrivait dans *Le Magnétiseur*²⁷: « Se fait-il des contes fantastiques en Allemagne, passionnément accueillis en France ? Vite, nous courons au conte fantastique. Qu'est-ce que cela ? [...] s'écrie encore ce sublime public. Quoi ! ce monsieur qui se promène et qui vient de dîner fait des contes fantastiques ; et cet autre qui a des gants... en fait aussi ! c'est indécent ! le conte fantastique veut une âme rêveuse et des habitudes poétiques ; supprimez, supprimez le conte fantastique ! »²⁸.

²⁴ MUSSET, A. de, *Chronique de la quinzaine* (14/10/1832), in « Revue de deux mondes », Paris, 1836.

²⁵ GORUPPI, T., *L'abito che fa il monaco*, in BALZAC, Honoré de, *Trattato della vita elegante* (1830), Pisa, ETS, 1998.

²⁶ SCHNEIDER, M., *Histoire de la littérature fantastique en France* (1964), Paris, Fayard, 1985.

²⁷ SOULIÉ, F., *Le Magnétiseur*, Paris, Dumont, 1834.

²⁸ Cit. in SCHNEIDER, M., *op. cit.*, pp. 149-150.

Dans l'article du 14 octobre 1832 de la *Chronique de la quinzaine*, Musset fait la recension à un nouveau livre : *Le Salmigondis. Contes de toutes les couleurs*. Il écrit : « Nous avons eu déjà des contes bruns, des contes noirs ; voici maintenant des contes de toutes les couleurs : voici le *salmigondis* ». En se rattachant à un discours sur la mode, Musset devait avoir ici un ton assez ironique à propos du mauvais goût des « contes de toutes les couleurs », attendu que les années aux environs de 1830 virent le triomphe de la sobriété et de la mesure et que Balzac, dans son *Traité de la vie élégante* écrit, à l'aphorisme XXXVII : « En toute chose, la multiplicité des couleurs sera de mauvais goût »²⁹.

Le Salmigondis était en effet une anthologie en plusieurs volumes, publiée à partir de 1832, un ouvrage collectif qui ressemblait des contes appartenant à diverses types littéraires, où il paraissait aussi le « fantastique ». Dans la Préface au premier tome on peut lire : « Salmigondis veut dire un peu de tout et en même temps un peu de tout le monde, [...] un peu de tous ceux qui ont un nom et une plume honorable, qui ont horreur des longs ouvrages »³⁰. Le contenu du recueil respectait effectivement les prodromes du titre: à son intérieur figuraient des « grandes plumes », telles que George Sand, Balzac, Charles Brugnot, Jean-Paul. Musset écrit à propos de cette œuvre, en utilisant toujours le fil rouge de la couleur et de la mode :

Or le fantastique est une couleur de contes fort à la mode [...] je ne puis donc vous dispenser du fantastique. Soit. Il faut d'ailleurs en convenir, l'éditeur [du *Salmigondis*] ne nous a administré qu'une dose très raisonnable de fantastique ; le fantastique n'est point la couleur dominante de ce premier volume du *salmigondis*.

Le discours sur la mode peut s'avérer un thème fertile surtout si l'on considère l'attitude générale des artistes romantiques qui, en affirmant que la manière apte à l'expression des émotions était de les éprouver intimement, commencèrent à expérimenter dans la vie quotidienne les suggestions d'une fantaisie nourrie de romans noirs et de contes fantastiques³¹.

²⁹ BALZAC, H. de, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ Cit. in GODENNE, R., *Un nouvel inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle. D'Atala (1801) au Livre des nouvelles (1899)*, « Histoires littéraires », n°10, 2002.

³¹ Cf. PRAZ, M., *op. cit.*, p. 121.

Les ‘nouveaux-nés’³² auteurs belges offrent un regard très sceptique à propos du romantisme et de cette passion française pour le fantastique, bien que la Belgique soit destinée à devenir, dans quelques ans, la patrie de l'étrange. Eric Lysøe, dans son anthologie de littérature fantastique³³, remarque la vision dégoûtée³⁴ des écrivains belges devant « l'attrait des cénacles parisiens pour l'étrange [qui] n'est à leurs yeux qu'une forme supplémentaire de perversion, une manière de traduire l'état de désordre moral auquel s'abandonne la jeunesse française »³⁵. À ce propos, Lysøe cite un passage d'un texte tiré de *La Revue belge* qui conduit, encore une fois, à considérer le fantastique du point de vue du goût de l'époque romantique et qui ramène aussi à l'apparement hors-contexte aphorisme de Balzac :

Nicolas fait un livre en baroque, en terrible,
En gothique, en nautique, en gazeux, en horrible,
Pour être bien goûté dégoûte ses lecteurs,
Et pour brocher le conte en toutes les couleurs,
S'arrête aux volets verts des filles avilies,
Dans le noir cimetière, aux rouges boucherie.
[...]
Fouille enfin tous les lieux de l'heureuse Belgique
Pour exploiter l'horreur ; car il est romantique³⁶.

Malgré l'aversion belge pour le romantisme et ses conséquences fantastiques, bien qu'il s'agisse d'une aversion momentanée, les Français continuent à créer des arborescences de sens autour du mot « fantastique ». En revenant à la *Chronique de la quinzaine*, dans l'article du 14 décembre 1832, Musset cite le terme « fantastique » en parlant de la symphonie homonyme d'Hector Berlioz, un romantique fortement touché par l'imagination sombre du début du siècle :

³² La Belgique devient un état indépendant en 1830.

³³ LYSØE, E., *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*, tomes I-IV, Bruxelles, Labor, 2003-

...

³⁴ Il faut prendre ici ce mot au pied de la lettre, c'est-à-dire « de – goûtée », qui n'a pas de goût.

³⁵ LYSØE, E., *op. cit.*, tome I: 1830-1887, p. 12.

³⁶ Justin*** [Joseph Grandgagnage], « La Littérature monstre », in *La Revue belge*, II, 1835, pp. 418-419. Cit. in *idem*.

Le concert dramatique de M Hector Berlioz n'a point trompé le curieux intérêt qu'il avait excité. Jamais musique si bizarrement originale et si étrangement neuve n'avait retenti dans la grande salle du conservatoire.

Mario Praz raconte une histoire au sujet du même compositeur qui, se trouvant à Florence, tomba sur les funérailles d'une jeune femme morte en accouchant son premier enfant : « imaginez quelle impression devait avoir un romantique, la tête pleine des fantaisies lugubres des romans noirs »³⁷. On dit que Berlioz réussit à bloquer le cortège funèbre et à faire ouvrir le cercueil pour voir la femme. Dans la *Symphonie Fantastique* aussi transparaît l'état d'âme 'fantastique', étrange, sombre du compositeur. La *Symphonie*, composée en 1830 et exécutée pour la première fois en décembre de la même année sous la direction de Habeneck, est sûrement l'œuvre qui évoque le nom de Berlioz avant tout : un chef-d'œuvre révolutionnaire, qui marque une étape décisive dans la carrière du compositeur. Dans la version de 1855, un jeune artiste sensible (vraisemblablement Berlioz même), sous l'influence de l'opium, a une série de visions – les différents mouvements de la symphonie – dans lesquelles la femme aimée surgit comme une idée musicale, l'*idée fixe*, qui revient dans chaque mouvement mais chaque fois sous une forme différente. Le troisième des cinq mouvements, est le cœur de la symphonie et aussi le tournant du drame: du monde réel imaginé des trois premiers mouvements on s'achemine au monde de cauchemar des deux derniers³⁸.

Conclusion

En novembre 1830 paraît, dans la *Revue de Paris*, l'article de Nodier, *Du fantastique en littérature*, qui annonce ce que les écrivains français allaient produire sous l'ascendant d'Hoffmann³⁹. Nodier arrive ici à saisir l'existence d'une cyclicité, d'une mode qui permet à la littérature fantastique de surgir à des moments donnés de l'histoire de l'homme:

L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prête un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cf. www.hberlioz.com.

³⁹ SCHNEIDER, M., *op. cit.*, p. 148.

rendu le fantastique si populaire en France depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus⁴⁰.

Dans le monde positif et rationnel de la France qui vient de sortir des Lumières, au sein du courant romantique qui traverse l'Europe, le fantastique apporte de l'espoir à l'homme, il est une confirmation du libre arbitre de l'esprit. Les problèmes de la définition et de la diffusion du fantastique ne peuvent pas ignorer le contexte historique et social qui constitue le terrain où un phénomène enfonce ses racines. Et cela est encore plus important lorsqu'on traite de revues et de journaux qui sont créés expressément afin d'être lu par les contemporains.

Le « fantastique » était donc, au début du XIX^e siècle, un certain type de littérature, mais il était aussi une tendance qui échappait aux limites restreintes du livre pour être utilisée en tant que moyen ironique dans les revues (dans les *Revue fantastiques*), grâce à sa structure double qui semble refléter le fonctionnement dédoublant de l'ironie ; en tant que goût fort à la mode, capable de susciter l'intérêt du public des lecteurs et des spectateurs (dans le cas de la *Symphonie fantastique*) ; en tant qu'adjectif définissant un caprice, un choix étrange, bizarre (dans les *Revue fantastiques*, Musset recourt à ce titre pour justifier l'ensemble d'articles hétérogènes et polémiques) ; en tant que contrepoint à la manière journalistique et objective de faire une revue, comme synonyme de « fictionnel ».

⁴⁰ NODIER, Ch., *Du fantastique en littérature*, dans *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1882, p. 10.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de, *Trattato della vita elegante* (1830), Pisa, ETS, 1998. Texte français en regard.
- CHARPENTIER, John, *Alfred de Musset*, Paris, Tallandier, 1938.
- *Dictionnaire de l'Académie Française*, sixième édition, Paris, Didot, 1835.
- *Dictionnaire de l'Académie Française*, septième édition, Paris, Didot, 1878.
- *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1992.
- GODENNE, René, *Un nouvel inventaire de la nouvelle française au XIX^e siècle. D'Atala (1801) au Livre des nouvelles (1899)*, « Histoires littéraires », n°10, 2002.
- *Le Grand Robert de la Langue Française*, nouvelle édition, Paris, Le Robert, 1993.
- *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980.
- LEFEBVRE, Henri, *Musset: essai*, Paris, L'Arche, 1970.
- LESTRINGANT, Frank, *Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, 1999.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- MUSSET, Alfred de,
 - *Chronique de la quinzaine* (14/08/1832 – 31/01/1833), dans « Revue de deux mondes », Paris, 1836.
 - *Un Rêve et La Nuit*, dans *Poésies complètes*, texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 469-472 et pp. 506-508.
 - *Revue fantastiques* (dans « Temps », 10/01/1831 – 30/05/1831), *Œuvres complètes en prose*, texte établi et annoté par Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 757-818.
- NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, dans *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1882.
- *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Deterville, 1828.
- *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Librairie ecclésiastique et classique de Ch. Fouraut, 1860.

- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Soc. Editrice « La Cultura », 1930.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France (1964)*, Paris, Fayard, 1985.
- THÉRENTY, M.-E., *Contagions : fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830*, article publié dans www.fabula.org.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TRECCONAGLIA, G., *Alfred de Musset*, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1915.
- VAN TIEGHEM, *Musset*, Paris, Bovini, 1944.