

Régine Borderie, « *Bizarre* », « *bizarrierie* ».

De Constant à Proust

Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne
et romantique », 2011, 254 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry Montpellier III

Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu
que, dès mes premières années, j'avais reçu
quantité de fausses opinions pour véritables, et
que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si
mal assurés, ne pouvait être que fort douteux et
incertain ; de façon qu'il me fallait entreprendre
sérieusement une fois en ma vie de me défaire de
toutes les opinions que j'avais reçues jusques
alors en ma créance, et commencer tout de
nouveau dès les fondements.

René Descartes, *Méditations métaphysiques*

« *Bizarre* », « *bizarrierie* », le deuxième ouvrage de Régine Borderie (à la suite de *Balzac, peintre de corps*. La comédie humaine *ou le sens des détails*), est un livre qui porte bien son titre, contrairement à ce qu'en dit l'auteure dès la première ligne de son introduction : « L'étude qui suit a un titre trompeur » (p. 7). En fait, précise R. Borderie, la prétendue illusion de cet élément paratextuel majeur vient du fait que le lecteur n'y trouvera pas, à proprement parler, une « galerie de monstres ». L'harmonie entre l'objet du livre et son argumentaire vient plutôt des « problèmes de définition » (p. 8) qui ne cessent de complexifier la nature du bizarre, de la bizarrierie et de leurs dérivés. Le bizarre, au XIX^e siècle littéraire français — période spatio-temporelle dans laquelle s'enracine la grande majorité du corpus étudié —, se caractérise d'abord et avant tout par une multiplicité ontologique : « Étoile à quatre branches » signifiant aussi bien *l'écart*, *l'irrégularité*, *la bigarrure* et *l'inexpliqué*, voit-on en quatrième de couverture, sans compter les autres particularités qui se manifesteront au cours de ce livre-enquête qui a su adopter une forme d'expression épousant son contenu, non pas tant dans l'harmonie que dans le désordre. Bizarre : kaléidoscope de la pensée. En effet, le caractère de l'étude est pour le moins multiforme, « étrange fantaisie », aurait dit Montaigne, qui, par ailleurs, valide sans hésitation la mention « essai » (comme peut l'être un autre livre composite tel *L'Évolution créatrice*), que l'on trouve en page de titre et en couverture.

« [S]a présence insistante, même au second plan, dans les textes du XIX^e siècle, y compris dans les journaux, la chanson, sa

mise en valeur au milieu du siècle par le traducteur de "L'Ange du bizarre", Baudelaire, qui s'est servi du mot comme d'une bannière provocatrice, reprise naguère par Beaubourg sur une affiche, son retour insistant dans la troisième préface des *Fleurs du mal* rédigée par Gautier, son emploi par des auteurs postérieurs non moins fameux — Lautréamont parle de "manière bizarre" dans *Les Chants de Maldoror*, Rimbaud trouve "fort bizarre" le recueil des *Fêtes galantes*, Huysmans a d'abord conçu *À rebours* comme une "nouvelle bizarre" » (p. 7-8), voilà — et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres — ce qui fait du bizarre un objet de travail. C'est, du moins, le programme de recherche que s'est donné R. Borderie, entreprise qui n'est d'ailleurs pas sans risque, celui de manquer de rigueur et « de travailler, en étudiant le bizarre, sur autre chose que lui », à savoir sur des termes voisins tels que « le grotesque, le sublime, la fantaisie, le fantastique, l'étrange » (p. 8). C'est dire que le bizarre est un territoire qui doit être délimité, au même titre que la bizarrerie doit être cartographiée, en commençant par un espace-temps privilégié comme l'est le XIX^e siècle français, étant donné l'effervescence particulière avec laquelle ces termes y surgissent, encore et encore. Pour nuancer les propos de R. Borderie (ce que l'auteure fera elle-même au cours de son essai), on remarque que la délimitation du bizarre devra au contraire être confrontée à ces concepts différents, mais analogues, que sont par exemple le grotesque et le sublime. Du même coup, l'« [i]rrégularité », la « singularité », la « bigarrure », le « stimulant », le « déconcertant » et le « troublant » (p. 9) ne sont jamais loin des questionnements — aussi bien esthétiques et psychologiques que moraux — propres au bizarre, dont la littérature devient, sous la plume de R. Borderie, une sorte de laboratoire ontologique permettant

d'en révéler les différences, les répétitions, les harmoniques comme les contradictions, ce qui a pour but d'éclairer la nature profonde de cette curieuse affaire nommée bizarrerie. On lit, toujours dans l'introduction de « *Bizarre* », « *bizarrerie* », que « l'enquête qui suit ne se présente nullement comme une somme érudite. Elle cherche à développer une intuition inspirée par les œuvres, confirmée par les dictionnaires, intuition portant sur le sens intellectuel négatif du mot bizarre ; elle cherche à illustrer et à approfondir cette intuition en brassant un corpus varié, mais non exhaustif » (p. 10). R. Borderie se retrouve ainsi, comme le préfet de police de *La lettre volée* de Poe, « au milieu d'une immense légion de bizarreries », celles de Constant (*Adolphe*) et de Proust (*À la recherche du temps perdu*) formant les deux bornes temporelles que l'auteure tentera de ne pas dépasser outre mesure, qui représente toute une façade de l'histoire littéraire : le corpus survolé surplombe aussi bien Boileau, Buffon, Chamfort, Condorcet, Corneille, Diderot, La Bruyère, Mercier, Pascal, Prévost, Racine (avec une belle analyse du rêve dans *Athalie*), Volney, que Balzac (dont l'œuvre paraît pour le moins familière à R. Borderie), Baudelaire (l'un des auteurs les plus évoqués), Champfleury, Flaubert, Fromentin, Gautier, Hugo, Lautréamont, Mallarmé, Maupassant (incontournable pour la question de l'étrangeté ; auteur que Pierre Bayard compare naturellement à Freud), Nerval (dont l'œuvre est présentée dans toute sa complexité), Nodier, Rimbaud, que Leroux, Radiguet ou Valéry. Ce qui est appréciable, c'est la liberté avec laquelle sont abordés ces différents corpus, étudiés à la fois pour eux-mêmes et dans un désir de rapprochement herméneutique qui va à l'encontre des apparences (de prime abord, on voit mal les rapports entre Corneille et Leroux...), dans lequel il n'est absolument pas

question de hiérarchie entre les auteurs ou de concurrence entre les genres. L'enquête ontologique pour la définition du bizarre permet une ouverture de la littérature en tant qu'objet d'étude ordinaire, quotidien, offrant également au livre de quitter sa tour d'ivoire pour dialoguer, entre autres, avec le journal, la rumeur, la chanson... La bizarrierie est une heureuse désacralisation.

Cet essai, ajoute son auteure, « lance des motifs qui pour certains reviennent ou par lesquels il repasse selon des points de vue renouvelés dans les différentes parties : il s'agit des domaines d'emploi du terme (psychologie, exotisme, onirisme, surnaturel, fantastique, énigmes et enquêtes, esthétique). Une telle approche et le brassage d'œuvres diverses entraînent dans le détail un certain raccourcissement de la perspective historique. » Mais, lit-on finalement, « l'ouvrage s'efforce de restituer un dynamisme, celui de l'essor (non continu) du mot, de l'infléchissement de son sens, et il essaie d'en faire valoir les conséquences. » (p. 10) Ces passages, sans le dire explicitement, soulignent ce qui sera la forme d'expression de l'ouvrage à venir, à savoir un mouvement qui épouse celui des fluctuations du bizarre, pari pour le moins ambitieux qu'a choisi de relever R. Borderie. Dès les premières pages de son développement, tout est joué, car « le branle de la mémoire » (pour reprendre cette expression chère à Proust) de la bizarrierie est lancé. Or, le discours n'est pas arborescent, mais rhizomatique, c'est-à-dire d'une vitesse surprenante, d'une grande liberté, ne se souciant guère plus des faux raccords que des répétitions ; la métaphore du style de l'auteure de « *Bizarre* », « *bizarrierie* », dans ce dernier livre, serait celle d'un aimant lancé dans une cour à ferraille qui ramasserait tout sur son passage, sans souci d'ordre, qu'il soit thématique, chronologique, générique, etc.

Encore, les allusions aux auteurs et à leurs œuvres (et il y en a quelques centaines) font penser à des astres qui filent dans la nuit et que le lecteur, le bref moment où il peut l'apercevoir, doit en saisir un du regard. Une étoile succède à une autre, et il faut être bien équipé (et surtout être prêt à jouer le jeu), car, comme on le lira un peu plus loin, « [i]l y a là quelque chose à savoir, à comprendre » (p. 53), ce qui confère à l'enquête menée dans cette étude une portée non seulement lexicale, mais aussi, ce sur quoi on tentera de faire la lumière, *ontologique*.

Contes de la métaphysique ordinaire

Le bizarre est en rapport étroit avec la connaissance. Il travaille l'intelligence et force l'entendement à se dépasser pour atteindre de nouveaux sommets. Mais le bizarre est également pluriel, multiforme. Il n'y a donc pas une histoire du bizarre, mais *des histoires*. L'investigation faite par R. Borderie ne cesse de le souligner. Or, c'est une analyse qui plonge d'emblée dans les œuvres, pour défaire les nœuds de cette toile nommée bizarrerie. « *Bizarre* », « *bizarrerie* » est un livre pour le moins baroque, composite, qui, ayant les défauts de ses qualités, peut aussi bien guider le lecteur dans le labyrinthe du bizarre que l'y perdre. En effet, on pourrait peut-être reprocher à R. Borderie de ne pas avoir assez insisté sur sa méthode, sur la nature de sa démarche, ce qui aurait justifié le foisonnement des œuvres étudiées et l'ordre entremêlé dans lequel se présentent les analyses (c'est à la fois la force de l'ouvrage, car ce genre de lecture peut souvent être très stimulante, et son défaut). L'auteure semble portée par un élan de recensement (il faut l'avouer, qui n'est pas toujours très évident à suivre), à la recherche des projections du bizarre et de la bizarrerie,

omniprésentes dans l'imaginaire du XIX^e siècle français. Au-delà de la définition des termes, ce qui de toute façon serait aléatoire et contingent, R. Borderie tente de révéler l'essence du bizarre et de ses dérivés, ambitieux projet, dépassant l'analyse littéraire, voire la philosophie, plongeant la tête première dans l'ontologie et la métaphysique. L'archéologie du bizarre serait une ontologie des choses ordinaires. L'épistémologie, de laquelle relève le projet de R. Borderie, est affaire de métaphysique, étant elle-même tournée vers ce que sont fondamentalement les choses et les êtres. Sous cet éclairage, l'ouvrage change de statut : il n'est plus une somme, mais un point de départ. Cartographier les territoires du bizarre (expression qui revient souvent) ne veut pas dire autre chose qu'étaler la métaphysique, pour ainsi dire quotidienne, des nombreuses manifestations de la bizarrerie telle qu'elle se vit au XIX^e siècle en France. L'esthétique du bizarre comme son appréciation dépendront de cette ontologie. « *Bizarre* », « *bizarrerie* » est un livre qui déploie une intuition forte, à même d'offrir une appréciation nouvelle, une autre façon de juger, et donc de lire. La question n'est donc pas tant *quelle est l'identité du bizarre ?*, mais *qu'est-ce qui fait son identité ?* Chaque manifestation du bizarre dans l'œuvre d'un auteur donné fait apparaître quelque chose de nouveau dans le monde, ce qui revient à dire que le bizarre existe — comme les licornes —, puisqu'on le vit et qu'on l'expérimente. Le bizarre, au XIX^e siècle français, est une nouveauté ontologique que le sens commun doit s'appropriier. Il est réel, car il a des pouvoirs causaux à même de l'inscrire dans l'histoire de l'art ; ses propriétés relationnelles l'ancrent dans un contexte précis, relevant aussi bien de la culture, de l'art et de l'histoire que de l'institution. L'ontologie du bizarre, comprise correctement, en

libère et en accroît le fonctionnement esthétique qui s'incarne dans la matérialité de l'écrit. Finalement, le bizarre permet à l'ontologie d'être une discipline appliquée.

Ainsi, le bizarre fait valoir « une certaine vision de l'homme » à travers « certains types de personnages » (p. 13) conçus comme des échantillons de la condition humaine. Se conjuguent alors deux faces de la bizarrerie, *généralisante* et *singularisante*. Dans le détail, nous dit R. Borderie, « si la bizarrerie caractérise l'homme en général, ses incohérences, son inconsistance, soit ses bigarrures ou ses irrégularités, si elle est un lieu commun du discours moraliste, et du roman d'analyse dans les premières décennies du XIX^e siècle, elle peut aussi correspondre à une singularité, au creusement d'un écart par rapport à une norme psychologique, qui vont de pair avec la solitude et la mélancolie, et qui tendent à être valorisés » (p. 21), sans oublier la folie et l'hystérie. C'est dire que si le bizarre est une pathologie (comme le XIX^e siècle a su en révéler, et dont un Freud ou un Bergson ont su en faire la somme), il n'est pas pour autant négativement sanctionné. Puis on remarque une autre branche ontologique du terme : « puisqu'il désigne un écart par rapport à une norme [...] le bizarre a des liens avec l'exotisme » ; le mot, ajoute R. Borderie, « apparaît fréquemment dans les récits de voyage [Fromentin, Gautier, Flaubert, Verne, Hugo, Loti, Chateaubriand, Nerval, etc.] où le voyageur, tout rempli de ses références propres, affronte la différence dans les paysages, les animaux, les hommes, les mœurs » (p. 32) et rencontre les avatars de la « bigarrure humaine » (p. 36). L'auteure fait bien de noter que l'espace parcouru n'est pas toujours un espace réel, mais bien souvent mental, ce qui souligne les possibilités oniriques du bizarre, à commencer par celle présente dans le rêve, *topos* de bien des

récits dix-neuviémistes : « l'expérience onirique éloigne de l'expérience ordinaire, disons normale, vécue en toute conscience à l'état de veille » (p. 38-39). À travers le réel apparaît le rêve ; avec lui, une nouvelle forme de bizarrerie qui, encore une fois, relève de la quotidienneté, car tout le monde connaît ce sentiment d'étrangeté qu'est l'endormissement. C'est une « chimère », une « production imaginaire » et « illusoire » (p. 40), ouvrant la voie à une « juxtaposition heurtée [d']éléments hétérogènes » (p. 41) et donnant au récit une logique spéciale qui est celle de l'excentricité, « basculement dans un autre monde » (p. 44) où il n'est pas rare que se manifeste un goût du mystère et de l'enquête, à l'image même du livre de R. Borderie.

Le bizarre, qu'il soit jugé positivement ou négativement (ou par un mélange des deux, par exemple avec l'éloge du « mauvais goût »), est synonyme de nouveauté, vecteur à curiosité qui stimule l'entendement par la violence qu'il fait à la pensée, tel un deuxième souffle de l'interprétation. Lorsque l'accent est mis sur les effets, écrit R. Borderie, « l'interprétation du bizarre prend volontiers un tour symbolique ou allégorique » (p. 73). La bizarrerie éclairant la plupart du temps quelque chose *d'autre*, on y trouve « un sens à découvrir », voire une « révélation » (p. 78), dans un va-et-vient entre la présence et l'absence, « et loin d'inciter à renoncer à toute attention, et à tout effort de compréhension, elle suscite l'intérêt, et fait naître la réflexion, des questions » (p. 81), comme c'est le cas avec le roman *Confession* (Musset, Constant) et sa « psychologie des profondeurs » (p. 86) mettant en scène un « foisonnement d'approches explicatives » (p. 91). Élément déclencheur et but de la quête, le bizarre a cette propriété d'être évanescent, *comme un secret*. « [D]e même que celui-ci n'existe plus quand

on le découvre, celui-là disparaît quand on l'explique » (*ibid.*), précise avec justesse R. Borderie, ce qui appelle un dépassement du bizarre rendu possible par la sensibilité, l'introspection et l'analyse, susceptible d'élever la condition humaine vers le souverain bien, faisant de la rencontre avec le bizarre une épreuve métaphysique, sorte d'initiation vers un au-delà de la perception et qui favorise « un retournement de la pensée sceptique en croyance » (p. 117), comme on peut en voir chez Maupassant. Là seulement, on pourra accéder au « charme du bizarre » (p. 128), doublant « l'expérience affective » d'une « dimension cognitive » (p. 132) singulière. L'expérience du bizarre se rapproche d'une tauromachie, car, d'une part, elle risque de faire sombrer l'être dans le néant, faute de repères sensori-moteurs, mais, d'autre part, elle opère un étrange déraillement de la pensée à travers une *mobilisation des sens* qui « peut aussi mener à un au-delà de la perception, à un ravissement proche de l'extase » (p. 151), et, pourrait-on ajouter, de la fascination comme du sublime, « l'idée d'une emprise » (p. 159). Dans la vie quotidienne, le bizarre est ce qui mène *au-delà* du vrai, à partir « d'images mentales volontairement projetées sur la réalité, au point de la recouvrir, de se substituer à elle » (p. 167), telle une « ouverture à un "autre monde" » (p. 169), vers une « vision cosmique ». (p. 170) relevant de l'imagination métaphysique, conte ontologique des choses ordinaires qui sont loin d'être banales.

Proust inachevé

On terminera par un fragment d'étude de cas, celle de Proust et de sa *Recherche*, borne temporelle privilégiée du bizarre et de la bizarrerie, comme l'a dit R. Borderie. Or, ce qui, justement, est

curieux, c'est que le romancier n'est pas vraiment étudié au cours de l'ouvrage, son œuvre n'étant mentionnée que sept fois (p. 86, 138, 147, 150, 156, 167 et 187), contrairement à *l'Adolphe* de Constant, aussi souvent que finement analysé (en fait, la plupart des auteurs cités sont plus présents que Proust). Or, qu'y a-t-il à dire des bizarreries proustiennes, virevoltant entre le XIX^e et le XX^e siècle, car la *Recherche*, comme le souligne R. Borderie à la suite d'Antoine Compagnon, est le roman même de *l'entre-deux* ? Le bizarre est partout dans la *Recherche*, de la description de l'église de Combray par la grand-mère du héros narrateur à la définition du caractère de Léonie, de Charlus ou d'Albertine, en passant par les aquarelles du peintre Elstir jusqu'à la vocation d'écriture qui caractérise le personnage proustien, *alter ego* de l'auteur. De plus, le bizarre y remplit bel et bien les catégories que l'on rencontre dans l'ouvrage de R. Borderie, à savoir la psychologie (principalement avec les aléas de l'amour), l'exotisme (lors des voyages à Balbec ou encore à Venise), le surnaturel (les intermittences du cœur humain), l'onirisme (le rêve de Swann), la morale et le dépassement de l'entendement, tous deux caractérisés par les expériences extratemporelles que vivra le héros lors de ses célèbres réminiscences et qui lui dicteront la voie à emprunter et les affects à interpréter pour devenir écrivain. L'église de Combray est en ce sens une figure exemplaire pour illustrer le traitement que fait subir Proust à la bizarrerie, témoignant par ailleurs des affinités électives entre le bizarre du monde sensible et la logique propre au nouvel écrivain tel qu'il est revendiqué ardemment dans la *Recherche*. L'entendement de la grand-mère du narrateur semble convoqué, pour ne pas dire attaqué, non pas par l'église dans son entièreté, mais plutôt par son clocher qui en incarne l'essence, la nature particulière.

N'étant pas spécialiste en architecture (contrairement à son petit-fils ou à Proust lui-même), pour expliquer l'impression ressentie par la *vision* (au sens où l'entend Rimbaud), elle dira ceci : « il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*¹ » (Proust, p. 63). Le narrateur, plus volubile que sa grand-mère, ajoutera qu'

en le regardant, en suivant des yeux la douce tension, l'inclinaison fervente de ses pentes de pierre qui se rapprochaient en s'élevant comme des mains jointes qui prient, elle s'unissait si bien à l'effusion de la flèche, que son regard semblait s'élancer avec elle ; et en même temps elle souriait amicalement aux vieilles pierres usées dont le couchant n'éclairait plus que le faîte et qui, à partir du moment où elles entraient dans cette zone ensoleillée, adoucies par la lumière, paraissaient tout d'un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris "en voix de tête" une octave au-dessus. (Proust, p. 63)

On le voit, le *bizarre* du clocher permet maintes analogies, convoque une interprétation allégorique, déclenche la surprise (« tout d'un coup »), stimule l'intellect et défie la raison. D'autres clochers, ceux de Martinville, tout aussi « bizarres » que celui de Combray, permettront au héros de faire ses premières armes en littérature, de pondre (c'est le cas de le dire) un premier texte : « je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » (Proust, p. 180), dira-t-il ensuite. Pourtant, il ne se « débarrassera » pas des clochers, parce que leur singulière bizarrerie doit encore révéler quelque sens caché, un

¹ L'auteur souligne.

signe à interpréter pour devenir soi-même, c'est-à-dire un homme de lettres complet et original. Chez Proust, le bizarre s'inscrit dans le temps sensible du roman, afin de provoquer une épiphanie de la création, dans un mouvement qui est celui de la conversion littéraire. Ainsi, dans *Le Temps retrouvé*, dernier tome de la *Recherche*, le héros fera une curieuse profession de foi, ramenant, entre autres, l'étrange clocher combraysien à la lumière de la vocation d'écriture : « je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute, ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire » (Proust, p. 185). Dans les « hiéroglyphes » du bizarre se cache une vérité que l'entendement, par quelque effort d'intelligence et surtout d'intuition, devra découvrir puis comprendre, très près de cette « nouvelle pensée du sublime », dont parle R. Borderie dans sa conclusion, où « l'esthétique [est] alors conçue comme expérience » (p. 207). « [L]a mise en question de l'entendement » se fait au profit d'une *expérience intérieure*.

« Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un avion, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? » (Proust, p. 201), se demandera par la suite le narrateur proustien. L'écriture de notation fait donc place à une

écriture du bizarre, ce qui est peut-être « l'une des caractéristiques de la modernité » (p. 210). Son grand livre, l'écrivain, doit « le construire comme une église » (Proust, p. 338), c'est-à-dire, en acceptant la logique spéciale du bizarre et de la bizarrerie, « le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (p. 338). Et, conclut Proust, « dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées » (p. 338), ce qui ne peut que souligner l'ironie selon laquelle R. Borderie a fait de l'auteur de la *Recherche* une borne temporelle presque absente, privant le lecteur d'un morceau du puzzle, la cathédrale d'une de ses fondations... Du moins, jusqu'à nouvel ordre, puisque le prochain livre de R. Borderie (que le lecteur se doit d'attendre et de souhaiter) apportera sans aucun doute une nouvelle pièce à cet édifice aussi bigarré que magistral, synthèse des impossibles.

Bibliographie

PROUST, Marcel. (1990 [1927]), *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».