



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 9, n° 11, Décembre 2008**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4735>**

---

# La fantaisie a son histoire

**Nicolas Wanlin**

Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris : Éditions Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 2008, EAN 9782705667931

---



## **Pour citer cet article**

Nicolas Wanlin, « La fantaisie a son histoire », Acta fabula, vol. 9, n° 11, Essais critiques, Décembre 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4735.php>, article mis en ligne le 30 Novembre 2008, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.4735

---

---

# La fantaisie a son histoire

**Nicolas Wanlin**

---

La rhétorique de ce livre est retorse. Son introduction ne semble tout d'abord pas poser de thèse et se présente plutôt comme une agréable et instructive causerie érudite déroulant son fil à travers les exemples de manifestation de la ligne serpentine et de ses avatars du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : l'auteur y évoque précisément les origines anglaise et allemande de la notion de fantaisie des pratiques génériques et stylistiques qu'elle suppose et, sous cet éclairage met en relation la prose « flexueuse » de Sterne, de Diderot, du Marivaux du *Spectateur français* avec l'essor de l'écriture journalistique et de la presse, avec la nostalgie de l'ancien Paris opposé à celui d'Hausmann, avec la forme de la promenade littéraire, avec la liberté de progression de certains essayistes français du XX<sup>e</sup> siècle, etc. Le lecteur peut donc arriver à la dernière page de cette introduction en ayant cerné à grands traits le corpus désigné par l'expression « écriture de fantaisie » mais sans avoir eu l'impression qu'une thèse avait été posée.

Retors, dis-je, parce qu'il n'y en pas moins une thèse, qui conditionne la problématique et le plan de l'ouvrage. Mais de ne pas l'énoncer frontalement permet de convaincre d'emblée, sans autre argument que l'énumération et la savante disposition des faits historiques et littéraires. Je formulerais donc, pour ma part, afin de mettre les choses au plein jour, la thèse ainsi : c'est qu'il existe ce que l'on pourrait appeler une « ligne Marivaux », c'est-à-dire une contiguïté significative ou une communauté d'esprit non seulement entre différents textes européens, littéraires ou médiatiques, mais encore avec d'autres formes d'expression à rechercher dans les autres arts, pratiques et phénomènes culturels.

La question qui se pose, si l'on n'accepte pas cette thèse comme une évidence mais que l'on veut y voir une réelle démonstration est celle de la nature de cette contiguïté. Bernard Vouilloux, dans une dernière page liminaire, concède *in extremis* une prise de position méthodologique. Se démarquant d'une méthode historique qui entendrait établir une arborescence généalogique fondée sur des relations causales, il revendique de « laisser se développer en rhizome » l'ensemble de textes et de phénomènes qui unissent, mais aussi bien séparent, le moment Marivaux et les pratiques fantaisistes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Car il y a bien une proposition de

plan à la fin de cette introduction qui dit explicitement les bornes et les orientations de l'enquête proposée.

Mais, la véritable thèse que je veux lire entre les lignes de cette introduction (encore différente de la thèse finale, d'ordre historique, donnée bien franchement dans la conclusion du livre) est d'ordre méthodologique : pour échapper aux simplismes inévitables d'une histoire généalogique et linéairement causaliste, il s'agit de procéder par mise en réseau, par tissage de relations et de réactions. Le corps du livre peut donc être soumis à la question de savoir si une telle démarche répond aux exigences de falsifiabilité de toute proposition logique, voire de savoir si la démarche historique doit effectivement répondre au critère de falsifiabilité. Autrement dit, Bernard Vouilloux semble se proposer de gagner en finesse dans l'enquête en histoire littéraire au prix d'un renoncement à l'idéal causaliste du positivisme historique.

Le premier chapitre est principalement consacré au *Spectateur français*, périodique publié par Marivaux et qui représente l'émergence en France, après des antécédents anglais, d'une « prose serpentine » empruntant à l'esthétique picturale, voire horticole, de son époque, autant qu'au développement de la presse, à une certaine forme de « promenade » littéraire, à la conversation... Bref, le « moment Marivaux » est l'occasion de présenter ce qui constitue, selon Bernard Vouilloux, une rupture avec la tradition de la disposition oratoire. Les quatre contre-modèles qui nourrissent cette forme de prose émergente sont la satire, la lettre, les essais et la conversation. C'est ensuite une analyse poétique serrée de la disposition du *Spectateur français* qui illustre ces principes de poétique.

Cette poétique, que l'on pourrait dire « positive », débouche sur une étude du discours esthétique qui, du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, développe une caractérisation des textes, des œuvres plastiques et de quelques autres expressions culturelles par un réseau de tropes plus ou moins suggestifs : ligne serpentine, ligne de la grâce, arabesques, zigzags, méandres, mais aussi tissu, trame, chaîne, relais... C'est là que le livre aborde un point critique et affronte le principal problème à mon sens. L'étude positive de la poétique de Marivaux permettait de caractériser une œuvre ou un groupe d'œuvres dont la parenté ne fait guère de doute pour l'histoire littéraire et la stylistique. Mais comme il s'agit de rassembler plus largement les productions d'une vaste ère culturelle et de mettre au jour une esthétique commune à différents auteurs, différents pays et surtout différents supports sémiotiques, la poétique ne suffit plus et il faut tenter de subsumer tout cela sous une catégorie esthétique, ou une famille de catégories, manifestée par les discours d'époque. Bernard Vouilloux met alors en évidence un réseau lexical et tropique qui

atteste cette parenté dans les consciences théoriques et critiques contemporaines du corpus étudié.

On pourra s'étonner que le réseau des métaphores textiles soit privilégié et celle de la mosaïque, naguère étudiée par Lucien Dällenbach, rapidement disqualifiée. Après tout, même si le livre de Dällenbach (*Mosaïques*, Seuil, 2001) ne convainc pas, la prégnance culturelle et la pertinence critique de cette métaphore ont été étayées (autant qu'il est possible, s'agissant d'une métaphore) par la récente thèse de Marie-Ève Thérénty (*Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, 2003<sup>1</sup>). La pertinence des métaphores et de l'usage dans le discours critique étant à mon sens la question centrale soulevée par son livre, il aurait été profitable que Bernard Vouilloux expliquât plus complètement ce qui fait l'impertinence de « mosaïque » par opposition à la pertinence de « tissu ». Car le fait invoqué (p. 71-72) de la polyvalence de « mosaïque » ne suffit pas à le distinguer du terme « tissu », également largement polyvalent (anatomie, culture, urbanisme, botanique, silvi- et agriculture, etc.) L'argument de l'ancienneté de la métaphore « textile » (p. 72) est un peu plus convaincant ; encore faut-il remarquer que cet argument par la tradition est très différent d'un argument conceptuel — ou encore que cette tradition homologue, ou valide, l'analogie par le fait et non par le droit<sup>2</sup>.

Bernard Vouilloux relève alors les manifestations d'un paradigme dans l'histoire de l'esthétique, de la ligne serpentine du maniérisme italien jusqu'aux zigzags de Töpffer et Gautier en passant par la grotesque, l'arabesque, Félibien, Dufresnoy, Hogarth et Burke, la ligne zigzagante de *Tristram Shandy*, etc. et retour à Marivaux. L'auteur sait bien jouer du chaud et du froid et, après cet alléchant et, pour tout dire, convaincant tour d'horizon de la ligne fantaisiste dans les arts, appelle à la prudence :

« S'il existe quelque similitude entre la prose de Marivaux et les figures analysées par Hogarth, elle ne réside pas dans une analogie de surface, mais dans une homologie fonctionnelle (c'est-à-dire une analogie *motivée*) : les deux séries hétérogènes exemplifieraient par les moyens qui leur sont propres (ceux de la description et de la dépeinture) un schéma culturel très général, celui d'une unité obtenue par la conciliation des forces contradictoires, les « relais » marivaldiens étant à l'économie générale du discours ce que les « gradations » sont à la figure hogarthienne... ».

Ici encore, on pourrait trouver qu'une telle « homologation » n'est qu'une manière d'ajouter des métaphores à d'autres métaphores et que la « motivation » est bien précaire. Les termes employés consistent en effet à spatialiser le texte et discrétiser le pictural pour mieux les faire se rencontrer... Mais l'on pourrait ergoter ainsi à

<sup>1</sup> Voir son compte rendu : <http://www.fabula.org/revue/cr/426.php>

<sup>2</sup> De même, on pourrait sans doute soutenir que l'analogie invoquée par Jean Sgard entre la périphrase crébillonienne et le style rococo n'est pas beaucoup plus fragile que d'autres, mieux reconnues par l'auteur. Voir p. 85-86.

l'infini. Finalement, si l'on considère pragmatiquement que c'est l'usage d'un terme qui détermine sa valeur et que son cours est ainsi fixé par l'importance de ses usages plus que par l'autorité d'un législateur, force est de constater que ces métaphores sont massivement usitées et comprises. Aussi faut-il suspendre le soupçon méthodologique quand le poids de l'histoire le rend vain.

On ne peut guère résumer le second chapitre qui est une magistrale synthèse historique et théorique autour de la notion de fantaisie, depuis l'Antiquité jusqu'aux années 1860. L'intérêt de ce propos est de montrer comment, de la *phantasia* antique à la fantaisie post-romantique, en passant par les esthétiques anglaises et allemandes du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et par le romantisme français, un réseau de notions, de termes et de théories se relayent ou se démarquent pour proposer finalement une conception de l'imagination et une conception de l'écriture qui semble une résurgence de la « ligne Marivaux ». Le parcours est long et tortueux, mais le fil d'Ariane a raison du labyrinthe et l'on en sort avec le sentiment d'avoir beaucoup appris !

Le chapitre conclusif prend du recul et explicite le lien entre les deux précédents. À la faveur du paradigme de la fantaisie, du XVIII<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est « le mode spatial de l'objet verbal » qui émerge et qui constitue le *texte*. Il est amusant de reprendre ce terme, « texte », ou de le voler à l'avant-garde des années 1960-70, et d'en faire un produit de l'histoire plutôt que celui d'un mouvement théorique. L'auteur signale bien que la mise en espace du texte n'est pas une nouveauté datée de ces trois derniers siècles mais définit en quoi il y a eu généralisation, accentuation, et donc rupture. Et il ne s'agit pas ici de revenir une énième fois sur les calligrammes, le *Coup de dés* de Mallarmé et la ligne tortillée par laquelle Sterne figure la progression narrative de son *Tristram Shandy* ; plus fondamentalement, Bernard Vouilloux met au jour un authentique changement de paradigme de la textualité en montrant que son histoire ne peut bien être comprise qu'en embrassant deux siècles de création artistique et de réflexion esthétique. Le mouvement de la fantaisie doit ainsi être saisi non seulement à travers des manifestations ponctuelles spectaculaires et revendiquées mais aussi comme changement culturel long, complexe et polymorphe.

Un dernier moment du livre envisage l'écriture de fantaisie à travers l'analogie de l'« ornement » (depuis le style *ornatus* jusqu'aux particularités de l'Art nouveau en passant par les marginales des manuscrits médiévaux...). C'est l'occasion pour l'auteur de formuler une dernière et capitale mise au point méthodologique qui vaut la peine d'être citée longuement. Après avoir rappelé que le rapprochement d'un style littéraire et d'une forme d'ornementation plastique qui lui est

contemporaine bute fatalement sur l'irréductible différence sémiotique de leurs manifestations, il propose de déplacer le questionnement ainsi :

« On cherchera donc moins à extraire les invariants trans-sémiotiques qui subsumeraient les différentes actualisations d'un même schème qu'à réfléchir sur les justifications que l'écriture de fantaisie a pu se donner, les artefacts conceptuels qu'elle a construits, l'ensemble des représentations qu'elle a mobilisée pour se penser. Les choses étant ce qu'elles sont, il y a de fortes chances pour que le rêve, la rêverie, le vagabondage ou le libertinage des idées aient toujours existé. Aussi, plutôt que d'invoquer, comme l'historien des mentalités, des attitudes existentielles ou des dispositions psychiques, il paraît plus pertinent de s'arrêter aux représentations qui furent données des ces attitudes ou de ces dispositions entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la seconde moitié du siècle suivant et de rendre raison des mutations auxquelles elles se sont adossées. » (p. 200)

Il me semble très raisonnable de préférer le point de vue relativiste à un positivisme sémiotique qui serait prêt à toutes les sophistications pour établir une homologie ainsi qu'à une démarche historique approximative qui se reposerait sur un très vague *Zeitgeist*. Les mots de « justification » et de « représentation » sont capitaux. Il faut en effet prendre acte que la littérature produit, en même temps que des œuvres, des représentations et des discours qui en définissent un mode de lisibilité et d'appréciation, en somme une sorte de subtil mode d'emploi qui se laisse rarement percevoir comme tel. La représentation du texte ne naît pas de la lecture mais la précède, l'accompagne et la suit. Étudier les « écritures de fantaisie » ainsi que le fait Bernard Vouilloux, ce n'est donc pas faire la stylistique des textes ni l'histoire d'une esthétique mais montrer l'interdépendance des deux, mettre en évidence le « dispositif » dans lequel prennent place différents objets, de statuts et de fonctionnements divers, qui concourent à produire un certain mode de lisibilité et dont la prégnance dans la culture fonde finalement les analogies qui se retrouvent sous la plume des critiques comme dans l'esprit des lecteurs.

Un tel résultat fait du livre de Bernard Vouilloux un moment important d'une réflexion sur le style qui dépasse le strict cadre des textes littéraires. Son exigence méthodologique comme son érudition placent la barre très haut et donnent la mesure de ce que doit viser une étude littéraire qui ne se borne pas à décrire un style mais explique son apparition et son fonctionnement dans la culture. On peut alors se demander quelle forme peut ou doit adopter une telle étude. Le plan que propose Bernard Vouilloux ne pouvant être ni chronologique, ni thématique et encore moins générique, chaque partie démontre sa nécessité mais l'agencement du tout semble contingent. Il ne se présente pas, en tous cas, comme le fil d'une démonstration linéaire. Il y a bel et bien un fil, mais qui guide le lecteur à travers un

labyrinthe. On ne peut que s'en remettre au génie de Dédale et à la bienveillance d'Ariane.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Nicolas Wanlin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [nwanlin@gmail.com](mailto:nwanlin@gmail.com)