

**Jean-Philippe Gersperrin**

## **Le bizarre et les bizarres De Montaigne à Jean Paul**

*Nothing odd will do long. 'Tristram Shandy' did not last.*<sup>1</sup>

Quelle parenté existe-t-il entre le roi Pantragrue, le duc d'Albe (dans une page de Gracián), la princesse de Clèves (celle du roman), Madame Palatine (vue par Saint-Simon) et M<sup>me</sup> de La Carlière (chez Diderot) ? Entre Pindare, l'Alceste de Molière, un Pantalon « boute-en-train » chez Goldoni et la musique de Rameau ? Entre un tapis turc de Tabourot, un hermaphrodite (dans une île ou à Venise), un enfant né sans sexe, le songe d'Athalie, un bilboquet selon Marivaux, Zélie chez M<sup>me</sup> de Genlis et l'Eugénie « tragique » de Sade ? Entre un essai de Montaigne, un conte de fées forgé par M<sup>me</sup> de Murat, l'*Histoire véritable* de Montesquieu, la stratégie de Rienzi retracée par Du Cerceau, un costume d'opéra, la dissection d'un crâne, le *Don Giovanni* de Mozart et un roman de Jean Paul ? Les pages suivantes désirent offrir des réponses, des suggestions, d'autres questions peut-être<sup>2</sup>. L'empire du bizarre entre Renaissance et Révolution, dans les lettres et les arts, la complexité de la notion de bizarrerie – son historicité, ses variations entre Italie, France, Espagne, Angleterre et Allemagne (à commencer par les contours mouvants de la langue qui dit le bizarre) –, tout cela mériterait une vaste enquête. Car les prospérités du bizarre, dans la pleine diversité de la notion, sont avérées bien avant les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Le pari qui préside au présent recueil d'études, issues en majeure partie d'un séminaire de recherches<sup>3</sup>, est de sonder, même de façon lacunaire, cette présence tenace du bizarre à l'échelle européenne sur plus de deux siècles.

Cette exploration des premiers âges du bizarre s'inscrit dans le sillage de travaux antérieurs : sur les poétiques anormales du *caprice*, mode d'invention puis

1 « Rien de ce qui est bizarre ne dure bien longtemps. *Tristram Shandy* n'a pas duré. » (J. Boswell, *Vie de Samuel Johnson* [1791], trad. G. Joulié, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 406).

2 Les références bibliographiques seront indiquées, pour la présente introduction, sous forme simplifiée ; on en trouvera le détail dans la bibliographie en fin de volume.

3 « Les premiers âges du bizarre », séminaire de l'équipe Littérature et Herméneutique (ELH), laboratoire PLH de l'université de Toulouse - Jean Jaurès, 2015-2017.

genre favorisant les bizarreries ingénieuses, non sans discontinuité entre les domaines ou les époques<sup>4</sup> ; sur le bizarre aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, d'*Adolphe* à la *Recherche du temps perdu*<sup>5</sup> ; sur les *Bigarrures* de Tabourot et la vogue des « contes bigarrés » dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> ; sur la bizarrerie au siècle des Lumières<sup>7</sup> ; sur la substitution judicieuse de la catégorie du *bizarre* à celle du *baroque* pour comprendre la littérature des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en France ou en Espagne<sup>8</sup> ; enfin sur la question des défauts du style à l'âge classique<sup>9</sup> – pour ne rien dire des réflexions si inspirantes à propos des *grot(t)esques*, des *Songes drolatiques* (1565) de Desprez, des imaginations de Callot ou de Gillot, du rococo en général. Car le bizarre, indissociable du bigarré, compagnon de l'étrange, de l'extravagant, mais aussi d'une singularité individuelle qui peut être évaluée diversement, apparaît moins comme une catégorie stable que comme une constellation où se rencontrent des significations variables, et d'autant plus que la notion intéresse tout ensemble la philosophie morale (ou la religion) et les formes de la fiction, la littérature et les arts graphiques, la culture collective et l'éclat de l'écart, la déviance et la poésie, le plaisant et l'inquiétant. Où l'on verra que l'« étoile à quatre branches » que Régine Borderie identifie au bizarre dans son enquête après 1800 – l'irrégulier, l'écart, la bigarrure et « plus tardivement » l'inexpliqué<sup>10</sup> – se dessine et scintille déjà à l'âge classique, et dans un nuancier souvent instable à partir de la Renaissance. Tâchons donc de cerner les contours du bizarre dans la composition des œuvres comme dans les discours critiques entre les années 1560 et le crépuscule des Lumières. Entrons dans le bizarre.

### Questions de vocabulaire : « sans certaine figure » ?

Empruntés à l'italien *bizzarro/bizzarria* aux alentours de 1550, les mots français du bizarre ont offert jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle des formes variables : *bigarre*, *bizerre/bizarre*, *bizard(e)* pour l'adjectif, et pour le substantif *bigearre*, *bizarderie*, *bizarrie*, *bizarrerie*. Si le doublet *bizarre/bigearre* aura vu s'imposer le premier (« tout à fait de l'air de la cour » avec une prononciation « beaucoup plus douce et plus agréable<sup>11</sup> »), la proximité morphologique et sémantique avec le bigarré comme mode de mélange demeure culturellement sous-jacente au bizarre français, mais avec une remarquable indétermination axiologique.

Qu'est-ce que *bigarrure* ? « Mauvais assortiment de couleurs ou d'ornements sur un habit, sur des meubles, etc. » selon Furetière, mais le *Richelet* est moins

4 G. Peureux (dir.), *Le Caprice*, 2004 ; voir notamment l'« Avant-propos », p. 7-29.

5 R. Borderie, « *Bizarre* », « *Bizarrerie* ». *De Constant à Proust*, 2011.

6 *Contes et discours bigarrés*, Paris, PUPS, 2011. Sur Tabourot, voir l'important dossier de *Réforme Humanisme Renaissance*, n°51-52, 2000 ; N. Kiès, 2021.

7 P. Brasart et P. Wald Lasowski (dir.), *Lumières du bizarre*, 2013.

8 L. Picciola (dir.), *Baroque ou bizarre ?*, 2016.

9 C. Barnafieri et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)*, 2017 ; voir notamment Chr. Noille, « “De tant d'objets divers le bizarre assemblage...” [...] », p. 511-526.

10 R. Borderie, *op. cit.*, en particulier p. 205-225.

11 Cl. de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, Paris, V<sup>ve</sup> Camusat et P. Le Petit, 1647, p. 330.

tranché : « Mélange de couleurs sur quelque habit, ou quelque étoffe », avec pour exemples « La bigarrure de son habit fait rire tout le monde » et, ajout de 1706, une citation de Guez de Balzac : « La bigarrure de ce chapitre vous plaira »<sup>12</sup>. Cependant Furetière distingue une acception littéraire du terme : « se dit aussi des ouvrages d'esprit composés de plusieurs choses qui n'ont aucune liaison ni relation ensemble », telles les « *Bigarrures* du Sr. des Accords », « livre d'une façon extraordinaire fait de plusieurs pièces ramassées »<sup>13</sup>. La bigarrure est alors d'ordre thématique, relevant de l'invention, mais avec des incidences majeures sur la disposition du discours/texte : que l'on songe à Montaigne, contemporain de Tabourot, à la « fantastique bigarrure » (III, 9) en jeu dans *Les Essais*. Or Montaigne et Tabourot, différemment, mettent en tension variété et unité, composition et décousu : chez Montaigne, c'est la « marqueterie mal jointe » d'un livre « toujours un » (III, 9), mais rapporté à la singularité d'un esprit, d'un homme qui s'éprouve sans cesse divers, quand Tabourot revendique d'être « toujours semblable à soi », de sorte que ses *Bigarrures* « ressemblent aux tapis turquois, qui se font à points comptés, et avec un ordre, sans ordre »<sup>14</sup>. D'un côté, la bigarrure « n'est pas un *patchwork* ou un rapiécage » et « possède son unité de facture », présentant « à l'œil un dessin d'ensemble »<sup>15</sup> ; de l'autre, sa « texture, à force d'entrelacs, est par elle-même génératrice d'images et de sens imprévus », de sorte que, si elle renvoie à un genre de miscellanées (résilient jusqu'au siècle romantique si l'on en juge par les titres d'ouvrages contenant *bigarrures*), cette bigarrure ne serait pas « une forme mais *ce qui la perturbe* », dans une « indécision », possiblement scandaleuse, « entre la figure et la structure »<sup>16</sup>. De même pour le genre des « grotesques » que Montaigne élit comme modèle de sa propre écriture (I, 28) : « peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté », « sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite ». Tel sera un point majeur au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand vaudra pour bréviaire l'incipit de *l'Art poétique* d'Horace, qui fait de la libre combinaison d'éléments hétéroclites, opérée par une imagination assimilée à l'anomie du songe, mère de chimères, caprices, grotesques, tous antipodes d'une beauté conçue comme unitaire et réglée. Un siècle après Montaigne, André Dacier, désignant d'ailleurs dans la forme composite des récentes tragédies en musique « les grotesques de la poésie », glissera dans sa traduction de ces vers d'Horace la formule « bizarre tableau »<sup>17</sup> – preuve parmi d'autres que la bizarrerie tient à la bigarrure, dont elle reconduit et même amplifie l'ambivalence.

12 A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, t.I, n.p. ; P. Richelet, *Dictionnaire français*, Genève, J.-H. Widerhold, 1680, p. 77, et Amsterdam, J. Elzevir, 1706, p. 118.

13 Cf. É. Tabourot, 1588, Préface, p. 25 : « ce sont diverses matières, et sans grande curiosité ramassées ».

14 *Ibid.*, p. 10-11.

15 Fr. Lestringant, 2011, p. 11.

16 G. Polizzi, 2011, p. 50 ; Fr. Lestringant, 2011, p. 7 et 13. Cf. Fr. Goyet, 1984 et 2022.

17 Horace, 1691, t. X, p. 5 ; *La Poétique d'Aristote* [...], Paris, Cl. Barbin, 1692, p. 82.

Les définitions de *bizarre/bizarrie* à l'âge classique hésitent en effet sur l'échelle des valeurs entre bonne et mauvaise part, entre domaine des mœurs et champ esthétique (le vêtement participe des deux). Comme le *Furetière*, qui dégage comme traits de l'individu bizarre l'instabilité, l'extraordinaire, l'excès enfin<sup>18</sup>, Richelet commence par le comportement en société (« fantasque, capricieux, bourru, fâcheux, importun, désagréable<sup>19</sup> »), également dans l'emploi substantivé de l'adjectif (« C'est un bizarre »), en signalant le cas d'une « voix bizarre, c'est-à-dire désagréable » ; mais cette valeur dépréciative se trouve en partie neutralisée pour *bizarrement* (« D'une manière capricieuse », avec la fortune pour exemple canonique, « d'une manière extraordinaire ») tandis que *bizarrie* paraît *bifrons* : « Caprice, fantaisie, folie » (donc source de ridicule) ou bien « Variété bizarre et agréable », avec une formule de Mathurin Régnier : « La satire est comme une prairie, Qui n'est belle sinon en sa bizarrerie<sup>20</sup>. » Comme pour la bigarrure (et la *satura* en constitue une forme par excellence), le disparate peut devenir charme du diapré. Disqualifié dans les mœurs comme transgressif (discordant voire agressif), le bizarre est susceptible de désigner dans les productions de l'art – ou dans « les ouvrages de la nature » comme « les coquilles », note Furetière en 1690<sup>21</sup> – la qualité délectable d'un extraordinaire. De ce flottement axiologique, la solidarité du bizarre avec les assortiments

18 Voir *infra*, p. 24-25, le commentaire de la définition de 1690 par P. Dandrey. Cf. Chr. Noille, 2017, p. 513-514, en référence à l'édition augmentée de 1701, qui souligne la cyclothymie d'origine mélancolique des « personnes bizarres ».

19 Les lexicographes du XVIII<sup>e</sup> siècle s'attacheront à raffiner sur ces équivalences. Voir G. Girard, 1736, p. 193-195 : « FANTASQUE. BIZARRE. CAPRICIEUX. QUINTEUX. BOURRU. Toutes ces qualités, très opposées à la bonne société, sont l'effet et en même temps l'expression d'un goût particulier, qui s'écarte mal à propos de celui des autres. [...] s'écarte du goût commun par excès de délicatesse ou par une recherche du mieux faite hors de saison c'est être *fantasque* ; s'en écarter par une singularité d'objet non convenable c'est être *bizarre* ; par inconstance ou changement subit de goût c'est être *capricieux* ; par une certaine révolution d'humeur ou façon de penser c'est être *quintoux* ; par grossièreté de mœurs et défaut d'éducation c'est être *bourru*. Le *fantasque* dit proprement quelque chose de difficile ; le *bizarre* quelque chose d'extraordinaire ; le *capricieux* quelque chose d'arbitraire ; le *quintoux* quelque chose de périodique ; et le *bourru* quelque chose de maussade. » Glose reprise et nuancée dans l'*Encyclopédie* (voir G. Stenger, 2024). Cf. É. de Condillac, *Dictionnaire des synonymes de la langue française* : « Le *capricieux* est celui qui passe subitement, continuellement et sans raison d'une façon de penser et d'une façon d'agir à une autre. [...] Le *bizarre* est celui qui pense et qui agit d'une manière extraordinaire. L'*hétéroclite* est *bizarre* non seulement dans la façon de penser, dans la façon d'agir, mais encore dans son ton et dans ses mouvements ; il est extraordinaire et singulier en tout. Le *fantasque* est tout à la fois *capricieux* et *bizarre* ; il est tour à tour facile et difficile, de la meilleure humeur et de la plus mauvaise. On le nomme *lunatique* parce qu'on est dans le préjugé que la lune est la cause de ses variations » (ms. BnF, t. II, n.p.).

20 P. Richelet, *op. cit.*, 1680, p. 79 ; 1706, p. 121 (exemple de la voix). Régnier ajoutait une comparaison avec « un pot-pourri des frères mendiants » puisque la satire « forme son goût de cent ingrédients » (*Les Satires*, Paris, S. Thiboust, 1616, Satire I, f° 3v°).

21 Cf. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, t. I, p. 584 : « On appelle fig. *Jeux de la nature*, quelques productions de la nature, bigearres, surprenantes, extraordinaires. *Cette coquille est singulière, c'est un jeu de la nature. Admirez le jeu de la nature dans cette tulippe* ».

imprévus du bigarré sort renforcée, soit que le bizarre renvoie conjointement à un travers (moral, humoral, social) et à la vertu (esthétique) de variété au péril de l'hétérogénéité, soit que l'analogie avec la bigarrure étaye la censure de la bizarrerie : ainsi prêchait François de Sales en 1617<sup>22</sup>. Mais, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la concurrence de *bigarré* et *bizarre* peut révéler des nuances, le premier du côté d'un « assemblage de pièces disparates et mal agencées », le second caractérisant plutôt « un tout fait de contraires », ces contraires étant perçus simultanément ou dans une successivité temporelle<sup>23</sup>. Si cette alternative se retrouve au siècle des Lumières dans les efforts pour distinguer, au plan des mœurs, la bizarrerie (synthétique) du caprice (instable dans la durée), elle indique surtout un potentiel dynamique qui importe au bizarre.

Or ces ambivalences de *bizarre* en français ne recouvrent pas exactement les configurations sémantiques que présentaient les langues italienne et espagnole, dont l'influence fut pourtant déterminante d'abord en Europe. L'italien *bizzarro* désignait à l'origine l'humeur colérique, avec des attestations anciennes dans la comédie ou la satire, à quoi s'ajouta une acception distincte, déterminée par la critique d'art, celle de la fantaisie créatrice, de l'inventivité singulière et imprévisible de l'artiste (sous le signe des songes et de la mélancolie) – *bizzarro* et *bizzarria* sont récurrents dans les textes qui traitent de l'art des caprices ou des grotesques dans le contexte du maniérisme<sup>24</sup>, comme on rencontrera plus tard le qualificatif *bizarre* pour caractériser les maîtres du baroque (Borromini en tête). *Bizzarro* dès lors s'appliquait à un individu, à son tempérament, comme à une forme ou à un geste artistique – le phénomène se retrouve en français et en espagnol. D'où l'élargissement du sens vers « singulier, curieux, déconcertant », avec une accentuation progressive, dans le domaine psychologique et moral, d'un caractère fertile en sautes et contradictions<sup>25</sup>. Cependant les Espagnols ont redistribué les cartes en faisant de la *bizzarria* un signe valorisant, inséparable de la culture aristocratique, et dont les connotations de vitalité et d'énergie favorisent

22 « Les bigearres, ce sont des personnes qui n'ont point de stabilité et fermeté en leurs résolutions, qui ne font autre chose que varier et faire divers desseins, sans les effectuer avec la maturité et considération convenables ; c'est pourquoi elles changent à tous propos sans s'arrêter à rien. Quand nous voyons une robe composée de rouge, de blanc, de vert, nous disons qu'elle est bigarrée ; de même, quand nous voyons des personnes qui ont divers desseins et résolutions, ne s'arrêtant à rien, nous disons qu'elles sont bigearres, parce qu'elles sont habillées de diverses couleurs : tantôt de jaune, voulant une chose, tantôt de rouge, en voulant une autre. Aujourd'hui ils peuvent être d'une religion, et demain d'une autre ; ils se plaisent aujourd'hui en la compagnie d'une personne, demain ils s'y déplairont et ne la voudront plus voir ni ouïr parler ; ils aiment à cette heure une chose, tantôt ils l'abhorrent. Nous avons tous grand sujet de nous humilier, car ce sont des effets de la faiblesse et niaiserie de l'esprit humain. » (François de Sales, *Œuvres*, Anancy, J. Niérat, 1892-1832, t. IX, p. 103-104).

23 J. Céard, 2016, p. 79-81.

24 Par exemple chez Vasari, Lomazzo ou Zuccaro : voir G. Peureux, 2004, p. 12-15. Sur le goût pour les bizarreries qu'a nourri la confluence d'une vogue des grotesques ou des caprices venue d'Italie avec une tradition nordique amie des « drôleries » médiévales, voir M. Jeanneret, 2004, p. 10-15 et 24-26.

25 Fr. Schalk, 1966, p. 25-33.

une cristallisation esthétique. *Bizarro* peut en effet signifier « brave, valeureux, hardi » (Brantôme évoque Martigues, Brissac et Strozzi comme « les plus grands bizarres capitaines<sup>26</sup> ») mais aussi « beau, magnifique, pompeux, élégant » – voici encore l'ornement vestimentaire<sup>27</sup>. Le dictionnaire de César Oudin (1607) traduit *bizarria* par « galanterie, braverie, pompe, piaffe en habillement » puis « bigarrement, bigearrerie, fantaisie, diversité ». Chez Baltasar Gracián, la *bizarria* est toujours « une composante de l'excellence », incluant la *gallardía del espíritu*, indice de « générosité » accommodable à un idéal aulique de galanterie<sup>28</sup>. Pareille *bizarria*, forcément aristocratique, rétive à la traduction française, est alors capable de donner naissance à un sublime de l'ingéniosité, dont Gracián donne comme exemple une « *acción bizarra* » du duc de Lerme lors du double mariage royal de 1615 à Paris<sup>29</sup>. Quelle qu'ait été l'empreinte de cette coloration espagnole sur la *bizzaria* des Italiens, il apparaît du moins que dans les deux cultures la notion de bizarrerie a impliqué le brio singulier et l'élégance désinvolte qui déborde le cadre convenu des usages et des règles<sup>30</sup>. Aussi, la biographie de Philippe II par Gregorio Leti peut à la fois mentionner l'« *humore bizzarro* », c'est-à-dire mélancolique, de Don Carlos et la « *bizzaria francese* » incarnée par une saillie du jeune duc d'Orléans, peu goûtée du roi catholique pour autant qu'elle s'émancipait d'une « contenance (*contegno*) » digne de la cour d'Espagne<sup>31</sup>. Ce qui confirme, au-delà du potentiel d'éclat autant que de trouble de la bizarrerie, son indexation sur un goût lui-même variable.

## Variations anthropologiques et usages critiques

Si l'on revient maintenant à l'importance du bizarre dans les discours sur l'homme et dans les représentations qu'en offrent les auteurs, c'est une autre

26 P. de Brantôme, *Mémoires contenant les Vies des hommes illustres et grands capitaines français de son temps*, Leyde, J. Sambix, 1666, t. III, p. 286.

27 G. L. Beccaria, 1968, p. 241-244.

28 J. M. Losada Goya, 2016, p. 64-68 et 72. Voir aussi *infra* l'article de L. Picciola, p. 171-181.

29 B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, XLVII, 1983, p. 261 : « Extraordinaire invention que celle de cet ambassadeur extraordinaire, mandé par l'Espagne à la France au cours de la plus auguste occasion [...]. Action magnifique et étonnante, espagnole en un mot, où la pompe, la richesse et l'ingéniosité (*ingeniosidad*), comme en put juger Paris, furent l'arbitre de ce triomphe. Le jour de son ambassade, le galant prince exhiba tout un orient de pierres, tout un occident de perles pour témoigner du pouvoir immense de son grand maître, monarque d'un soleil à l'autre ; richesse extrême et artificie superlatif car, lorsqu'il parut devant la majestueuse présence de la royale épouse qui, comme lune, présidait tout un ciel étoilé de dames et demoiselles, au moment où il ployait le genou, centre d'un labyrinthe de fils qui retenaient toutes ces pierreries, toutes ces coutures éclatèrent à la fois, toutes les pierres jaillirent ensemble, imitant un nuage qui, touché des rayons de ce soleil de la beauté, laissa tomber une grêle de diamants sur les dames, de perles sur les demoiselles, éblouissant d'éclats les courtisans, conquérant tous les cœurs par cette galante batterie (*conquistando las voluntades todas, con tan cortésana batería*) ».

30 G. L. Beccaria, 1968, p. 247-251.

31 Gr. Leti, 1679, t. I, p. 345 et 122.

complexité qui se dessine. Centrée sur des enjeux anthropologiques sans séparer la philosophie de la littérature, la première partie du présent volume (« Bigarrures du bizarre ») s'attache à la période d'émergence puis d'emprise de la bizarrerie – jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle – en rapport avec l'étrangeté comme avec l'extravagance. Car la rareté du mot *bizarre* (deux occurrences dans toute la « bigarrure » des *Essais* de Montaigne) ne signifie pas que la notion n'est pas centrale dans les réflexions sur cet animal bizarre qu'est l'être humain, débitrices des philosophes antiques. Patrick Dandrey dégage ainsi une « anthropologie médico-morale du bizarre » en suivant la veine qui court des Grecs à Molière en passant par Érasme et sa Folie (souveraine des paradoxes en « bizarre équipage » pour un « bizarre dessein <sup>32</sup> ») et par Cervantès, dont le roman majeur – en dépit de sa première réception en France ou en Espagne – procure « cette impression esthétiquement mêlée et intellectuellement inconfortable dont la qualification de bizarre rend parfaitement compte ». S'affirment alors le « caractère ambigu » du sujet bizarre (Alceste après Don Quichotte <sup>33</sup>) et l'importance des implications ou extensions esthétiques : du Pseudo-Longin à Montaigne, voici « le sublime révélé sous le masque moiré du bizarre ». Pour sa part, Sylvia Giocanti montre à quel point *Les Essais*, modelés sur « la variété et étrangeté » des grotesques, proposent une philosophie sceptique du bizarre qui dépasse la distinction du singulier et du général : quand l'homme « n'est que rapiècement et bigarrure », quand la nature épouse l'anomalie, un « retour critique sur les normes sociales » est nécessaire, « pour de nouveau trouver étrange [...] ce qui nous était familier ». Ce processus d'*estranagement*, analysé par Carlo Ginzburg, présente aussi une face esthétique, s'il est vrai que juger du bizarre en accueillant la perplexité n'interdit pas de jouir du bizarre. Or cette perplexité face à l'opacité singulière des choses humaines est ce qui accompagne, dans la littérature sous Louis le Grand, le développement du *bizarre* au moment précis où reflue le paradigme plus ancien de l'*extravagant*. Voilà bien ce que révèle l'examen conduit par Michèle Rosellini. En dépit de l'association traditionnelle et tenace des deux qualificatifs, le XVII<sup>e</sup> siècle français opère une évolution capitale dans la perception de l'altérité et de ses représentations, au double plan de la fiction et de la pensée. L'extravagance – motif régent avant 1650 dans les histoires comiques (héritières d'ailleurs du genre narratif des *bigarrures* en vogue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle) comme sur la scène comique (où le capitain est l'incarnation princeps de l'extravagant) – cède le pas à une bizarrerie irréductible aux censures de la déraison ou d'un hors normes rapporté à une puissante culture des règles. Chez M<sup>me</sup> de Sévigné et La Rochefoucauld, dans *La Princesse de Clèves* ou dans *Les Caractères*, s'exprime une attention à la singularité imprévisible, un intérêt pour cet obscur objet propice au malaise qu'est le bizarre. Même chez La Bruyère, devant le « composé bizarre », ce « grotesque » qu'est « le même homme sous des figures différentes » (« Des Jugements », 26), il

32 Érasme, *Éloge de la Folie*, trad. N. Gueudeville, 1728, p. ii et 5.

33 Cf. J. Canavaggio, 2016, sur la difficulté de saisir la qualification de Don Quichotte comme « *loco bizarro* » (« fou généreux », « remarquable », « bigarré », « élégant », « singulier » ?).

s'agit moins de juger que de remarquer, sans chercher à expliquer. Ces auteurs du Grand Siècle, classiques s'il en fut, font certes du bizarre un instrument critique des mœurs ou du cœur, mais en lui conservant ce potentiel d'étrangeté déconcertante ou même inquiétante, qui caractérise sans doute la pleine valeur de la notion, et sa postérité.

C'est à ces usages de la bizarrerie comme instrument critique qu'est consacré un deuxième groupe d'études. Récurrent dans la satire, le bizarre fut en France une arme diligente dans la polémique, qu'il s'agisse de conflits politico-religieux (le rapport à la loi, à une pureté doctrinale, y est déterminant) ou de disputes esthétiques : Querelle des Anciens et des Modernes, débats sur la peinture ou l'architecture, hostilité aux aspérités ou saturations dérangeantes dans la musique (celle des Italiens à la fin du règne de Louis XIV<sup>34</sup>, opéras de Rameau<sup>35</sup> puis de Gluck<sup>36</sup>). Dans ces derniers cas, *bizarre* signale aussi bien un caractère « barbare » qu'un excès ostentatoire d'art. Notons d'ailleurs que le bizarre, en relation avec les « caractères » des nations, a fonctionné comme trait axiologiquement malléable. Quand une France gagnée au classicisme est mal à l'aise face au *bizarro* des Espagnols<sup>37</sup>, et se défie de l'imagination « extravagante » venue d'Italie – où existait précisément, jusque dans certaines académies, un goût exquis de la *bizzarria*<sup>38</sup> –, les Anglais, leurs artistes, feront souvent office au siècle des Lumières d'incarnations du bizarre<sup>39</sup> : repoussoirs, ou/et inspireurs. Que serait Diderot sans le *Tristram Shandy* de Sterne ?

Le recours à la fiction permet cependant d'affûter cette arme par la fantaisie littéraire et la parodie. Si la culture de la Renaissance présente à la fois une fascination pour ce qu'on appellera plus tard « les bizarreries de la nature » (prodiges, monstres, êtres hybrides...) <sup>40</sup> et une tendance globale, dans l'écriture,

34 Voir Le Cerf de La Viéville, 1705-1706, 2<sup>e</sup> partie : les « symphonies » des Italiens « ne font que [...] sauter de haut en bas d'une manière bizarre » (p. 165) ; « bizarreries italiennes » encore avec « l'amour des dissonances rares [...] qui troublent comme ce bruit aigre et poignant que font les limes en râclant le fer [Montaigne, *Les Essais*, II, 12] » (p. 88).

35 La bizarrerie (par excès de « science », d'harmonies surprenantes, etc.) était un grief topique contre Rameau, et le qualificatif polémique de *baroque* est alors un des mots pour dire ce bizarre : « Distillateurs d'accords *baroques*, / Dont tant d'idiots sont fêrus, / Chez les Thraces et les Iroques / Portez vos opéras *bourrus*. / Malgré votre art *hétérogène*, / Lulli de la lyrique scène / Est toujours l'unique soutien. » (J.-B. Rousseau, épigramme contre *Dardanus*, 1739, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1820, t. V, p. 104). Le *baroque* est bien alors l'autre nom du *bizarre* : le compositeur Durante est selon Ch. Burney « baroque, à savoir bizarre et sans grâce » (*Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. M. Noiray, Paris, Flammarion, 2010, p. 358). Cf. A. Quatremère de Quincy, 1788, t. I, p. 210 : « le baroque en architecture est une nuance du bizarre [...] il en est le superlatif ».

36 J.-Fr. Marmontel, *Polymnie*, IX, p. 134 : « Pour la musique, elle est grecque ou tartare, / Ou l'un et l'autre ; elle est surtout bizarre : / [...] Des chœurs pareils aux vèpres des Gorgones, / Et quelquefois le rôle de la mort. » (prosopopée de Gluck vantant son *Iphigénie en Tauride*).

37 Voir J. M. Losada Goya, 2016, p. 59-64, et dans le présent volume l'article de L. Picciola.

38 Voir ici-même l'article de J.-Fr. Lattarico.

39 Entre autres : J.-B. Le Blanc, 1745 ; A.-G. Constant d'Orville, 1770.

40 Voir J. Céard, 1996 ; *id.*, 2016, p. 77-78 et 86-87. Voir aussi O. Philipponnat, 2022.



à un morcellement par « modules et mélanges <sup>41</sup> » (autre facette du bizarre par bigarrure), la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, marquée par la violence des crises religieuses, use d'une économie polémique du bizarre dans des dispositifs plus inventifs et composites que le mode ordinaire de la satire. Publié juste après les guerres de Religion, *L'Isle des Hermaphrodites* est un cas bien connu où le bizarre (explicite une seule fois mais omniprésent sous diverses espèces) structure l'ensemble d'une fabulation énigmatique, foncièrement maniériste, qui mime les récits de découverte mais réclame la vigilance du lecteur pour identifier la nature religieuse de sa cible (les jésuites, en particulier) <sup>42</sup>. Plus curieuse encore est la *Mappe-Monde Nouvelle papistique* (1566) de Jean-Baptiste Trento sur laquelle se penche Mathieu de La Gorce. 15 ans avant *Les Essais*, mais 15 ans après l'île des Papimanes du *Quart Livre*, voici un autre « étrangeté » : bizarre par la curiosité d'un épais volume accompagné d'une carte mêlant plusieurs échelles, et bizarre surtout par sa fusion d'une allégorie critique de l'Église romaine dans un agencement virtuose, parodiant « cartographie, cosmographie savante, proto-ethnographie des récits de voyage, nomenclature encyclopédique, archéologie philologique ». Cet exemple d'un « bizarre critique » complète ainsi un aspect plus large de la Renaissance et de son héritage : « interroger l'excentricité <sup>43</sup> ».

Retour à l'anthropologie avec Jean Frain du Tremblay et son *Discours sur l'antipathie, et sur la bizarrerie* (1691) qu'étudie Philippe Chométy. Dans ce premier effort de traiter spécifiquement du bizarre dans l'homme, l'analyse minutieuse, dans la lignée des *Essais de morale* de Nicole, étayée sur les textes sacrés, n'est pas indifférente aux ambiguïtés mais n'entend nullement suspendre le jugement. Inscrivant l'idée de contraste dans un propos psychopathologique (ami des métaphores animales ou météorologiques), l'auteur ne se contente pas d'associer la bizarrerie à l'inconstance capricieuse : les individus bizarres – ou, comme il dit, « les bizarres » – souffrent d'une âme « comme déchirée par la passion dominante et par quelque autre passion » et s'évertuent à couvrir leurs « passions honteuses » par des « passions glorieuses ». D'où le tour prescriptif d'un discours dont l'horizon est religieux : il faut remédier à cette bizarrerie, « l'humeur la plus opposée à la paix des familles et de la société civile », serve de l'imagination et compagne du péché. Si Frain du Tremblay envisage cependant que « nous sommes tous plus ou moins bizarres », la méditation de Montaigne n'est ici plus de saison. À ce titre, le *Discours* est un bon témoin d'un figement doctrinal ou normatif à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, avec certains contrepoids pourtant.

Gilles Siouffi met en évidence chez les remarqueurs sous Louis le Grand une « acceptation paradoxale du caractère bizarre de l'usage, à l'âge où l'on cherche précisément à normaliser la langue ». Si *bizarre* signifie « hors de l'usage commun » (*dixit* l'Académie en 1694), et si la tendance croît au fil des années à vouloir « réprimer les bizarreries de l'usage » (*dixit* Bossuet, qui en appelle à

41 M. Jeanneret, 1997, p. 232-236.

42 [Th. Artus ?], 1996 (voir l'Introduction de Cl.-G. Dubois) ; M.-Chr. Gomez-Geraud, 2016.

43 Voir par exemple P. Eichel-Lojkine, 2002.

l'autorité régulatrice de l'Académie), une « dimension subjective du sentiment linguistique » demeure (déjà chez Vaugelas) et un Bouhours peut déclarer de telles ou telles « bizarreries » qu'elles soutiennent « l'élégance et la pureté du langage ». La trace de Montaigne ou La Mothe Le Vayer (considérés précédemment par Sylvia Giocanti) ou une prise en compte grandissante des phénomènes de mode favorisent cette souplesse du jugement. Alors la langue, telle qu'on en fait l'expérience, correspond à « un espace où un certain bizarre se donne libre cours, sans implication sociale ni morale ». De ce point de vue, la démonstration de Gilles Siouffi confirme les analyses de Michèle Rosellini : la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle voit advenir un âge où non seulement le bizarre paraît partout mais ne se réduit pas une altérité condamnée ou marginalisée par le triomphe des règles ou des bienséances.

Le *bizarre*, en somme, n'est-il pas un *je-ne-sais-quoi* ? Le portrait que Fénelon brosse du « Fantastique » irait dans ce sens<sup>44</sup>, tandis qu'une contemplation d'un paysage de Poussin prise un « assemblage gracieux de bâtiments irréguliers » et surtout l'attrait de la « figure bizarre<sup>45</sup> », celle qui donne, identifiée aux lointains (collines, montagnes) sa profondeur à l'île de Calypso au seuil du *Télémaque*. Aussi, plutôt que de concevoir la bizarrerie comme exogène, faisons l'hypothèse que le bizarre est le verso du classicisme – ou l'un de ses composants, particulièrement révélateur : « catégorie mixte, qui participe à la fois de l'esthétique et du cognitif », il signifie la perturbation calculée des « dispositifs de cohérence et de hiérarchisation », posant « un problème de structuration, d'organisation, d'arrangement<sup>46</sup> » qui dépasse largement le cas du songe d'Athalie (1691, l'année du *Discours sur la bizarrerie* de Frain du Tremblay). « De tant d'objets divers le bizarre assemblage », dit la reine à propos de son rêve inquiétant<sup>47</sup>. Mais tout se passe comme si avait déjà commencé l'âge des « composés bizarres », non seulement ceux distingués par l'anthropologie, mais ceux, désirés et réalisés, de formes nouvelles, qui laissent beaucoup à penser.

44 Fr. de Fénelon, *Le Fantastique*, p. 259 : « Ce je-ne-sais-quoi veut et ne veut pas [...]. Il pleure, il rit, il badine, il est furieux. Dans sa fureur la plus bizarre et la plus insensée, il est plaisant, éloquent, subtil, pleinde tours nouveaux, quoiqu'il ne lui reste pas seulement une ombre de raison. [...] Mais attendez un moment, voici une autre scène. [...] il aime, on l'aime aussi, il flatte, il s'insinue, il ensorcelle tous ceux qui ne pouvaient plus le souffrir ; il avoue son tort, il rit de ses bizarreries, il se contrefait ; et vous croiriez que c'est lui-même dans ces accès d'emportement, tant il se contrefait bien. Après cette comédie, jouée à ses propres dépens, vous croyez bien qu'au moins il ne fera plus le démoniaque. Hélas ! vous vous trompez : il le fera encore ce soir, pour s'en moquer demain sans se corriger ».

45 *Id.*, *Dialogues des morts*, LII, p. 431-432.

46 Je reprends ici les analyses de Chr. Noille, art. cit.

47 Voir Fl. Dumora, 2003.

## La séduction et le trouble

Dès les années 1680 – celles du jeune Fontenelle – et jusqu’aux années 1730 (au moins) avec Montesquieu<sup>48</sup> et Marivaux, successeurs ou contemporains de Dufresny, Lesage et La Motte, l’ascendant des Modernes coïncide avec ce qu’on appellerait volontiers un *moment du bizarre*. La Régence pourrait en sonner la gloire si le phénomène n’était pas plus continu, qui touche aussi aux arts plastiques – le *rococo* est un de ses noms. Songeons à l’essor irrésistible de deux esthétiques majeures, dès les dernières décennies du règne de Louis XIV : le théâtre de la Foire – cet « assemblage bizarre de plaisanteries, de sauts périlleux, de machines et de danses<sup>49</sup> », encore augmenté de la franche bigarrure des tons dans la parodie, parallèlement au Théâtre-Italien – et le conte de fées, ce royaume des histoires que Perrault dit « frivoles et bizarres<sup>50</sup> », ou plutôt de la bizarrerie cultivée dans la marqueterie de genres divers (l’opéra n’étant pas le moindre avec M<sup>me</sup> d’Aulnoy) et dans les étrangetés (hybrides, fluides, âpres) que prodigueront – au bénéfice du trouble – M<sup>me</sup> de Murat ou M<sup>lle</sup> de Lubert<sup>51</sup>. Cependant l’œuvre de Fontenelle, émule de Montaigne qu’aiguillonnent tant de singularités<sup>52</sup>, ménage au bizarre une fonction à la fois intellectuelle et poétique. Le « composé si bizarre » que revendiquent les *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) procède d’un mélange du vrai et du faux, d’où naissent des chimères raisonnables : « les visions même que j’ai ajoutées à cela ont quelque fondement réel<sup>53</sup> ». Mais dès 1683 les *Nouveaux dialogues des morts* assumaient la « bizarrerie » des « assortiments » entre les devisants, parce qu’elle conditionne « l’agrément » du dialogue et qu’elle « donne moyen d’offrir à l’esprit des rapports qu’il n’avait peut-être pas aperçus, et qui aboutissent toujours à quelque moralité<sup>54</sup> ». Grandes sont les vertus (et les charmes) de la disparité, de l’hétérogène, voire de

48 « Les maisons et jardins autour de Paris n’ont que le défaut de se ressembler trop ; ce sont des copies continuelles de Le Nôtre. Vous voyez toujours le même air, *qualem decet esse sororum*. Si on a eu un terrain bizarre, au lieu de l’employer tel qu’il est, on l’a rendu régulier, pour faire une maison qui fût comme les autres. Nos maisons sont comme nos caractères. » (*Pensées*, n° 1131, p. 398-399). Le lecteur des *Lettres persanes* est prié de « faire attention que tout l’agrément consistait dans le contraste éternel entre les choses réelles et la manière singulière, naïve, ou bizarre dont elles étaient aperçues » (« Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* », p. 409). Il faudrait surtout s’intéresser à l’*Histoire véritable*, ce « roman de l’hybridité » (J. Pereira, 2006). Sur la question du bizarre chez Montesquieu, voir L. Versini, 2004, p. 55-61 et *passim*.

49 E. d’Auriac, *Théâtre de la Foire*, Paris, Garnier, 1878, p. 22.

50 Formule de Ch. Perrault : voir J.-P. Sermain, 2013.

51 Voir A. Defrance, 2012 ; S. Robic, 2024.

52 Voir Chr. Martin, 2004.

53 B. de Fontenelle, *Entretiens* [...], Préface, éd. Chr. Martin, Paris, Flammarion, 1998, p. 53.

54 *Id.*, *Nouveaux dialogues des morts*, 2<sup>e</sup> partie, « Au lecteur », p. 481. Voir le commentaire de J. Dagen, *ibid.*, p. 37-38. Mais Fontenelle reproche à la *Bucolique VI* de Virgile une composition confuse : « je ne sais du tout ce que c’est que cette pièce-là, je ne conçois point quel en est le dessein, ni quelle liaison les parties ont entre elles. [...] C’est Silène qui fait tout ce discours bizarre. Virgile dit que le bonhomme avait beaucoup bu le jour précédent, mais ne s’en sentait-il point encore un peu ? » (*Discours sur la nature de l’épique*, 2015, p. 554).

l'hétéroclite<sup>55</sup> – deux auteurs réfléchirent la leçon, chacun à sa manière : Marivaux et Houdar de La Motte.

Ces deux Modernes ouvrent la troisième partie du volume (« Séductions du bizarre »), centrée cette fois sur le XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1714, Marivaux revendiquait en préface à son roman *La Voiture embourbée, ou le Roman naturel* « un air extraordinaire » né du « mélange bigearre » de « différents goûts », et publiait *Le Bilboquet* : « nom bizarre » pour un « petit monstre », fils de la Folie. Christelle Bahier-Porte en rappelle le caractère rococo (prédilection pour le petit contre le grand, emboîtements et parodie héroï-comique) afin de mieux souligner le caractère incertain de son régime allégorique : satire d'une mode ou célébration euphorique du jeu ? Le texte insinue surtout une réflexion sur la fabulation, dans la lignée de Fontenelle. Avec l'œuvre de La Motte, qui fut le mentor du jeune Marivaux, s'ouvre un éventail de bizarreries qui intéressent la diversité des formes de discours (poétiques ou critiques) et des genres, et bien sûr le contexte polémique (querelle d'Homère, hostilités contre la « nouvelle préciosité »). S'y manifeste une tension remarquable entre une censure hyper-classique du bizarre (au nom de la raison ou des bienséances) et une pratique littéraire accueillante aux « composés bizarres », notamment dans les livrets d'opéras mais surtout dans les *Fables nouvelles*, auxquelles les illustrations originales de Gillot – dans la lignée d'un Callot – apportent un surcroît d'étrangeté, à la lisière parfois du fantastique, entre le sourire et l'effroi.

Cette entêtante ambiguïté du bizarre, on la retrouve, au suprême degré, dans les *Mémoires* de Saint-Simon, « prodigieux magasin de bizarreries en tous genres », collection de « singularités » dont regorge une société de cour qui prend des allures d'asile de fous, furieux, excentriques, entre « mascarade étrange » et (dans le cas de Sceaux) « assemblage bizarre » de couleur démoniaque. Marc Hersant identifie ainsi dans l'écriture de ces pages une « tension essentielle, génératrice de poésie, entre réprobation morale » (motivée par un attachement obsessionnel aux formes réglées et à l'ordre des hiérarchies) et « fascination quasi amoureuse pour ce qui, dans sa singularité, représente une déviance ». Or les comportements bizarres peuvent soit susciter la sympathie du mémorialiste (le duc de Chevreuse), soit balancer l'indignation par le comique (la princesse d'Harcourt), soit enfin incarner cette chose si précieuse : l'humanité d'une personne saisie dans son hétérogénéité vitale (Langlée) ou dans sa résistance, soudain, à la tyrannie des normes : ainsi du « spectacle bizarre » de Madame Palatine à la mort du dauphin, surgissant « à contretemps » – la *vision* qu'en communique Saint-Simon n'a rien à voir avec le moralisme de Frain du Tremblay (qui associe lui aussi la bizarrerie au contretemps) mais partage beaucoup avec la force de la peinture, de l'eau-forte (Rembrandt ?), ou de la musique.

55 « Terme de grammaire. Qui est contre les règles communes. [...] Il se dit fig. des personnes, des choses où il y a quelque singularité, quelque bizarrerie. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, *op. cit.*, t. I, p. 562).

Comment oublier le Neveu de Rameau, concentré de bizarreries et créature d'un auteur qui certes assumait une « allure hétéroclite, bizarre <sup>56</sup> » mais surtout dont l'œuvre entier déploie tant de modes particuliers du bizarre <sup>57</sup>, à tous les niveaux et sans se répéter ? Qu'il suffise de considérer, pour le domaine romanesque, *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse*, *Madame de La Carlière* et *Jacques le Fataliste*. Mais Michel Delon envisage plutôt ici comment la bizarrerie circule du Neveu au Philosophe, et combien Diderot fait miroiter de nuances dans les configurations du texte. L'accent est ainsi porté sur les « connotations esthétiques et sexuelles du bizarre » : le Neveu-Protée, nouveau « composé bizarre », transgresse les frontières entre les genres comme entre les modes d'expression, apparaissant lui-même comme un hybride hors du commun, et d'abord par la voix – la rêverie de Théophile Gautier sur le contralto « hermaphrodite », la vocalité mêlée du baron de Charlus offrent sur ce point un contrepoint suggestif. Cette puissance de « trouble », et donc de « plaisir », n'est-elle pas justement la marque et l'apanage de la bizarrerie ?

Resterait justement à examiner de façon suivie, entre Renaissance et Révolution, les implications érotiques, sexuelles, du bizarre. Bien repérées à partir du XIX<sup>e</sup> siècle (et d'abord par euphémisme), elles sont loin d'être inconnues à l'âge classique, notamment en relation avec l'homosexualité ; mais elles ne se limitent pas non plus aux déviances ou fantaisies (comme on voudra les nommer) des récits libertins et bien sûr de Sade. Au reste, dans *Eugénie de Franval* par exemple, la stratégie scandaleuse de satisfaction du désir incestueux est indissociable d'une hybridation, si l'on ose dire, du processus d'éducation négative (transgressif en soi) avec une machinerie de théâtre, et ce par détournement du mythe de Pygmalion, prototype disponible de l'éros « bizarre » <sup>58</sup>.

## Du théâtre aux récits : scènes du bizarre

De théâtre, il est question plus spécifiquement dans la dernière partie du volume (« Le bizarre sur la scène »), mais en regardant vers les idiomes étrangers (italien, espagnol) et de nouveau vers l'opéra. Là encore, la bizarrerie offre un gisement considérable pour l'Europe. Autant la postérité du Misanthrope de Molière a fait naître en France de nouvelles incarnations masculines (par exemple *L'Homme singulier* de Destouches, si différent du personnage tutélaire), autant la comédie italienne et l'*opera buffa* des Lumières ont multiplié les protagonistes bizarres (l'épithète est implacablement placardée dans les titres) mais, semble-t-il, avec une prédilection pour des figures féminines. Cependant les valeurs sémantiques de *bizzarro* en italien – on les a signalées plus haut – sont ici de conséquence. Le « *vecchio bizzarro* » de Goldoni (1757) s'échappe du type

56 Lettre à Sophie Volland, 8 septembre 1765.

57 Voir G. Stenger, 2024.

58 Voir Chr. Martin, 2010. Sur l'éros de Pygmalion, « sujet aussi philosophique que bizarre » (Boureau-Deslandes), voir l'anthologie *Pygmalion des Lumières*, 1998, et A. Gaillard, 2004.

strict de Pantalon et du ridicule propre aux comportements contradictoires pour représenter « un de ces vieux boute-en-train que l'on rencontre fréquemment, de ces hommes qui pleins de vivacité et d'esprit pendant les meilleures années de leur vie, gardent dans la vieillesse ce même brio, cette même désinvolture (*disinvoltura*) » ; ces individus « spirituels, bien vus de tous et enjoués, nous les appelons chez nous *cortesani* <sup>59</sup> ». Un trait relie cependant, par-delà les nuances, ces bizarres de théâtre, c'est la vitalité, *l'éclat* qu'ils produisent en scène <sup>60</sup>, quel que soit le degré de caprice ou de contradiction qui préside à leurs paroles et à leurs actions.

L'opéra vénitien du *Seicento* a cultivé la bizarrerie jusqu'à la personnifier sur scène, ou à la disséminer en figures hybrides : bienvenue à l'hermaphrodite, là encore. Or Jean-François Lattarico met en relation cette coloration esthétique, les formes dramatiques et musicales qu'elle emprunte, avec un contexte intellectuel et culturel spécifique. La cité et son esprit, l'époque, le système économique de la vie théâtrale, les institutions académiques comme un goût de liberté expérimentale dans les combinaisons poétiques (incluant le mélange de langues autant que de style en décloisonnant les genres), tout cela favorisait l'assomption scénique d'un bizarre qui vaut pour merveille. Cette solidarité entre le statut esthétique de la bizarrerie, sa réception et un environnement culturel déterminé, la voici confirmée par le propos de Liliane Picciola sur les divergences, de part et d'autre des Pyrénées, en matière de goût et d'esthétique du théâtre. Si la *comedia* des Espagnols, source indispensable pourtant du répertoire sous Louis XIII, présente aux yeux critiques de tels ou tels Français une « insoutenable bizarrerie » (dans le style, l'invention, la dramaturgie), c'est aussi dans la mesure où la notion – fait capital décidément – est infléchie par la langue, les usages et les représentations. Comment concevoir et goûter la « beauté arrogante » que met en œuvre la *bizarria* ? Il fallait peut-être s'appeler Pierre Corneille. À partir du moment où l'éclat de l'extraordinaire est objet de défiance insistante ou de contrôle sévère, l'écart se creuse, et l'incompréhension, ou le malentendu dont témoigne à sa façon la querelle du *Cid*.

« Bizarre est cette scène en vérité. » Cette fois, c'est Don Giovanni qui parle, la nuit, dans un cimetière, quand certaine statue fait entendre sa voix. Michel Noiray étend la formule à l'opéra entier, celui de Mozart et Da Ponte, mais rapporté à la tradition du théâtre lyrique italien avant 1787, et aux problèmes dramaturgiques qu'entraîne la fable archaïque du *Festin de pierre* depuis Molière au moins. Bizarreries, ou incongruités, dans l'assemblage des éléments hérités ou nouveaux, surtout quand la logique musicale commande ; tensions entre les registres (bouffonneries, ruses comiques, beautés nobles, terreurs infernales) et les styles (cris compris) qui composent l'ensemble ; désinvolture dramaturgique et effets d'ironie, ou d'équivoque (Donna Elvira !) – « vertu de l'incertitude », où se

59 C. Goldoni, *Le Vieux Boute-en-train (Il vecchio bizzarro)*, Avis au lecteur, p. 50. Cf. *id.*, *La Femme bel-esprit (La donna bizzarra)*.

60 Autre cas chez Lope de Vega avec *Les Coups d'éclat (bizarrias) de Bélise* (1634).

vérifierait, dans une sphère tout autre, ce « facteur d'indétermination », source d'« agencements imprévisibles » dans les *Songes drolatiques de Pantagruel*<sup>61</sup>.

Ce dernier rapprochement est tout à fait bizarre, ou forcé, il faut le concéder. Tournons-nous alors vers d'autres scènes, qu'offre la littérature narrative. Celle-ci, plus que le théâtre, possède l'étendue nécessaire pour figurer le « mouvement pendulaire<sup>62</sup> » que la bizarrerie se plaît à épouser – témoin Don Quichotte. Or le bizarre se manifeste alors simultanément dans les aventures, les caractères, et dans la forme romanesque elle-même, tissée d'écarts (l'inversion parodique en fait partie) et d'accidents. Le *Gil Blas* de Lesage associe ainsi trois dimensions : la thématization du bizarre inhérent aux événements et aux « inclinations » des personnages, la bizarrerie de « desseins » concrétisés en scènes véritables (ainsi du déguisement en ermite pour usurper la place du frère Juan après l'avoir enterré, « bizarre imagination » qui stimule le plaisir d'une « fantaisie » de nature théâtrale) et enfin une poétique narrative de la dissonance<sup>63</sup>. *Tristram Shandy*, on le sait, redouble la singularité des personnages, propice à des scènes saillantes, déroutantes, par les bizarreries permanentes, pour ne pas dire les anomalies, du style et de la composition. À l'extrémité du siècle, Jean Paul choisira pour héros de ses romans d'étonnants excentriques, portés par un flux qui « mêle constamment », écrit M<sup>me</sup> de Staël, « la plaisanterie et le sérieux » – dans un style inimitablement composite, pétri d'archaïsmes syntaxiques, et au risque de « la confusion de l'ensemble » ; l'esprit de Jean Paul, poursuit l'autrice, « ressemble souvent à celui de Montaigne ». Mais que dire du « morceau très bizarre », popularisé par *De l'Allemagne*, que constitue le fameux Songe extrait du *Siebenkäs*, où le Christ dans la nuit d'une église peuplée d'ombres révèle la disparition irrémédiable du Père<sup>64</sup> ?

Une famille européenne de bizarres (*Sonderlinge*, dirait-on en allemand<sup>65</sup>) se dessine, qui au-delà des différences historiques lierait Don Quichotte, Tristram Shandy, le Neveu de Rameau, les originaux de Jean Paul et les « composés bizarres » (dans leur habillement, leur physionomie, leur caractère oxymorique) que sont Lavater selon Mirabeau<sup>66</sup> ou chez Hoffmann le conseiller Krespel, et ce chevalier Gluck, génie vivant quoique défunt, dont le sourire pour le moins singulier encadre le récit<sup>67</sup>. Joignons-y ce texte curieux légué par le jésuite

61 M. Jeanneret, 2004, p. 16 et 22.

62 J. Canavaggio, 2016, p. 33 et 35-36.

63 Voir A.-R. Lesage, *Histoire de Gil Blas* [...], p. 72, 187, 293 et 351 ; Chr. Bahier-Porte, 2006, p. 498-499.

64 G. de Staël, 1968, t. II, p. 50-55.

65 Voir H. Meyer, 1963.

66 « Ce Lavater, doué sous les glaces du nord des plus bouillantes extases du midi, composé bizarre, d'instruction et d'ignorance, de superstition et d'impiété, d'esprit et de démece ; dévot et magicien ; galant et rigoriste ; voluptueux et mystique ; intrigant et studieux [...] » (H.-G. de Mirabeau, 1786, p. 27).

67 E.T.A. Hoffmann, *Le Chevalier Gluck, Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. H. de Curzon, Paris, Phébus, 2004 : « Le menton, délicatement dessiné, faisait un étrange contraste (*seltsemem Kontrast*) avec la bouche close, et un sourire bouffon (*ein skurriles Lächeln*) produit par

Du Cerceau, entre historiographie et roman, dont le héros est le tribun Cola di Rienzo, « espèce de génie difficile à définir », fertile en stratégies extravagantes, neutralisant par ses exhibitions théâtrales, par sa vie même, la distinction entre éloquence, farce et tragédie : « C'est par ce mélange de momerie et de grandeur que ce bizarre tribun se jouait du profane et du sacré <sup>68</sup> ».

Faisant perpétuellement jouer le social avec l'esthétique, l'esthétique avec l'heuristique, l'anthropologie avec la poésie, l'artifice avec la vie même, le bizarre des premiers âges n'appartient donc pas moins à l'économie dynamique des assemblages qu'à la fixation des écarts. Anciennement aussi, il caractérise à la fois des objets et des effets. L'incertitude (dans sa définition, dans ses dispositions) est sa force, ou la « conjonction disjonctive <sup>69</sup> ». Que le bizarre, comme catégorie esthétique, qualifie avec prédilection ce qu'on aura désigné plus près de nous comme « baroque », cela paraît confirmé, mais il n'est pas moins exact que la culture de l'âge classique n'est pas exclusive des bizarreries. Des continuités affleurent dès lors sur plus de deux siècles, en dépit des particularités historiques. L'installation des « composés bizarres » dans les discours et dans les pratiques en témoigne, par exemple. Si le bizarre fait le lien entre l'imaginaire des grotesques et l'arabesque rococo, y compris dans une double postulation vers le plaisant et l'inquiétant (André Chastel l'avait noté), il fait aussi le lien, dans l'énergie dangereuse du montage hétéroclite, entre l'ange du bizarre chez Edgar Poe (1844) et les figures drolatiques des *Songes* de Desprez (1565). À l'obsession de la norme, le bizarre est ainsi susceptible d'opposer la suspension du jugement, la jouissance du trouble, la perméabilité des frontières, des formes, ou des genres – de ce point de vue, le *queer* plonge ses racines dans l'âge classique. Ou plutôt sa séduction singulière, entre Renaissance et Révolution, serait de jouer diversement de la tension, récurrente chez les auteurs, entre la référence à un ordre et la fascination pour ce qui le perturbe. Marqueur critique, stimulus créateur, puissance d'inquiétude, le bizarre était né pour durer.

Jean-Philippe Groperrin  
*Université de Toulouse - Jean Jaurès*  
*Patrimoine, Littérature, Histoire (EA 4601)*  
*Équipe Littérature et Herméneutique (ELH)*

l'extraordinaire jeu de muscles des joues creuses semblait se révolter contre la profonde et mélancolique gravité répandue sur le front.» (p. 38); «Je restai pétrifié... Solennellement il vint à moi, me saisit doucement la main, et me dit avec un sourire étrange (*sonderbar lächelnd*): Je suis le chevalier Gluck !» (p. 50).

68 J.-A. Du Cerceau, 1733, p. 21, 30-32 et 169.

69 Chr. Noille, 2017, p. 515.