

Avant-propos

Bernard Vouilloux *

Le merveilleux entre savoir, croyance et fiction

Si les livres allaient du même pas que les régiments, celui-ci aurait pu élire pour mascotte le rémora conservé au muséum d'Histoire naturelle de Bordeaux. À ce petit poisson qui ne paie pas de mine, fort proche du maquereau, les Anciens attribuaient le pouvoir d'arrêter les bateaux. À l'époque où Du Bartas en rappelait la prodigieuse puissance — « La Rémora fichant son débile museau/Contre le moite bout du tempesté vaisseau/L'Arreste tout d'un coup au milieu d'une flote/Qui suit le veuil du vent & le veuil du pilote » —, le rémora faisait partie de ces « merveilles », *naturalia* et *artificialia* confondus, que recueillaient les cabinets de curiosités¹. Comme tel, il était l'objet d'une curiosité, précisément, dans laquelle l'émerveillement et la *libido sciendi* entraient à parts égales.

Le titre choisi par Aurélia Gaillard et Jean-René Valette a indéniablement valeur de manifeste, qui nous invite à nous saisir du merveilleux dans une approche d'ordre esthétique. Il est clair que le cadre programmatique qu'ils ont tracé déplace sensiblement les perspectives habituellement privilégiées dans le champ des études littéraires : celle de la poétique, qui aborde le merveilleux à travers les structures narratives et la thématique du conte, depuis l'époque médiévale jusqu'au *Märchen* allemand en passant par la littérature du XVIII^e siècle ; celle

* Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, EA 4195 TELEM.

1. Sur le rémora comme objet de curiosité, voir Antoine Schnapper, *Le Géant, la Licorne, la Tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 67-69.

de l'histoire culturelle, qui étudie le merveilleux en l'inscrivant dans l'histoire des idées ou des mentalités, voire dans celle de l'imaginaire ; celle, enfin, qui, tentant d'articuler les deux approches précédentes, définit négativement le merveilleux en le rapportant aux horizons d'attente du lecteur et à l'ensemble des représentations partagées qui constituent ce qu'il tient pour vraisemblable. Par ailleurs, tout en plaçant le merveilleux dans cette perspective esthétique, ils se montrent à très juste titre soucieux à la fois de préserver la diversité de ses formes et de constamment les historiciser. Ils préviennent ainsi un double risque, celui d'enfermer le merveilleux dans les limites d'un genre et celui d'en faire un objet anhistorique.

Que les formes du merveilleux soient diverses, c'est si vrai que nul ne songerait à donner un inventaire de ce qui fut tenu pour tel à un moment ou à un autre : relevons seulement que le merveilleux aura été susceptible de se manifester non seulement à travers des êtres et des objets, mais aussi à travers des actes, des événements ou des phénomènes, matériels ou immatériels, déterminés comme artificiels (artefactuels), naturels ou surnaturels, et qu'il aura pu emprunter les formes mêmes du langage, comme le marque la théorie longinienne du sublime poétique et tragique, qui provoque l'*ekplèxis* (l'étonnement)², et comme le signale encore la réflexion médiévale sur ce que saint Jérôme appelait les « *portenta verborum*³ ». Quant à la nécessité de penser le merveilleux dans son historicité, elle est d'autant plus justifiée que le merveilleux est en quelque sorte un index d'historicité : non seulement chaque époque a son merveilleux, mais les conceptions du merveilleux font époque. En d'autres termes, le merveilleux est une catégorie qui permet d'indexer la configuration variable des rapports qui se nouent entre le savoir (voire la science), la croyance et la fiction. On peut souligner à cet égard que si le conte merveilleux a constitué

2. [Pseudo-]Longin, *Du sublime*, XV, 2, trad. J. Pigeaud, Paris et Marseille, Rivages, 1991, p. 79 (qui traduit *ekplèxis* par « choc »).

3. Saint Jérôme, *Commentarii in IV epistulas Paulinas, Ad Galatas*, PL, XXVI, 323. Voir aussi id., *Vita S. Hilarionis*, PL, XXIII, 39-40. Sur la réception médiévale des monstruosité verbales, voir Edgar de Bruyne, « De l'esthétique "hispanique" au "classicisme" de Bède », *Études d'esthétique médiévale* (1946), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1998, t. I, p. 135-137.

un terrain de choix pour l'approche de la fiction, c'est précisément parce qu'il permet d'évaluer l'efficace du pacte de lecture fictionnel, lequel, en instaurant ce que Coleridge nommait « *a willing suspension of disbelief*⁴ », invite le lecteur à suspendre les croyances qu'il attache à son encyclopédie pour feindre d'en adopter d'autres. La fictionnalité, qu'est-ce d'autre en effet qu'un régime de croyance modalisé par le *comme-si*? Mais, en vérité, ce rapport triple entre savoir, croyance et fiction intervient dans bien d'autres registres. On peut le retrouver à travers la question que soulevait Paul Veyne de savoir si les Grecs croyaient à leurs mythes⁵. Il oriente encore la définition que Gervais de Tilbury, dans ses *Otia imperialia*, donnait du merveilleux (« Nous appelons merveilles [*mirabilia*] les phénomènes qui échappent à notre compréhension bien qu'ils soient naturels »), cela au début du XIII^e siècle, soit à un moment où le merveilleux, ainsi que le rappelle Jacques Le Goff, avait commencé d'apparaître comme un moyen terme proprement terrestre, naturel, entre le miraculeux (divin) et le magique (diabolique)⁶. De fait, une critique que l'on peut adresser à la thèse défendue par Todorov dans son ouvrage sur le fantastique, c'est d'avoir identifié le merveilleux au surnaturel⁷, quand il est patent que le merveilleux, en plusieurs moments de son histoire, aura été déterminé par son caractère tangentiel.

Cette situation du merveilleux aux frontières du savoir, de la croyance et de la fiction est perceptible encore dans l'argumentaire par lequel André Breton tentait de faire pièce aux objections de rationalistes aussi sourcilieux que Trotsky et Caillois : à Trotsky qui s'inquiétait de la « petite fenêtre ouverte sur l'au-delà » par des phénomènes comme le hasard objectif, que Breton qualifiait lui-même

4. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), chap. 14, *The Major Works*, éd. H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 314.

5. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

6. Jacques Le Goff, « Merveilleux », in Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (sous la dir. de), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 711-712.

7. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 46-62.

d'« inquiétants⁸ », celui-ci pourra répondre, en renvoyant expressément son interlocuteur au texte de *L'Amour fou*, qu'« inquiétants », ils ne l'étaient que « dans l'état actuel de la connaissance⁹ ». La mise au point était de nature à satisfaire l'un et l'autre : à Trotsky, elle garantissait le primat *ultime* de la connaissance ; à Breton, elle ménageait les ressources *actuelles* du mystère et de la merveille. Contrairement donc à ce que Roger Caillois prétendra, Breton n'était nullement résolu à sauver coûte que coûte le « caractère magique » des fameux haricots mexicains sauteurs¹⁰ ; il demandait seulement que l'on différât le moment de leur ouverture et que, dans l'intervalle, dans le temps de latence ainsi ouvert entre l'observation quelque peu sidérée du phénomène et l'explication qu'en fournirait le « plat arbitrage des yeux », toute licence fût laissée à chacun pour exposer la cause qui lui paraissait la plus probable, en sorte que la ligne d'horizon sur laquelle se trouvaient projetées à distance les résolutions rationalistes laissait se configurer ici et maintenant un repli où la merveille pouvait trouver place en toute légitimité¹¹.

Si cette polémique doit être rappelée, c'est, bien sûr, parce que le titre qui surplombe les textes ici recueillis les place sous l'autorité tranchante d'une proposition du premier *Manifeste* : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau¹². » La formule retenue, *La Beauté du merveilleux* introduit cependant l'amphibologie du

8. André Breton, « Visite à Léon Trotsky » (1938), *La Clé des champs, Œuvres complètes*, sous la dir. de M. Bonnet et É.-A. Hubert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, t. III, p. 702.

9. *Id.*, *L'Amour fou*, *ibid.*, t. II, p. 691. Voir encore la fin du chapitre : « Je ne me suis attaché à rien tant qu'à montrer quelles précautions et quelles ruses le désir, à la recherche de son objet, apporte à louvoyer dans les eaux pré-conscientes et, cet objet découvert, de quels moyens, stupéfiants *jusqu'à nouvel ordre*, il dispose pour le faire connaître par la conscience » (*ibid.*, p. 696 — je souligne).

10. La divergence se manifeste le 26 décembre 1934 au cours d'une discussion suscitée par les haricots que Robert Desnos vient de rapporter du Mexique. Le lendemain, Caillois envoie à Breton une lettre dans laquelle il déclare vouloir prendre ses distances avec le groupe surréaliste (Roger Caillois, *Œuvres*, éd. D. Rabourdin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008, p. 222-226).

11. André Breton, « Fronton-virage » (1948), *La Clé des champs, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 844.

12. *Id.*, *Manifeste du surréalisme* (1924), *ibid.*, t. I, p. 319.

double génitif. Car une chose est d'affirmer, de manière maximaliste, comme le fait Breton, que le merveilleux *est* beau, que le merveilleux et la beauté ne font qu'un ; une autre, de dire qu'il *possède*, entre autres propriétés, celle de la beauté, ou, en des termes moins objectivants, que l'appréciation esthétique peut entrer pour une part dans ce que nous qualifions de « merveilleux » — interprétation qui est sans doute plus conforme à ce que fut la compréhension du merveilleux au cours de l'histoire. Mais faire état du « merveilleux », n'est-ce pas déjà l'ériger en catégorie esthétique ? Les dictionnaires datent de 1684 l'entrée dans la langue de l'adjectif substantivé et la situent donc dans les années qui suivent la querelle du merveilleux païen et du merveilleux chrétien. Or, on peut se demander si cette querelle ne forme pas le point de bascule ou la ligne de partage des eaux entre deux conceptions de la littérature : une conception hétéronomiste, qui la soumet à l'autorité de la religion (comme chez Desmarets de Saint-Sorlin, l'auteur de *Clovis ou la France chrétienne*), un peu à la façon dont les Modernes voudront la subordonner, quelques années plus tard, à l'autorité symbolique du pouvoir royal, et une conception autonomiste, soutenue par les Anciens, qui rend la littérature justiciable de la seule attention esthétique — d'où le dilemme (y a-t-il une esthétique chrétienne ?) devant lequel se trouvera placé Chateaubriand au moment où il lui faudra caractériser ce qui constitue le sentiment moderne de la religion chrétienne. Quoi qu'il en soit, on pourrait dire que la construction de la catégorie du merveilleux opère par rapport à la classe des merveilles le même genre de réduction eidétique que le gracieux par rapport à la grâce, autre notion polymorphe, puisqu'elle se dessine, elle, à l'intersection du juridique, du théologique et de l'esthétique. Tel fut, d'ailleurs, le sens de l'intervention de Fontenelle : en déniait toute validité épistémique au merveilleux, en le réservant à ce que Dryden, cité par Addison, nommait « *the fairy way of writing*¹³ », en ne lui laissant pas d'autre carrière que celle d'un pur « jeu fictionnel¹⁴ », n'en préparait-il pas l'esthétisation ?

13. Joseph Addison, « On the Pleasures of the Imagination », *The Spectator*, 419, mardi 1^{er} juillet 1712.

14. Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 194.

La merveille, les merveilles, donc. Sans doute ces mots indiquent-ils déjà qu'il y a dans ce qu'ils désignent quelque chose qui se prédispose à l'appréhension esthétique, puisque *mirabilia* et *mirabilis* se rattachent à la racine *mir-* (présente dans *miror*, *mirari*, *mirus*), qui implique le regard, sens esthétique s'il en est. Sens esthétique, mais aussi sens épistémique, et là reviennent les questions du savoir et de la croyance, nouées cette fois-ci dans le sens qui nous permet de percevoir les phénomènes, en sorte que ce sont de nouvelles questions qui se lèvent. En quoi peut-on dire que nous *croions* ce que nous voyons? ou que nous *savons* ce que nous voyons? À l'inverse, *voit-on* ce qu'on sait ou ce qu'on croit? Toutefois, il ne suffit pas d'affirmer que la merveille s'enlève à la frontière de ces rapports entre savoir et croyance. S'il en va ainsi, en effet, c'est parce que la merveille rencontre une *disposition* à l'émerveillement — la merveille et l'émerveillement s'enroulant en quelque sorte l'une sur l'autre et rendant vaine la question de savoir lequel ou laquelle précède l'autre. Il est certain qu'il n'est pas d'objet merveilleux sans un sujet émerveillé — la merveille, perçue comme un écart, trouvant sa justification dans le mouvement de surprise ou d'étonnement qu'elle provoque. Et c'est en quoi elle engage à la fois l'esthétique et l'épistémique: je ne « mire » la merveille que parce qu'elle m'a tiré l'œil et qu'elle me contraint à l'admirer. Encore faut-il, ce terme *admiration*, le prendre au sens axiologiquement neutre, qui est son sens ancien: à travers de larges pans de son histoire, il apparaît en effet que la merveille est prise dans une double polarité et qu'elle peut se trouver aussi bien du côté des formes plaisantes que du difforme, celui-ci, de son côté, pouvant fort bien être l'objet d'un sentiment esthétique, comme on le voit chez Hugues de Saint-Victor — même si ce sentiment prend chez lui la forme d'une esthétique négative, dans la mesure où ce qui est *discrepens*, *inconveniens* et *indecorus*, en nous détachant des apparences sensibles, témoigne plus efficacement de la beauté suprasensible que le *decens* et *conveniens*¹⁵. Dès lors, face à la merveille, deux voies s'offrent: l'une ramène vers le sujet, *via* le sentiment esthétique, l'objet merveilleux nous conduisant

15. Voir Edgar de Bruyne, « L'esthétique des Victorins », *Études d'esthétique médiévale*, op. cit., t. I, p. 585-586 et 618.

à interroger la relation que nous entretenons avec lui ; l'autre voie aboutit à l'objet, que nous n'avons de cesse alors de mettre en relation avec l'ensemble de ce que nous connaissons (ou croyons connaître). Dans un cas, la relation est réflexive, dans l'autre, elle est transitive. Dans tous les cas, on voit qu'il ne s'agit pas d'opposer l'un à l'autre le mode esthétique et le mode cognitif, mais de discerner deux régimes ou deux modalités de la fonction cognitive, l'une qui est esthétique, l'autre qui est épistémique. La mise au point est importante, car elle fait droit à la leçon de Platon et d'Aristote, qui tous deux font du *thaumazein*, de l'émerveillement ou de l'étonnement le moment premier de la philosophie¹⁶ : l'émerveillement n'est pas la mise en suspens de la connaissance, il en est le ferment. Ce qu'illustre parfaitement la culture de la merveille à l'époque de la Renaissance tardive, dans les *Wunderkammern* nordiques aussi bien que dans les chambres des merveilles d'Italie : ce moment montre en effet comment l'esthétique et l'épistémique viennent se relancer l'un l'autre, dans la mesure où une grande partie des merveilles naturelles (les *naturalia* — car les *artificialia* ne posent pas ce type de problème) ne peuvent être comprises que sous la condition de mobiliser des cadres explicatifs qui intègrent l'anomie.

Le merveilleux n'est donc tout entier ni dans le sujet, ni dans l'objet. C'est la raison pour laquelle on risque de le manquer en le substantialisant du côté soit de l'émerveillement, soit de la merveille. Le substantialiser, c'est le faire entrer dans un cadre ontologique — celui, par exemple, qui, à l'époque classique, écrasait l'un sur l'autre la fiction et le savoir, en assimilant la Fable (la mythologie païenne) à un mensonge, quitte à récupérer la vérité des fictions païennes en les soumettant à la lecture allégorique, laquelle pouvait d'ailleurs s'exercer sur ceux des mystères chrétiens qui défiaient trop ouvertement la raison¹⁷. À rebours, penser le merveilleux aujourd'hui, c'est le comprendre soit à travers les relations structurellement déterminées qui nouent savoir, croyance et fiction, soit à travers la relation

16. Platon, *Théétète*, 155d ; Aristote, *Métaphysique*, A, 982b12.

17. Voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux, 1660-1724*, Paris, Champion, 1996.

pragmatiquement déterminée entre le sujet et l'objet. À cet égard, ce n'est sans doute pas un hasard si notre époque s'intéresse tant aux collections de merveilles. On sait que l'intérêt savant pour ce type de collections s'est manifesté pour la première fois avec l'ouvrage pionnier de Julius von Schlosser, qui date du début du xx^e siècle¹⁸, et qu'il aura fallu attendre les années 1980 pour voir paraître la grande synthèse d'Adalgisa Lugli¹⁹, puis les travaux de Krzysztof Pomian et d'Antoine Schnapper, suivis depuis par ceux de Horst Bredekamp, de Patricia Falguières et de quelques autres²⁰. Mais l'actualité de la merveille n'est pas seulement savante : elle trouve un écho important dans l'art contemporain. Il semble évident que le surréalisme aura contribué à ce renouvellement du regard, dans la mesure où il eut pour enjeu le réenchantelement du monde et du quotidien dans un monde d'après la mort de Dieu : le hasard objectif, les objets trouvés, et surtout les expositions organisées par le groupe après la guerre participent de ce projet. Qu'il y ait un lien secret entre les chambres de merveilles, le surréalisme et notre propre actualité, il s'en trouve un indice supplémentaire dans le fait qu'après avoir travaillé sur les *naturalia* et les *mirabilia*, Adalgisa Lugli conçut pour la 42^e Biennale de Venise une exposition consacrée à la *Wunderkammer* au xx^e siècle — bien avant que l'art contemporain n'ait fait de la référence au cabinet de curiosités un *topos* de sa scénographie. En outre, est-ce risquer une hypothèse hasardeuse que de penser que l'intérêt contemporain pour la merveille répond à la tournure prise dans les sciences par les recherches sur les relations entre les formes du vivant et les formes artistiques ? Il est significatif qu'un historien de l'art ayant travaillé sur le geste dans la peinture italienne du xvi^e siècle en vue de reconcevoir la notion d'ornementalité aille chercher dans les travaux du grand

18. Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908.

19. Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe* (1983), trad. M.-L. Lentengre, Paris, Adam Biro, 1998.

20. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris, Venise : xvi^e-xviii^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; Horst Bredekamp ; *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités* (1993), trad. N. Casanova, Paris, Diderot Éditeur, 1996 ; Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003.

zoologiste Adolf Portmann des éléments permettant de penser ensemble esthétique et biologie²¹. Dans le cabinet de curiosités pragoise de Rodolphe II, le groupe de l'*Enlèvement* de Giovanni da Bologna et deux petites répliques du *Laocoon* étaient placés à côté de configurations naturelles telles que des bois de cerf. Sans doute cette proximité était-elle cautionnée par le principe de la *forma serpentinata* que Giovan Paolo Lomazzo théorise au même moment²². Nul doute que les théories évolutionnistes proposeraient aujourd'hui d'autres réponses, mais la question reste entière, et la forme qu'elle prend est bien la même : la merveille, merveilleuse, émerveillante.

21. Bertrand Prévost, « L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann », *Images re-vues*, 6, 2009 : http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=39. Voir id., *La Peinture en actes. Geste et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2008.

22. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), liv. I, chap. I, *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi, Florence, 1973, t. II, p. 22-23.