

Vincent d'Orlando

De quoi le « curieux » est-il le nom en littérature ? Approche méthodologique

(article publié en ligne in publications du Laslar, Université de Caen, avril 2014, 13 pages,
<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2748>)

Les quelques remarques qui suivent ont pour objet d'introduire la problématique que chercheront de creuser et d'illustrer les séances de séminaire préparatoires au colloque international de Caen d'octobre 2014 consacré au personnage du farfelu (*strambo* en italien) dans la fiction romanesque de langues romanes. Née d'un échange entre chercheurs français et italiens des Universités de Salerne et de Caen, la réflexion s'est très vite enrichie de l'apport de nouvelles références et d'une extension du domaine d'étude à la littérature française et espagnole des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

Nous nous proposons de fournir ici les éléments d'une première investigation. L'absence volontaire de notes en bas de page et la volonté de conserver au discours la dimension orale de la présentation initiale sont à prendre comme indices d'un exposé qui tient davantage de l'enquête notionnelle *in fieri* que d'un propos définitif et entièrement abouti.

Partant d'un rappel sémantique, notre propos énoncera l'articulation d'un possible discours de la méthode avant de se recentrer sur la question littéraire, et plus précisément sur le lien possible entre la présence de personnages curieux et le type de récit qu'ils investissent. On verra que peut alors se dégager une histoire littéraire (dans sa double acception chronologique et narratologique) où le *strambo* illustre une forme romanesque qui révèle en creux la société dont il est le produit.

1) Considérations sémantiques, ou le vertige des analogies

On a vu que nous sommes passés du *strambo* italien au « curieux » français, ce qui constitue à la fois un déplacement qu'il conviendra de mesurer et une amplification de la notion première. N'importe quel dictionnaire des synonymes propose un nombre important d'équivalents au mot « curieux » qui montrent clairement que deux sens bien distincts de l'adjectif se dégagent. Une partie de notre réflexion consistera à imaginer comment il est possible de les réunir dans le champ littéraire.

a) On d'abord « curieux » (adj ou subst) au sens de « indiscret, fouineur, fureteur » (Robert) ou « amateur de, intéressé par, amoureux de, chercheur de, inquisiteur, questionneur, observateur, interrogateur, investigateur » (Bordas) ou encore « collectionneur, chercheur, badaud » (Quarto Gallimard). Dans ce premier sens, on parlera d'homme curieux, de femme curieuse, de personnage de roman curieux c'est-à-dire faisant preuve de curiosité, cherchant à accroître ses connaissances. On verra dans la partie plus littéraire de ces quelques remarques liminaires à quel type de personnages, de textes ou de genres littéraires il convient d'associer cette attitude ou cette posture « active ».

b) Le mot « curieux » possède une autre signification, dont le lien avec la première n'est pas immédiatement identifiable. On remarquera que la langue française peut d'ailleurs marquer cette différence par la position même de l'adjectif (c'est moins vrai en italien) : un homme curieux, un personnage curieux (1^{er} sens) se distinguent alors d'un curieux homme ou d'un

curieux personnage (d'où le titre général de notre séminaire, en forme de chiasme). C'est dans cette deuxième acception qui, à la différence de la première, recouvre en partie le *strambo* italien, que les synonymes sont (trop ?) nombreux. Les dictionnaires proposent en effet un joyeux bric-à-brac, un amusant fourre-tout où, pour reprendre une expression chère Francis Ponge, spécialiste des nuances sémantiques, « une chatte ne retrouverait pas ses petits ».

Quelques exemples :

« Bizarre, drôle, étonnant, étrange, incompréhensible, singulier, surprenant » (Robert) ou « intéressant, rare, attachant, qui pique la curiosité, unique, original » (Bordas).

Et si, au jeu presque infini des analogies, on passe par la case « étrange » ou « bizarre » (au sens où l'on peut dire de quelqu'un qu'il est étrange, bizarre) on ouvre alors une porte qui donne l'impression de ne jamais pouvoir se refermer : « anormal, curieux, drôle, énigmatique, étonnant, extraordinaire, inaccoutumé, inattendu, incompréhensible, inexplicable, inhabituel, insolite, original, paradoxal, singulier, surprenant » (synonymes de « étrange » dans le Robert).

Notons que chez Bordas, l'entrée « étrange » renvoie directement à « bizarre » qui propose les termes suivants : « baroque, biscornu, insolite, curieux, nouveau, capricieux, anormal, inaccoutumé, étrange, inhabituel, extraordinaire, incompréhensible, rare, singulier, saugrenu, étonnant, abracadabrant, cocasse, comique, drôle, grotesque, original, hétéroclite, fantaisiste, extravagant, drolatique, excentrique, inquiétant, lunatique ». Ce dernier terme éveille naturellement la curiosité des italianistes qui pensent forcément au roman de Ermanno Cavazzoni *Le poème des lunatiques (Il poema dei lunatici, 1987)* adapté par Federico Fellini en 1990 sous le titre *La voce della luna*.

Bordas, décidément très en verve, poursuit sa litanie d'équivalents : « un peu fou, cinglé (pop.), chinois (pop.), paradoxal, iroquois (anc.), maniaque, un phénomène, un drôle de pistolet (pop.), un drôle de corps (pop.), olibrius, zinzin (pop.), Jean de la lune (pop.), numéro (fam.), zèbre (fam.), fantasque, funambulesque, incroyable, particulier, à part, unique, farfelu [terme le plus proche du *strambo* italien], fantastique, fantasmagorique ».

Le Robert se contente de « 1. Anormal, curieux, étrange, inattendu, insolite, singulier, surprenant, bizarroïde (fam) 2. Extravagant, abracadabrant(esque), insensé, saugrenu, loufoque (fam), tordu (fam) 3. Excentrique, baroque, fantasque, original, 4. Fou, braque (fam vieilli, cinglé (fam), dérangé (fam), détraqué (fam), fêlé (fam) 5. Mal, tout chose (fam) ». On remarquera un effort de classement méritoire mais finalement peu efficace. Comme si la taxinomie se brisait les dents sur l'os de la loufoquerie.

Bref, puisqu'on sait que « qui trop embrasse mal étreint » il nous faudra nécessairement procéder à un travail rigoureux de classification, de sélection et donc d'élimination même si Marcovaldo, le personnage d'Italo Calvino créé en 1952 qui est à l'origine de notre projet de recherche, tient bien des deux significations principales rappelées plus haut. La langue elle-même, son évolution, ses modes, son histoire, se charge parfois de faire le tri, comme dans le cas du mot « curieux » qui a aujourd'hui deux sens principaux, on l'a vu, mais qui à l'origine en possédait un troisième, aujourd'hui disparu. René Garrus nous rappelle dans *Les curiosités étymologiques* (Belin, 1996) que « **curieux** » et « curé » ont la même racine latine *cura*, qu'on retrouve d'ailleurs en italien dans le sens d'attention, de soin (*curare* signifie « guérir »), et dans l'expression française « avoir cure de », car le mot latin « désignait le soin apporté à la réalisation d'une tâche, (...) dans le vocabulaire ecclésiastique du Moyen Age, la cure désignait (...) le soin des affaires de l'Eglise » (p.116), ce qui a donné « curé ». L'adjectif latin *curiosus* voulait donc dire « soigneux, minutieux » puis par extension « soucieux de connaître », « curieux » dans le sens actuel de « désireux de savoir ». Le sens

« curieux » comme synonyme de « minutieux » est dominant jusqu'au XVIème puis il a disparu, laissant la place à une nouvelle acception : « qui mérite d'être connu pour sa bizarrerie ».

Quant aux deux autres mots du triptyque que nous avons mis en avant (« étrange » et « bizarre »), un dernier détour par l'étymologie nous rappelle que « étrange » (*extraneus*) a le sens d'étranger en français jusqu'au XVIIème et est issu du latin « extraneus » (« du dehors », « extérieur » et par extension « qui n'est pas de la famille, pas du pays », *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert). Notons qu'en italien, le doublon, *strano/estraneo* a été maintenu avec même un 3^{ème} terme : *straniero*. Les deux premiers signifient « étrange », le troisième désigne l'étranger au sens géographique. Le sens de « étrange » comme équivalent de « bizarre » remonte au XIIème. Alain Rey (*Dictionnaire historique de la langue française*, Robert) montre que le sens figuré s'est affadi avec le temps, passant de « extraordinaire, hors du commun », voire « épouvantable » à « différent, inhabituel », jusqu'à intégrer le champ littéraire à la fin du XIXème pour désigner un genre littéraire où « des éléments étranges sont intégrés au récit ».

Quant au mot « bizarre », il possède une origine très controversée. Il est peut-être issu de l'espagnol *bizarro* dans le sens de « hardi », « brave », « énergique », mais aussi de l'italien *bizzarro* dans le sens de « capricieux », « emporté », « colérique » comme dans l'expression « un cavallo bizzarro » (un cheval fougueux). Le mot en français a perdu le sens espagnol de « brave » et celui italien de « irritable ». Alain Rey (*Dictionnaire historique...*, *op. cit.*) rappelle la fameuse réplique de Louis Jouvet dans *Drôle de drame* de Carné et Prévert (1937) : « moi j'ai dit bizarre, bizarre, comme c'est étrange ». Il est intéressant de noter que la formule ne fonctionne pas avec « curieux » ou « étrange », et pas seulement parce que notre oreille s'est habituée à cette séquence de mots si souvent pastichés. Mais parce que le mot « bizarre » est lui-même bizarre (bel exemple de bizarrerie en abîme, avec une forme rejoignant le sens), dans la succession des lettres qui le composent. Rarissimes, en français comme en italien, sont en effet les vocables qui commencent par « biz ».

Mais cessons de musarder dans l'origine des mots et venons-en à l'ébauche d'un discours de la méthode.

2) Comment procéder ? Questions de méthodologie

Tout d'abord, dans cette phase d'approche de la notion, l'idéal serait de trouver des ouvrages théoriques et/ou d'histoire, susceptibles de nous donner quelques pistes. Pour déblayer le terrain, il peut être utile de partir d'un ouvrage qui ne se prétend pas scientifique ou universitaire, au strict sens de ces mots, mais qui a le mérite de proposer une première mise au point terminologique et quelques exemples pour l'illustrer.

Il s'agit de *Le livre des bizarres* (Guy Bechtel, Jean-Claude Carrière, Bouquin Laffont, 1991). L'ouvrage se présente sous la forme d'un dictionnaire avec les avantages et les inconvénients d'un tel choix de classification arbitraire. Les avantages se situent essentiellement sur le plan de la lecture grâce à ce que nous pourrions appeler le plaisir du coq-à-l'âne, la satisfaction ludique de pouvoir flâner au gré des différentes entrées. Les défauts sont l'envers de la médaille sur le plan scientifique. On cherchera en vain dans l'ouvrage une nette délimitation de la problématique, un plan qui témoignerait d'une pensée cohérente et progressive. L'impression générale est que domine le principe de hasards qui n'ont rien d'objectifs, que certains rapprochements sont pour le moins surprenants, bref que la besace de Jean-Claude Carrière est certes bien remplie mais peu opératoire dans le cadre d'une approche rationnelle et systématique. Ainsi se succèdent à quelques pages d'intervalle des entrées aussi « bizarrement » différentes que « Sardou (Michel) », « Schopenhauer (Arthur) », « sectes américaines », « singes », « singularités sexuelles ». Une telle présentation

incite donc davantage au picotage qu'à l'élaboration d'une réflexion aboutie. Pourtant, la préface anonyme tente de corriger par anticipation ce risque propre à tout dictionnaire. Tout d'abord en rappelant, comme nous l'avons fait nous aussi, les possibles équivalents du mot-clé (ici « bizarre ») :

« extravagant, originaux, lunatique, singulier, maniaque, excentrique, obsédé, pervers, cruels, illuminés, grotesques, pitoyables, tyrans, fous, génies, sots, déviant, curieux, excessifs, extraordinaire « pour le dire en un mot : les bizarres » (p. 482)

A cette liste, où les pluriels alternent avec les singuliers sans que l'on comprenne bien pourquoi, succède une première tentative de définition des « bizarres » : « tous ceux qui (...) ont tenté de ne ressembler à aucun autre, de trouver un geste, une phrase, un comportement qui leur fussent propres » (ibid.). Selon la bonne vieille méthode de l'inclusion/exclusion, vient alors le moment de restreindre un champ perçu, à juste titre (et le détour par la sémantique n'avait d'autre but que de le confirmer), comme étant trop vaste :

« Nous avons pris *bizarre* au sens étroit : *les gens bizarres*. Ni les fous ni les monstres » (p.482). « Un monstre n'est pas bizarre, car dans la plupart des cas il n'a pas fait le choix d'être monstre » (p.483).

Cette prédétermination du monstre, qui est très discutable et devrait être nuancée, ôte à ce dernier toute capacité à choisir et donc, dans une lecture sartrienne, à être libre.

Si l'on relie ces remarques à notre problématique du « curieux/*strambo* », naît une première série de questions : dans quelle mesure le comportement bizarre, étrange, curieux ou farfelu est-il la marque d'une volonté du personnage ainsi caractérisé ? est-il légitime dans certains cas – et lesquels ? - de parler d'une attitude délibérée de contestation de l'ordre social ? L'étrangeté peut alors être considérée, dans une lecture pirandellienne, comme le signe d'un refus, plus ou moins conscient, du conformisme dominant et de règles vécues comme un enfermement. De ce point de vue, l'exclusion des (vrais) fous et des monstres pourrait se justifier si l'on pense que leur bizarrerie n'est pas volontaire, qu'il n'y a pas chez eux d'élaboration réfléchie et formelle (l'attitude, les habits, les discours) de leur singularité.

Le bizarre, comme le curieux, le farfelu ou le loufoque, mais à la différence du monstrueux et du fantastique, sans parler du surnaturel, doit donc se situer du côté de l'humain et des critères habituels qui le définissent : rationalité, dialogue, projet, grammaire des comportements qui, même si elle s'éloigne de la *doxa*, peut malgré tout être étudiée et comprise. Le (personnage) curieux, le bizarre et ses nombreux avatars, transposés dans le monde de la fiction, pourraient alors être définis comme des accros, plus ou moins importants selon les textes, qui sont portés au pacte (mimétique) dont on sait qu'il conditionne la plus grande partie de la production littéraire occidentale contemporaine, une sorte de lézarde, d'anfractuosité troublante, dérangeante, mais renvoyant au fond à une vision normative. Semblable en cela à toute forme d'écart qui ne s'apprécie qu'au regard de la norme dont elle s'éloigne pour nous rappeler *a contrario* sa nécessité et son possible, et parfois indispensable, amendement.

Dès lors, être bizarre, se comporter de manière curieuse, étrange ou farfelue, c'est, que le personnage en ait conscience ou pas - disons que le dandy en a conscience, à la différence du fou -, une façon de renvoyer la norme/normalité (qu'on peut appeler selon les domaines pris en considération : loi, modèle, canon) à l'obligation de se redéfinir, dans la logique traditionnelle du bouffon ou du carnaval (voir à ce sujet les travaux de Bakhtine). Le personnage farfelu est le vecteur d'un dérapage « contrôlé » qui ne fonctionne que parce qu'il

est provisoire, une parenthèse tantôt inquiétante, tantôt amusante, toujours perturbante mais laissant la place, le moment venu, à un retour de (à) l'ordre.

Dans le fil des remarques précédentes, il est légitime de se demander jusqu'à quel point une étrangeté voulue, mise en scène, codifiée comme celle justement du dandy, de l'original ou de l'« artiste », pour ne citer que trois types de personnages récurrents du roman moderne, est sincère et donc réellement subversive. Ne serait-elle pas plutôt la forme que la Modernité du XIX^{ème} siècle a donnée aux anciens bouffons de cour ou de carnaval ?

En d'autres termes, l'esthétisation de la curiosité (au sens d'étrangeté) est-elle compatible avec la sincérité d'un projet politique, au sens large, c'est-à-dire de contestation de la société ? Il faudra se demander par exemple, le moment venu, si les avant-gardes procèdent réellement de la recherche du décalage systématique, par la curiosité des formes qu'elles créent, des comportements qu'elles proposent, de la provocation du public à laquelle elles aspirent, ou si elles ne constituent, comme le carnaval déjà évoqué, qu'un moment de récréation bien vite récupéré par l'ordre dominant, et acceptant assez vite d'ailleurs les honneurs nés de cette récupération. Le futurisme italien pourrait illustrer cette vision des choses.

On perçoit peut-être mieux à ce moment de notre discours l'exploitation sociologique et idéologique qu'on peut faire du personnage farfelu. Ce dernier devient un libertaire dont le comportement ouvre sur l'envers d'un décor qui peut certes être refermé, et nous sommes alors dans la logique du bizarre ludique, de distraction ou de simple évasion, mais qui peut aussi être laissé entrouvert, faisant naître une porosité, une fracture entre l'étrange et le normal que plus rien, jamais, ne pourra reboucher.

Et dans ce dernier cas, le « curieux personnage » ouvre la voie au « personnage curieux », vu ici comme instance narrative mue par la nécessité d'approcher au plus près les bornes du territoire qu'il arpente pour posséder une connaissance, née de l'expérience, qui constitue l'horizon du personnage littéraire traditionnel considéré dans une approche anthropologique et historique. Nous entendons ici par « personnage littéraire traditionnel » celui pour qui l'apprentissage se confond avec l'expérience du voyage.

C'est là, sans doute, que prend sa place le « héros » classique, programmé pour sillonner le monde même quand cette « programmation » n'est pas décidée par lui et le maintient encore dans un rôle d'instrument (des Dieux, des puissants). A la différence du fou qui est enfermé car considéré comme irrécupérable et perçu comme un démenti flagrant aux normes et au discours dominants, le curieux est accepté, voire promu par la société dès lors qu'il se cantonne à sa fonction d'instrument de connaissance nécessaire pour que s'accroisse le champ d'intervention des pouvoirs constitués. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la récurrence du thème de la conquête dans le roman de formation ou d'aventures.

Ces quelques remarques de mise en place sémantique et méthodologique ont rapidement orienté notre réflexion vers le champ littéraire, lui-même naturellement conditionné par une contextualisation qui n'évite pas une dimension historique et idéologique. Ce passage doit maintenant être explicité.

3) Une ébauche d'histoire littéraire du farfelu : la curiosité comme indice de subversion

Osons une petite entorse à la prédominance romaniste de nos domaines d'étude et de nos références en citant le romancier David Lodge. Dans *Jeu de société* (Rivages, 1990, édition originale *Nice work*, 1988), dernier volet de sa trilogie de *campus novel*, l'écrivain britannique s'amuse à mettre en scène la marginalité sociale et sociologique des chercheurs en

littérature, lesquels à le lire seraient à intégrer dans la liste des personnages curieux mais aussi, à l'occasion, des curieux personnages. Charles, universitaire et compagnon de la protagoniste Robyn Penrose exprime sa conception de la marginalité :

« les marges impliquent un centre (...) mais l'idée de centre, c'est précisément ce que le poststructuralisme remet en cause (...) nous vivons dans un monde décentré » (p.231).

On pourrait partir de cette idée de « monde décentré » et voir certaines de ses implications sur la problématique qui est la nôtre. Présence d'un « centre » donc, aimant naturel de la pensée occidentale jusqu'à la Renaissance, où, à la suite de Galilée, on apprend que si centre il y a, ce n'est peut-être pas celui qu'on croyait. L'histoire de la modernité, de ce point de vue, peut être lue non pas tant comme une remise en cause de la notion de centre - que nous envisageons ici dans un emploi moins géométrique que métaphorique, comme équivalent de Dieu, du pouvoir, de la loi, de la norme et donc comme possible antonyme de la marge et du marginal, de l'étrange, du bizarre, du curieux au sens de l'adjectif quand il est postposé - mais comme une volonté de « décentrer le centre », voire de le démultiplier. La conséquence en est naturellement, et encore une fois il conviendra d'affiner ces quelques considérations schématiques, l'apparition ou plutôt l'extension du doute, du scepticisme jusque dans ses formes les plus violentes que seront le nihilisme sur le plan philosophique et le sentiment de l'absurde vu comme la traduction littéraire d'une crise existentielle.

Si l'on revient à des termes de la géométrie, ce qui s'éloigne du centre devient, étymologiquement, « excentrique », « hors du centre » et « excentrique » est d'ailleurs d'abord un terme scientifique, astronomique précisément. Un emploi imagé, non géométrique, de ce mot est présent dans l'histoire littéraire, comme l'attestent différents dictionnaires ou anthologies. Ainsi, le *Dictionnaire mondial des littératures* (Larousse, 2002, p.285) propose l'entrée « excentriques » ainsi :

« si le terme n'a jamais servi à désigner une école ou un courant constitué, il revient à Nodier d'avoir le premier lancé l'idée de « livre excentrique » ou « livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant » (Nodier, *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*, 1835).

On voit ici, même s'il faut être attentifs à ne pas tout mettre sur le même plan, que l'excentricité, la bizarrerie, la curiosité (au sens de cabinet ou de bibliothèque de curiosités) touche le texte lui-même autant que les personnages qui le composent où les actions qui s'y déroulent. C'est donc une curiosité qui agit sur le plan formel plus que sur le plan diégétique ce qui est l'exact contraire du récit fantastique de facture classique, tel qu'on peut le lire chez Poe ou Barbey d'Aurevilly. La loi des genres, au sens de répartition des textes en catégories formelles définies est ici mise à mal. Et de ce point de vue, les ancêtres de ce que Daniel Sangsue appelle justement *Le récit excentrique* (José Corti, 1987) sont bien connus : Rabelais, Swift et surtout Sterne, dont le *Tristram Shandy* (1767) ou le *Voyage sentimental* (1769) constituent une sorte de manifeste théorique de l'excentricité.

Du côté des lettres italiennes, cette contestation de normes littéraires assimilées à un centre culturel hors duquel il n'est point de salut possède également son histoire, scandée en courants et auteurs de la marge. Celle-ci peut même être ancienne. Pensons au courant anti-pétrarquiste de poètes de la Renaissance comme Francesco Berni. Mais elle est sans doute moins brutale ou outrancière pour des raisons à la fois culturelles, géographiques et historiques. L'Italie a longtemps été un pays aux centres multiples si l'on considère la rivalité entre pouvoirs politique, culturel ou religieux ainsi que la variété des

langues qui, à côté, « en marge » du toscan devenu parangon du bien écrire, a produit naturellement une littérature « décentrée ».

Cette excentricité, ou étrangeté formelle, va prendre tous les aspects possibles de l'expérimentation du discours jusqu'à devenir à son tour la grammaire des avant-gardes. Lorsque l'excentricité devient norme, son intérêt peut s'évaporer du fait de la récupération des coulisses par la scène de l'idéologie dominante. Naît alors un modèle de subversion affadée et comme vidée de sa substance. On peut évoquer sur ce point les très intéressants travaux de Claudia Dall'Osso sur la contre-culture américaine des années Soixante devenue référence d'une grande partie des artistes et intellectuels italiens : *Voglia di America. Il mito americano in Italia* (Donzelli, 2007).

D'une certaine manière, l'auteur excentrique (car il s'agit bien de lui dans ce cas, ses créatures ne l'étant pas nécessairement au même niveau) s'amuse, en écrivain curieux des possibilités qu'offre la littérature dès lors qu'on en investit les marges, à visiter de nouveaux territoires par le franchissement d'un « seuil », pour le dire à la façon de Proust ou de Genette. D'où la tentation, dont nous devons peut-être nous affranchir, de faire entrer dans la catégorie des récits excentriques, c'est-à-dire refusant les conventions romanesques, tous les textes qui, de près ou de loin, témoignent d'une volonté de contestation formelle : parodie, pastiche, sottise, fatrasie et autres formes de mise à mal des limites. Autant d'« œuvres ouvertes », pour le dire à la façon d'Umberto Eco, qui prennent un malin plaisir à brouiller les distinctions habituelles entre écrivain, narrateur et personnage.

C'est là une tendance lourde d'une anti-littérature - comme on parle d'anti-roman - qui trouve son apogée dans le domaine italien avec l'œuvre du dernier Calvino, en particulier *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). La propension ludique qui est au cœur de ce projet romanesque participe d'une désacralisation du « texte » et de l'« autorité de l'auteur ». L'équivalent français de cette ligne, et filiation revendiquée par Calvino, est la triade Queneau-Pérec-Oulipo. Sur ce terrain de recherche, du moins du côté des Lettres françaises, on peut citer l'ouvrage de Pierre Jourde : *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard* (José Corti, 1999). Le pendant italien de cette synthèse critique, où « incongru » peut être considéré comme un équivalent de *strambo*, reste à écrire et c'est une des tâches du projet de recherche mené conjointement par l'Université de Caen (Laslar) et l'équipe salernitaine du professeur Ajello. Ajoutons que l'on peut raisonnablement glisser de l'excentrique à l'extravagant - celui qui vague au dehors, qui s'écarte du droit chemin -. Mais peut-être conviendra-t-il d'écarter de notre recherche les formes qui, de près ou de loin, ont pour fonction première de faire rire, ce qui n'est pas le but principal des récits mettant en scène des personnages curieux, étranges et farfelus.

Si l'on passe maintenant de la forme romanesque aux personnages étranges, il ne sera pas rare de rencontrer des personnages farfelus protagonistes de textes dont la facture est tout à fait classique : chronotopes clairement établis, personnages caractérisés sur le plan psychologique, familial et social, récits globalement linéaires. Nous avons évoqué dans notre partie méthodologique et théorique la « propension réaliste » du curieux (dans la mesure où nous le sentons proche de nous, à la différence du fou ou du monstre dont nous voulons absolument nous distinguer), propension réaliste qui justifie que nous prenions en compte, afin de limiter notre champ d'investigation, le fou ou le monstre, le récit fantastique ou surnaturel, la fantaisie et ses sous-catégories habituelles : épouvante, merveilleux, magique et surnaturel.

Le problème est encore plus délicat avec ce qu'on appelle le personnage fantastique, souvent relié au personnage étrange. C'est sans doute Tzevan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970) qui peut nous aider à opérer une distinction qui pourrait s'avérer précieuse. La spécificité du fantastique, nous rappelle-t-il, réside dans le fait que le lecteur est un temps désarçonné face aux événements narrés : soit ceux-ci procèdent d'une illusion, auquel cas les lois du monde habituel et de l'imagination demeurent intactes, soit ces événements ont bien eu lieu, et dans ce cas le monde est régi par des lois qui nous sont

inconnues. D'où une hésitation qui sera levée par une explication rationnelle des événements, qui passent alors, pour garder la distinction du critique, de la catégorie du fantastique à celle de l'étrange. Si une telle explication rationnelle fait défaut, on entre dans le merveilleux. On retrouve donc l'idée que l'étrangeté, comme la curiosité, sont bien du côté de la rationalité et de la réalité, de la vraisemblance, à la différence du versant merveilleux du fantastique qu'il faudrait donc logiquement écarter de notre enquête.

Pour la même raison - délimiter le territoire - , il convient de décider du sort à réserver à la littérature de l'absurde (plutôt connue en France sous son versant théâtral) à laquelle on pense nécessairement dès lors que l'on tente de déplier la notion de curiosité envisagée ici surtout sur son versant d'étrangeté. Dans la lecture qui est la nôtre, on peut concevoir l'absurde comme une amplification de l'étrangeté. D'ailleurs, dans la célèbre définition camusienne du *Mythe de Sisyphe* (1942) l'absurde se trouve associé à l'étrange : « cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde ».

On retrouvera l'absurde chez Sartre sous la forme plus particulière de sentiment de l'absurde, d'étrangeté par rapport au monde (Roquentin), sentiment qui envahira le théâtre de l'après-guerre : Beckett, Ionesco, Arrabal. Ces choses étant bien connues, il n'est pas utile ici de s'appesantir. Notons toutefois que l'absurde se distingue du curieux, du bizarre et de l'étrange tels que nous avons tenté de les définir jusqu'ici car il suppose une attitude consciente et assumée de refus et de contestation du monde qui s'appuie sur une posture philosophique.

Cet état de conscience n'est celui ni de Marcovaldo ni de Palomar, pour revenir une dernière fois, provisoirement, aux personnages de Calvino dont est issu le volet franco-italien de ce projet de séminaire. Ces deux créatures sont certes décalées dans leur rapport au monde, naïvement poétique pour le premier, obsessionnellement analytique pour le second - et pour Palomar le sens ancien de « curieux », rappelé dans la première partie de cette présentation, fonctionne à plein dans la mesure où Palomar est un tatillon de l'observation, qu'il est donc triplement curieux car à la fois original, assoiffé de connaissance et maniaque - mais en aucun cas l'un et l'autre ne sont placés dans une posture de négation et de remise en cause du monde, de « révolte ». Nous employons ce mot ici pour rappeler que Camus voit justement dans la révolte l'aboutissement logique du sentiment de l'absurde. Pour reprendre certains des termes avec lesquels la littérature de l'absurde est généralement définie chez les personnages calviniens nul « sentiment né du divorce entre l'homme et le monde et du refus de toute espérance » (*Le dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002). Marcovaldo reste attaché au monde. Il en guette les résidus de beauté égarés dans le décor urbain et il se trouve plongé dans une sorte de présent absolu qui empêche que se pose la question de l'espoir.

Au terme de ces premières réflexions à propos du personnage curieux, une dernière (pour l'instant) question se pose : comment intégrer l'archétype du personnage contemporain, l'homme banal, l'homme sans qualités (Musil), l'indifférent (Moravia) dans cette problématique consacrée à l'étrange et au curieux ? Où situer l' « anti-héros », l'Oblomov de Gontcharov (si l'on considère l'oblomovisme comme une incapacité à agir, une apathie, une inertie qui sont l'envers de la curiosité héroïque), le Michele aboulique de Moravia, le Roquentin sartrien, le Meursault de Camus (quel est d'ailleurs le lien précis entre *L'étranger* du titre et l'étrange ? Camus annonce-t-il l'« étrange étranger » de Prévert ?). Peut-on définir le « non-héros » d'une frange importante de la production littéraire contemporaine comme un personnage qui subit les événements tout en se trouvant dépourvu de toute possibilité d'émerveillement ou, dans sa version plus commune, de curiosité ? Serait-ce le manque de curiosité (de désir ?) qui l'oblige à rester enfermé en lui-même, dans un solipsisme parfois agressif - le cynisme, l'ironie à la Cioran ou à la Ceronetti ne sont finalement que des variations du nihilisme - mais toujours destructeur ?

Dans ce cas, pour relier les deux facettes de la notion de curieux, l'incurieux de comportement devient un curieux (au sens d'original) aux yeux des autres. Mais peut-être que l'idée même d'associer le personnage romanesque au héros (ou à son contraire) est une erreur, ce que n'est pas loin de penser Michel Zérafra: « Un personnage romanesque est souvent héroïque, il n'est jamais un héros (...) il obéit à la loi du changement » (entrée « personnage de roman », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopédie Universalis, 1997, p.638). C'est ce qui le distingue du héros classique qui est moulé dans un seul bloc de devoir.

En conclusion (provisoire), on voit où se situe la difficulté de notre recherche : dans ce que Calvino appelle à plusieurs reprises dans son œuvre critique « la définition du territoire ». Partant du mot « curieux » et de quelques-uns de ses possibles équivalents (« étrange », « bizarre », farfelu ») on constate que la notion est opératoire à un triple niveau : narratologique (les lois qui régissent la forme du texte), diégético-psychologique (les personnages et leurs « aventures ») et chronotopiques (les lieux et/ou les moments où se manifeste l'étrange).

Dans tous les cas, il est nécessaire de bien borner le discours et d'en exclure, pour les raisons qui ont été ébauchées dans cette première approche, ce qui risquerait d'étendre démesurément les catégories à prendre en considération, après qu'elles ont été définies et que les raisons de la prise en compte ou de la mise à l'écart ont été justifiées.

Il ressort de ces premières considérations que nous proposons de ne retenir comme objet d'étude que les œuvres, et les personnages afférents, qui s'inscrivent dans un projet réaliste, ce qui élimine, entre autres genres, la littérature fantastique.

Car le curieux (texte, personnage, lieu) est d'abord l'élément qui, en dehors des signes les plus apparents de son étrangeté, permet aussi, et peut-être surtout, de questionner le centre dont il s'est détaché, l'ensemble des comportements dont il s'est émancipé, soit pour en rappeler la pertinence (la théorie de la parenthèse carnavalesque de l'époque ancienne), soit pour en signifier la tragique défaillance, comme le fait majoritairement la littérature contemporaine.