

Fryčer, Jaroslav

La prose frénétique dans la littérature française

Études romanes de Brno. 1990, vol. 20, iss. 1, pp. [9]-22

ISBN 80-210-0174-7

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113006>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV FRYČER

LA PROSE FRÉNÉTIQUE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Les critiques littéraires emploient le terme frénétique, en parlant de la première moitié du siècle dernier en France, depuis plus de cent cinquante ans. Pour Charles Nodier qui se flattait de l'avoir trouvé et introduit dans le vocabulaire critique, c'était un mot qui, après avoir servi aux derniers classiques pour désigner le romantisme en général, était appelé à signifier la différence entre l'école romantique et une autre qu'il proposait de nommer «frénétique» et qui produisait des «extravagances où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire». ¹ Nodier a très bien discerné les différences qu'il y avait, dès le début, entre plusieurs tendances appelées «romantiques», et il a bien vu qu'il y en avait, parmi elles, une à laquelle convenait le mot frénétique, employé avant lui en médecine pour désigner un comportement ou un état émotif de l'homme. Seulement, au lieu d'éclairer ce problème, il l'a plutôt obscurci, considérant par ex. Byron comme frénétique au même titre que Christian Heinrich Spiess, auteur allemand d'histoires terrifiantes de brigands, de revenants, etc. ² Le fait que pour Nodier *Le Petit Pierre* de Spiess était la poétique et l'exemple du genre, indique que dès le début aussi, le roman ou la prose frénétiques étaient des synonymes du roman ou de la prose «noirs» ou «terrifiants», signification que ce terme conservera pendant plus d'un siècle encore.

La confusion qui a existé longtemps entre le genre «frénétique» d'une part et «terrifiant» ou «noir» d'autre part, apparaît même dans l'une des rares monographies sur cette littérature, celle d'Alice M. Killen datant de 1923. L'auteur y confond sans cesse l'horrible avec le fantastique et le frénétique et elle voit la base de ces trois genres dans la tradition du roman gothique, dans les «extravagances» d'un Matthew Gregory Lewis ou d'un Charles Maturin. La fiction «frénétique» serait, d'après elle, celle du jeune Balzac et Hugo, de Frédéric Soulié par ex., donc

¹ *Annales de la Littérature et des Arts*, 20 janvier 1821.

² Voir par ex. Alice M. Killen: *Le roman terrifiant ou roman noir*. Paris, Champion 1923, p. 134 et ss.

celle du genre qu'on caractérise de nos jours plutôt comme roman noir. L'utilisation par Alice Killen du mot frénétique au sens commun dans des tournures telles que «l'imagination, la sensibilité frénétiques» n'aide nullement à dissiper le malentendu.

Jusqu'en 1945 environ, chaque fois qu'on parlait de la prose frénétique — si on utilisait ce mot —, on pensait à la production avant tout romanesque qui est marquée, au début, par les œuvres de Mme de Genlis et de Ducray-Duminil, qui passe par une partie de l'œuvre de Balzac, Hugo et Nodier pour aboutir aux textes de Soulié ou de Sue. Alice Killen a bien saisi qu'il y a des romans appartenant à cette même période qui échappent au frénétisme ainsi conçu, tels les livres de Petrus Borel, Philarète Chasles et Paul Lacroix: «[ils] ne peuvent rien trouver d'assez horrible à donner à leur public, mais ils vont chercher leurs sujets plutôt dans les bagnes, dans les hôpitaux, au pied de la guillotine, etc. que dans les romans de Lewis ou d'Ann Radcliffe.»³ On retiendra cette distinction parce qu'elle est capitale et nous allons à plusieurs reprises y revenir.

Une sorte de tournant dans l'étude de cette production littéraire de l'époque romantique est pris en 1949, année où paraît le numéro spécial des *Cahiers du Sud* intitulé *Petits romantiques français*. Cette publication représente l'un des premiers pas vers une redécouverte des «enfants perdus du romantisme», des bousingos ou des Jeune-France. Pierre-Georges Castex dans son article «Frénésie romantique» (pp. 29–38) présente une interprétation du «frénétisme» dans laquelle il abandonne la base «noire» et «terrifiante» de cette inspiration (ces deux aspects en resteront toujours, bien sûr, deux composantes importantes) et souligne le sens profond et la valeur noétique de l'expérience frénétique: «Comme l'extase mystique, dit-il, le délire frénétique est une fièvre d'Absolu. Les deux états répondent à un même désir d'échapper aux servitudes de la condition humaine et d'atteindre en un instant privilégié à un bonheur commensurable. Mais le mysticisme suppose une soumission, une ascèse, la frénésie implique une révolte et un défi.»⁴

En simplifiant un peu la situation, on peut dire qu'à partir de ce moment, on commence à considérer comme utile de réserver le terme «littérature frénétique» à une production qui dépasse le cadre du roman noir ou terrifiant et, par conséquent, devient un genre indépendant de la littérature romantique. Il s'agit, *grosso modo*, de la production littéraire, avant tout dans le domaine du roman, des auteurs appelés bousingos ou Jeune-France, c'est-à-dire les représentants de la bohème littéraire des années 1830, et des auteurs qui, par leur philosophie personnelle et leur conception de l'art, leur étaient proches.

Depuis 1949, l'intérêt de la critique pour les tendances marginales du romantisme français ne cesse de croître. De plus en plus souvent, les frénétiques deviennent l'objet des études littéraires ou critiques et de nos jours, les livres de Jean-Luc Steinmetz par exemple représentent l'aboutissement de ces recherches.⁵ Pourtant, même après ces travaux, le genre frénétique n'a pas été adopté généralement

³ Alice M. Killen: *op. cit.*, p. 175.

⁴ *Petits romantiques français*, p. 29.

⁵ Par ex. *La France frénétique de 1830*. Paris, Phébus 1978; *Petrus Borel. Un auteur provisoire*. Presses universitaires de Lille 1986.

comme genre spécifique par tous les critiques: Michel Raimond n'introduit pas ce terme dans son tableau du roman français moderne,⁶ J. Bellemin-Noël intitule un paragraphe de son exposé sur «La littérature fantastique» – Le fantastique et le frénétique – sans pourtant expliquer le terme (il le met tout simplement en opposition avec «le fantastique»)⁷ et un dictionnaire tout récent⁸ considère par ex. l'un des romans frénétiques les plus typiques, *l'Ane mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, comme un ouvrage «imitant la manière de Radcliffe, de Walpole et des romantiques fascinés par le roman noir». Et pourtant, les revenants, les fantômes, les phénomènes surnaturels d'un Horace Walpole n'ont rien à voir avec la pauvre jeune fille dans le roman de Janin, précipitée par l'injustice sociale et par les préjugés dans la misère la plus noire, là où un être humain perd les derniers restes de sa dignité et devient un objet dégradé et manipulé par la pseudojustice et par la pseudomorale de son époque. Les recherches récentes et les nouvelles éditions de textes permettent de dresser le bilan et de réfléchir sur les traits spécifiques et sur la place dans l'histoire de la littérature d'un genre qui a déjà prouvé sa vitalité et son intérêt.

Nous allons prendre pour point de départ le roman, genre universel non seulement de la littérature moderne mais aussi du courant frénétique en France. Nous comprenons sous le terme de roman frénétique la production romanesque qui a été cultivée dans une période assez courte, entre 1829, année où a été publié le premier grand ouvrage, déjà mentionnée, du genre, *l'Ane mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, et 1840 à peu près. Il est, d'une part, caractérisé par certains aspects modifiés de ce qui constitue les attributs du roman terrifiant ou noir, issu de la tradition du roman gothique anglais: histoires terrifiantes, passions déchaînées, victimes innocentes, pendus, cadavres, etc., tout cela exprimé dans une langue colorée, par des images violentes qui vont parfois jusqu'au paroxysme. Mais c'est une composante seulement du roman frénétique. L'autre, essentielle, est sa valeur historique et profondément humaine (c'est sur elle que nous allons surtout concentrer notre attention). Charles Nodier a déjà reappelé que «la mode frénétique» était «un signe du temps». Mais pour lui c'était une inspiration dont il expliquait l'apparition par les goûts d'une société blasée qui, ne pouvant pas découvrir des sources d'émotion nouvelles, se complaisait dans l'horreur.⁹

Considérant le genre frénétique dans une perspective historique, on constate que ses rapports avec l'époque sont à la fois plus subtiles et plus profonds que ne le sentait Nodier. Cette production entre dans le cadre de la période après 1820, dans une situation historique qui aboutira à la révolution de Juillet et aux premières années de la monarchie qui en est issue. Comme déjà tant de fois dans l'histoire de la littérature, les procédés connus, en l'occurrence ceux du roman noir, sont appelés à répondre aux questions posées par les bouleversements politiques en fermentation.

⁶ *Le roman depuis la Révolution*. Paris, A. Colin 1967.

⁷ In: *Manuel d'histoire littéraire de France*. T. IV. 1789–1848, deuxième partie, p. 339. Paris, Editions sociales 1973.

⁸ *Dictionnaire des littératures de langue française*. Sous la direction de J.-P. Beaumarchais, D. Couty et A. Rey. Paris, Bordas 1984, 3 vol.

⁹ Voir à ce propos l'article mentionnée de P.-G. Castex, p. 31.

La révolution de Juillet a été, somme toute, une drôle de révolution. Amaury Duval, célèbre archéologue et écrivain médiocre, a résumé la situation dans une lettre à la comtesse Constance von Salm-Dyck datée du 15 août 1830: «Hé-bien, Madame, que dites vous des Parisiens? ne sont-ils pas habiles dans l'art des révolutions? en trois jours, ils renversent un trône, chassent un roi et en prennent un autre; puis, ils vont tranquillement reprendre leurs travaux ordinaires.»¹⁰ Et Claude Tillier intuitivement en 1847 l'un de ses pamphlets politiques de façon assez cruelle: «Non! il n'y a pas eu de Révolution de Juillet».

Et pourtant, cette «espièglerie politique» (Jacques Robichez) ou «duperie» (Paul Valéry) représente, dans la politique et dans la pensée, une rupture dont la profondeur n'a pas, dans l'histoire de France, de très nombreux précédents. C'était le moment où ceux qui voulaient comprendre la situation, pouvaient remarquer le décalage qu'il y avait entre l'enthousiasme inspiré à bien des écrivains par la vision d'une révolution industrielle et par les progrès des sciences et de la technique d'une part, et la réalité politique, sociale et morale d'autre part.¹¹ Au début du siècle, la génération «d'encylopédistes attardés», celle des idéologues, repandait encore la foi dans l'empirisme et le scientisme et Victor Cousin, dans son cours de 1828 à 1829, affirmait que tout allait bien, que les Français jouissaient d'une «douce liberté» et qu'ils n'avaient plus qu'à progresser dans un cadre qu'on ne saurait plus remettre en question.¹² Vers la fin du siècle, des personnages tels que Tribulat Bonhomet ou Bouvard et Pécuchet marqueront la vanité de cet espoir, la perte de cette foi optimiste: au savant triomphant, on opposera un scientifique ridicule. La désillusion provoquée par l'évolution historique dont l'année 1830 est le tournant, paraît être au moins aussi profonde que celle après la chute de Napoléon, décrite au début d'*Une confession d'un enfant du siècle*.

Les façon dont les écrivains réagirent à cette situation furent naturellement bien variées et allèrent d'une sorte de coexistence pacifique avec l'époque à un refus absolu d'accepter la nouvelle réalité. Parmi ceux dont le refus était le plus obstiné et intolérant, il y avait le groupe de jeunes bohèmes littéraires qui, sous la direction de Gérard de Nerval, Petrus Borel et Théophile Gautier, étaient les animateurs de deux cénacles célèbres des années 1830: celui du sculpteur Jehan du Seigneur et celui de l'impasse du Doyenné, le château de la Bohème galante, comme l'a appelé Gérard de Nerval. Tout était dans leur comportement raillerie, provocation, extravagance. Mais ils savaient créer des ouvrages remarquables par leur façon de voir et de concevoir la réalité, par la force de leur expression et par la contestation des formes et convenances acquises. Et c'étaient justement ces auteurs qui forment le noyau autour duquel se rassemble la plupart des romanciers dits frénétiques.

Pour nos remarques sur la spécificité de cette littérature,¹³ nous avons utilisé une

¹⁰ *Romantisme*. Revue du dix-neuvième siècle. 1980, No 28–29, p. 9.

¹¹ Pour un résumé rapide de la situation voir Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*. Paris, Bordas 1985 (1970), pp. 72–76.

¹² Voir Pierre Barbéris, *Le romantisme plébéien*. In: *Manuel d'histoire littéraire de France*. Tome IV. 1789–1848, première partie, pp. 512–534. Paris, Editions sociales 1973.

¹³ Nous avons esquissé quelques caractéristiques du genre dans l'article «Le roman noir – le roman

quarantaine de textes publiés entre 1829 et 1839 dont quelques-uns viennent d'être réédités mais dont une grande partie attend encore cette faveur posthume. Parmi les auteurs il y a des écrivains qui ont droit à un chapitre dans tout manuel de littérature (Petrus Borel, Philarète Chasles, Alphonse Esquiros, Jules Janin, Charles Lassailly, Henri de Latouche — il y a parmi eux aussi Victor Hugo, grâce à son *Dernier jour d'un condamné*), mais il y a aussi quelques noms pratiquement disparus de la mémoire des critiques et des lecteurs (Gustave Albitte, Alphonse Brot, Paul Lacroix, Jules Le Fevre, Régnier d'Estourbet) — et pourtant, leurs romans paraissaient dans des éditions qui étaient, à l'époque, une sorte de Livre de poche, comme par exemple *La Bibliothèque pour tous* de l'éditeur Lemer. *L'écolier de Cluny* de Roger de Beauvoir a été sept fois réédité entre 1832 et 1881 et *L'Ane mort et la femme guillotinée* a eu, entre 1829 et 1864, 15 éditions.

La provocation entre, bien sûr, comme élément constitutif aussi dans la conception du roman frénétique et elle peut revêtir plusieurs formes. Au niveau thématique, c'est l'utilisation de thèmes, d'épisodes ou de personnages qui ont une chance de choquer la morale et les convenances. Dans *Fragoletta* de Henri de Latouche, toute l'action joue sur l'équivoque des deux personnages principaux — Camille-Fragoletta et son frère Philippe. On n'apprend jamais nettement si ce sont deux personnages ou un être hermaphrodite ou même deux femmes dont l'une est travestie en homme. Le capitaine d'Hauteville, à la recherche de Camille dont il est tombé amoureux, rencontre à tour de rôle la jeune fille et son frère, réel ou prétendu, et à la fin il ne sait pas non plus de qui il est vraiment amoureux, s'il aime une jeune fille ou un garçon angélique.

L'intention provocatrice est encore plus accentuée dans la célèbre *Madame Putiphar* de Petrus Borel. L'auteur a eu l'audace d'introduire dans son roman le marquis de Sade, «l'illustre auteur d'un livre contre lequel vous criez tous à l'infamie, et que vous avez tous dans votre poche; c'étoit, dis-je, très-haut et très-puissant seigneur, monsieur le comte de Sade . . .»¹⁴ S'il avait l'intention de provoquer, il a visé juste: en témoigne par exemple le compte-rendu indigné de Jules Janin qui, lui-même, une douzaine d'années auparavant, faisait du frénétisme: «C'est du marquis de Sade que l'auteur a pitié! Oui, cet atroce et sanglant blasphémateur; cet obscène historien des plus formidables rêveries qui aient jamais agité la fièvre des démons, le marquis de Sade, il se montre dans cette histoire comme une intéressante victime des lettres de cachet!», etc.¹⁵

Le même but de provoquer le lecteur et de le tirer de cette léthargie dont se plaignaient les jeunes révoltés, est poursuivi évidemment par d'autres procédés qui, dans leur ensemble, constituent un trait spécifique du genre. C'est l'utilisation de l'horrible qui, pourtant, diffère cette fois nettement du même aspect dans le roman gothique ou noir. Ce ne sont plus les spectres, les squelettes, les châteaux hantés qui sont convoqués afin de faire frémir le lecteur. Il n'y a pas de surnaturel dans le ro-

frénétique», *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis (SPFFBU)*, série D, No 31, Brno 1984, pp. 23-30.

¹⁴ Paris, Editions Régine Deforges 1972, p. 322.

¹⁵ *Journal des Débats*, 3 juin 1839; cité d'après Borel: *Madame Putiphar*, p. 433.

man frénétique, tout est avec soin rationnellement expliqué: qu'on compare par exemple la main de fer gigantesque qui apparaît dans l'un des ouvrages classiques du roman gothique, *Le château d'Otrante* de Horace Walpole, avec une autre main gigantesque aperçue par Stell dans *le Magicien* d'Alphonse Esquiros. Mais ici, il n'y a pas de mystère impie: il s'agit de l'ombre d'une main réelle projetée sur le mur. L'horreur dans le roman frénétique est puisée à une autre source: ce sont des tableaux cruels et bouleversants, parfois monstrueux, de la souffrance humaine et nous allons encore revenir aux causes de ce phénomène. Dans *Madame Putiphar* de Borel, nous suivons la dégradation physique et morale de Patrick enfermé sans espoir d'en sortir, dans les cachots de la Tour de Vincennes et de la Bastille; dans *le Mutilé* de X. B. Saintine, pseudonyme de Xavier Boniface (1797–1865), couronné de plusieurs prix poétiques et collaborateur célèbre à son époque de Scribe, Désaugiers et d'autres vaudevillistes, on est bouleversé par le sort d'un jeune poète à qui le pape Sixte-Quint fait couper la langue et le bras droit pour quelques vers irrévérencieux que le jeune homme a composés.

A la même catégorie appartiennent la richesse et le dynamisme démesurés de l'expression qui est d'ailleurs à l'origine du terme «frénétique» qu'on a attribué à ces auteurs. Toute l'imagination des romantiques français paraît pâle à côté des images mélodramatiques et fantasmagoriques (il y a, bien sûr, parmi ces images, assez souvent des expressions forcenées, délirantes ou tout simplement ridicules): dans *le Magicien*, les «maronniers sont ivres de rosées, les maronniers jettent leurs fusées de fleurs blanches» (20), «les auvents ruissellent de soleil» (178); dans *Madame Putiphar*, la France avant le Révolution rappelle «une bête vorace» qui «fouillait déjà du museau dans ses propres entrailles et se mâchait le coeur» (345), et la vue de l'être aimé se traduit par des images telles que «j'éprouvais, à vous voir si fraîche, si belle, un trouble, un délire, un enivrement qui allait jusqu'au vertige» (G. Druineau: *Le Manuscrit vert*, p. 58). *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Le Fevre se terminent par une vision apocalyptique d'une ville ravagée par la peste et dans *Elisa de Rialto* de J. G. Chaudesaigues, il faudrait citer toute la scène où Marcel, à la fin, viole Madame de Rialto (p. 287 et ss.).

Il y a, dans quelques romans frénétiques, encore une provocation atténuée qui ne s'adresse pas tellement aux lecteurs mais à des amis ou ennemis littéraires. Tous les auteurs dont nous parlons sont issus du camp romantique, tous considéraient Victor Hugo comme leur grand initiateur: mais reconnaître quelqu'un pour son maître ne signifie pas forcément être obligé de l'imiter automatiquement. Tous étaient assez critiques par rapport surtout au lyrisme parfois grandiloquent de Hugo, Lamartine ou Vigny; en revanche, ils étaient pour la plupart admirateurs de la poésie plus sobre et aux pointes ironiques de Musset. Aux effusions lyriques déchaînées, ces auteurs opposent une recherche assidue d'une beauté idéale, d'un amour plus profond — croyaient-ils — que celui si bruyamment proclamé et chanté par la poésie romantique. Dans *Fragoletta*, le capitaine d'Hauteville compose, à travers la recherche de la vraie Camille, l'image d'une amie idéale, aux traits choisis dans toutes les formes sous lesquelles lui apparaît la femme aimée. Et au début du *Magicien*, Stell avoue qu'il cherche une femme idéale qu'il pourrait aimer et qui pourrait lui servir de modèle pour créer un portrait de la Samaritaine: «l'on n'aime jamais . . . que la femme

qu'on a en soi» (22). On reconnaît facilement la différence qui sépare ce modèle idéal du procédé utilisé par d'autres romantiques, par ex. Lamartine, qui idéalisèrent une ou plusieurs femmes réellement existantes. Cette recherche de l'absolu qui les rapproche du romantisme allemand d'un Novalis ou d'un Hölderlin, est aussi une forme de protestation contre une littérature qui est, à l'avis des jeunes, trop liée avec l'époque qu'ils détestaient.

Ce que les jeunes refusent avant tout, c'était le système politique de l'époque et les structures sociales qui en étaient à la fois les conséquences et la base. Ils refusaient la société de leur époque mais ils ne la fuyaient pas! Au contraire, ils étaient profondément enracinés dans leur temps et leurs œuvres reflétaient directement ou par le biais de l'allégorie ou de sujets historiques la réalité de leur époque. Et c'est justement ce rapport étroit qu'ils entretiennent dans leur œuvres avec leur temps et la façon dont ils contestent et condamnent le système social, que nous considérons comme le trait typique et distinctif du roman que nous appelons frénétique.

Cet aspect de la littérature qui nous occupe se manifeste à l'extérieur par un mélange curieux de traits réalistes — ou peut-être mieux: du réel introduit dans le texte — avec la fantaisie et l'héritage du roman noir et gothique. Ces auteurs n'étaient pas de profonds philosophes, mais ils ne pouvaient pas ne pas être séduits et influencés par le sensualisme devenu à la mode, à travers les doctrines des idéologues, surtout par leur refus de la métaphysique, par leur esprit critique et leur foi dans le progrès, et aussi par les idées des socialistes de tous genres, de Lamennais, en passant par Saint-Simon jusqu'à Fourier, bref par tous ceux qui combattaient, au nom des idées plus ou moins républicaines, le système monarchique. Mais ils ne se laissaient jamais endoctriner par qui que ce soit et leur révolte n'a jamais revêtu un caractère collectif: ils restèrent toujours des solitaires ou des révoltés individualistes, parfois même un peu anarchisants. En tout cas, les romanciers frénétiques ne fuyaient pas l'actualité de leur temps et les problèmes politiques ou sociaux qui le dominent; ils sont restés toujours plongés dans le *hic et nunc*, ne serait-ce qu'à travers les parallèles historiques facilement déchiffrables.

Tout d'abord, l'action des romans qui nous occupent ne se passe jamais dans un espace ou un temps indéterminés ou vagues, comme c'est le cas du roman noir et terrifiant: une partie de ces livres s'inscrivent dans l'époque contemporaine. L'action de *Priez pour elles!* d'Alphonse Brot est marquée par une atmosphère historique bien déterminée de Paris à l'époque de la grande vogue de Werther et dominée par l'immense succès de Rossini, le lieu de l'action de *Louisa ou les douleurs d'une fille de joie* de l'abbé Tiberge, pseudonyme d'Hippolyte Régnier d'Estourbet, mort prématurément à l'âge de 28 ans, auteur de plusieurs livres historiques, est le Paris de 1830 environ et l'ambiance précise est évoquée par les descriptions pittoresques des auberges et de la vie mi-citadine et mi-provinciale dans la banlieue de Paris.

Quand il s'agit de traiter un sujet historique (et ils sont très nombreux dans le domaine dont nous parlons), les auteurs prennent soin d'indiquer directement leurs sources ou bien celles-ci sont faciles à découvrir. Jules Le Fevre cite dans la préface de son roman *Les Martyrs d'Arezzo* comme sa source principale *l'Histoire de la peinture italienne* de l'Abbé Lanzi, Roger de Beauvoir cite trois ouvrages dont il s'est servi dans *l'Ecolier de Cluny*, à savoir Brantôme, *l'Histoire de France* de Ro-

bert Gaguin et le dictionnaire de Bayle. *Madame Putiphar* de Petrus Borel est fondée sur *les Révolutions de France et de Brabant* de Camille Desmoulins d'une part et sur *les Mémoires* de Henri Masers de Latude d'autre part. Et s'il n'y a pas de source précise, elle est remplacée par un exposé historique parfois très ample, comme c'est le cas du *Magicien* où une vingtaine de pages est consacrée à une leçon historique sur l'époque de Charles IX. Dans un autre roman, *Le solitaire* du vicomte d'Arlincourt, l'un des prédécesseurs directs des frénétiques, une attention non moins soutenue est consacrée à l'explication de l'époque de Charles le Téméraire.

Quoi qu'il en soit, les jeunes romanciers avaient évidemment intérêt à être même dans l'histoire le plus précis et concret possibles. C'est sans doute aussi la manifestation d'une tendance générale de l'époque romantique, mais ce goût de l'histoire apparaît en même temps comme l'illustration d'une des contradictions profondes du mouvement: les rapports des frénétiques avec leur temps étaient assez compliqués et parfois équivoques. D'une part, ils voulaient rompre avec l'époque où ils vivaient (c'est l'une des causes de leur engouement pour l'histoire), avec sa politique, avec la monarchie et avec l'esprit petit-bourgeois qui résumait, à leurs yeux, les qualités négatives et ridicules de leurs contemporains. Et d'autre part, ils voulaient vivre dans l'actualité de leur temps, ils lui lançaient un défi permanent, et leur but ultime était, tout compte fait, de l'améliorer, d'encourager l'avènement d'un système politique et social qui serait favorable à l'art et aux aspirations spirituelles de l'homme (ils ne pensaient pas dans des catégories sociales ou économiques: les aphorismes mordants d'un Borel sur l'exploitation, sur les banquiers, sur les commerçants voraces, etc. n'étaient que des lieux communs et n'avaient pas un sens social véritable).

Le cadre historique est le plus souvent une manifestation indirecte d'un autre trait que nous considérons comme typique: à savoir un goût marqué pour la politique. On ne trouve pas chez nos auteurs de profondes réflexions sur les systèmes politiques, sur les possibilités de les réformer, etc.: comme toujours, ces jeunes auteurs sont primesautiers, leurs amours et haines sont viscéraux, mais ils refusent de les soumettre à une analyse rationnelle. Qu'il suffise de citer, à ce propos, le passage bien connu de la préface de *Champavert, contes immoraux*, où Petrus Borel expose son républicanisme et sa politique personnelle qu'il appelle «lycanthropie»: «Je suis républicain . . . comme l'entendrait un loup cervier: mon républicanisme, c'est de la lycanthropie! . . . Je suis républicain parce que je ne puis pas être Caraïbe» (23). Et on ne peut pas, à cette occasion, ne pas citer les derniers mots d'une autre préface du même auteur, celle des *Rhapsodies*: «Heureusement que pour se consoler de tout cela [il avait auparavant parlé de plusieurs problèmes poétiques aussi bien que politiques], il nous reste l'adultère! le tabac de Maryland! et du papel español por cigaritos» (15). Tous étaient, au moins à l'époque de leur frénétisme, profondément et sincèrement républicains. Mais ils étaient aussi jeunes, ils voulaient vivre et ils voulaient provoquer ceux qu'ils considéraient comme leurs ennemis.

Ces auteurs s'exprimaient très nettement contre la monarchie, contre le clergé, contre toute sorte de tyrannie, égale si elle opprimait les corps ou les âmes. L'idée qui constitue le fil d'Ariane de ces livres, c'est «qu'un peuple est rarement heureux et n'est jamais moralement grand, s'il est lié à l'autorité d'un seul; et qu'il peut, au

contraire, devenir ou demeurer glorieux et prospère s'il a la vertu de se gouverner lui-même». ¹⁶ Et les auteurs et leurs héros adressent aux grands de ce monde leurs attaques violentes et cruelles. Dans *Fragoletta*, l'action se passe dans deux villes aux mœurs corrompues, Naples et Paris, la première par le triste Ferdinand et sa voluptueuse épouse Marie-Caroline, l'autre par les suppôt de la monarchie, par la police et les banquiers. Dans *Madame Putiphar*, Borel accepte l'idée de Bonald et de J. de Maistre, à savoir que la Révolution a été une expiation; mais il a renversé les rôles: Dieu a voulu punir non les impies, mais les tyrans. Et l'auteur accable d'invectives les rois, les suzerains, la monarchie et surtout celle qui en représentait la forme la plus monstrueuse, celle de Louis XV et de Madame Putiphar, c'est-à-dire de la Pompadour. Sous ce roi, le mal a pris des dimensions particulièrement odieuses et délirantes: Fitz-Harris, l'un des persécutés dans le roman, dit: «On conçoit le mal fait dans un but, dans un but même criminel; on conçoit le mal profitable; on conçoit que pour le détrousser on égorge un homme qui passe; on conçoit que le Caraïbe rôtit son ennemi pour faire de sa peau une selle: cela est bien, cela est sage; mais ce qui révolte, c'est le mal fait par bon plaisir, c'est le mal insignifiant, c'est le mal que rien ne réclame; ce sont les petites cruautés de toutes les heures, les petites barbaries raffinées, les atrocités mignonnes qu'on pratique dans les bastilles!» (256) Et c'était justement la société voluptueuse de l'époque de Louis XV qui se complaisait dans ces formes sataniques du mal: encore une raison pour annoncer une fin immédiate de ce système. Roger de Beauvoir dans son *Ecolier de Cluny* choisit une autre période de l'histoire de France, où le tyran et ses complices ravageaient le pays et foulaient tous les principes moraux, l'époque de Philippe V et de son épouse Jeanne de Bourgogne. Il reste à savoir si ces critiques visaient juste parce que l'histoire nous apprend que la France et les Français doivent beaucoup à ce suzerain. De toute façon, l'auteur dit: «C'était à la fois l'abandon à tous les vices, et la recherche de toutes les grâces. Comme un voile jeté sur son âme, sa royauté en couvrait la boue . . .» (21). Et même dans un roman sentimental, apparemment inoffensif, comme c'est le cas d'*Un clair de lune* de Gustave Albitte, il y a une diatribe haineuse, cette fois même contre une monarchie bien présente, celle de Juillet: «Jusqu'à cette époque un peuple n'avait été gouverné que par des prêtres qui ont un caractère sacré aux yeux de la foule, ou par de puissans et hauts seigneurs qui éblouissent les yeux et imposent par l'éclat de leur rang. Cette fois la France ne voulut plus reconnaître pour maître que des agioteurs, des banquiers, et tomba ainsi dans le dernier degré de l'avisement . . . l'aristocratie de l'or n'a rien, pas même un manteau pour cacher son cynisme et sa difformité hideuse.» (316)

Parfois, une remarque faite comme en marge, met un passage qui pourrait passer inaperçu, dans une lumière très vive et dévoile une intention critique et politique bien prononcée de l'auteur. Le vicomte d'Arincourt exprime, dans son roman *Le solitaire*, certaines réflexions au sujet de Louis XI qui sont au fond banales et générales: «Louis XI était jaloux et perfide, il ne pardonnait ni la supériorité ni la puissance. Humilier la grandeur et relever la bassesse, fut constamment son système,»

¹⁶ *Fragoletta*. Préface de J. et J. Tharaud, p. 15.

etc. Après ces phrases qui ne sont pas très impressionnantes, vient une remarque qui change tout: «Et cependant il [= Louis XI] obtint le surnom de Restaurateur de la Monarchie.» (29) Ecrire ces mots à une période qui elle-même portait le nom de Restauration, c'était, à n'en pas douter, un acte politique. Dans la production frénétique, il y a aussi plusieurs romans où le refus absolu de de la monarchie de Juillet est encore exprimé par un autre procédé: un culte évident de Napoléon. Dans le roman de Paul Lacroix, connu sous le nom du bibliophile Jacob, *Vertu et tempérament*, le comte Dorand, protagoniste, prépare, au nom du grand Napoléon, une révolte contre Louis XVIII, contre ceux qui voulaient «faire taire l'immortelle voix du règne de Napoléon» (256), et très souvent la gloire de l'Empereur est opposée à la bassesse et la petitesse de ses successeurs politiques. Enfin, plusieurs auteurs entrent, par leurs ouvrages, aussi dans la discussion très actuelle de l'époque, à savoir contre la peine capitale qu'ils considéraient comme une sublimation de la monarchie, de sa cruauté et de son injustice. Il suffit de rappeler le roman de Victor Hugo *Le dernier jour d'un condamné* ou *l'Ane mort et la femme guillotinée*.

Ce que les jeunes dénoncent comme les traits les plus marquants de la tyrannie, c'est, d'une part, une décadence générale des mœurs, et, d'autre part, la souffrance humaine directement causée par le despotisme des grands et par la justice qui est un instrument obéissant entre leurs mains. Dans *l'Ane mort* qui commence comme un livre parodique, le ton du récit change à partir du chapitre XVI. Le livre devient l'histoire bouleversante de la dégradation morale et physique d'une jeune fille, victime de l'immoralité de l'époque. Les scènes du lupanar, de l'hospice pour les pauvres, du cachot, de la Morgue (dans combien de romans de ce genre le narrateur amène-t-il le lecteur dans ces lieux où la misère de l'homme et son triste sort dans le monde sont particulièrement visibles!), les préparatifs à l'exécution produisent une terreur qui peut être considérée comme l'expression des horreurs de l'époque, de la situation de l'homme vivant à la fin de la Restauration et dans les années autour de 1830. La parodie se transforme en un témoignage authentique et très personnel. En ce sens, *Louisa ou les douleurs d'une fille de joie* suit une pente analogue et la dégradation de Louisa qui l'amène à la misère, à l'hôpital et dans les bas-fonds les plus hideux de la société, atteint un degré comparable à celui que nous avons constaté dans le roman précédent. Le début de la chute de Louisa est, bien sûr, causé par une faute personnelle, celle d'une jeune fille éblouie et séduite par l'éclat et la richesse d'un noble pervers. Mais cette histoire individuelle est interprétée par l'auteur comme le signe de l'époque, comme l'expression de l'immoralité du temps, du système politique et social. De même *Priez pour elles!* d'Alphonse Brot est le tableau de la décadence d'une famille après la chute de l'une de ses filles où l'injustice sociale joue le rôle décisif. Enfin le jeune poète dans *le Mutilé* est poursuivi et tourmenté par la justice papale jusqu'à la limite de ce qu'un être humain peut supporter. Et l'aspect analogue du roman *Madame Putiphar* a déjà été mentionné.

Toutes ces souffrances sont considérées et présentées comme des fautes criminelles commises par les suzerains, par les gouvernements, par la justice, par le clergé; elles concernent la société en tant que tout et, par conséquent, chaque individu personnellement. Soit dit en passant que dans le roman noir, avec lequel on confond si souvent cette littérature, les héros doivent expier une faute personnelle,

une tare héréditaire, un crime commis, le plus souvent, par l'un de leurs ancêtres. Une des réactions provoquées par ce mal social est, bien naturellement, la vengeance. Le héros très souvent veut se venger non seulement de sa souffrance ou de celle occasionnée à l'un de ses proches, mais avant tout de la souffrance de toute sa génération et de tous les maux infligés par l'injustice du système social. Dans *Madame Putiphar*, pour ne citer que les ouvrages déjà mentionnés, le fils de Patrick appelé à venger son père, a même été baptisé du nom de Vengeance, dans *l'Ecolier de Cluny*, le héros veut venger la mort de sa mère, morte qui résume l'injustice de la royauté.

Une moitié du roman est constituée par l'histoire de la vengeance: «Pour ceux qui se souviennent, la vengeance est une vie, lit-on dans le roman. Vous l'ignorez — et ne saurez jamais peut-être ce qu'est une vengeance de six ans, amassée goutte à goutte au fond de l'âme oublieuse d'elle-même, ridée sous un front jaune, scellée aux anneaux de cloîtres, aux pages des livres, aux pierres des tombes» (39, 40). De même, le mutilé dans le roman de X. B. Saintine, ne rêve que de sa vengeance sur la justice, sur l'Eglise, sur le pape.

Toutes les remarques précédentes concernaient le niveau thématique des textes analysés, parce que le roman frénétique se définit, par rapport à d'autres genres de prose narrative de l'époque, avant tout par la conception du monde et par la vision de la réalité. Mais le côté littéraire proprement dit mériterait une attention non moins systématique. Parmi de nombreux traits de ce genre, nous en avons choisi deux qui sont particulièrement marquants et qui distinguent assez nettement ce genre du roman noir ou de la prose romantique. C'est tout d'abord le caractère ironique ou parodique qui n'est jamais tout à fait absent dans ces ouvrages. L'un des meilleurs exemples du genre, *la Magicien*, est tout entier construit avec une intention parodique. Après de longs tourments, après avoir parcouru un long chemin bien tortueux, après avoir tout consacré à la recherche de la véritable science, Ab-Hakek comprend au moment de sa mort la vanité de son projet: «Maître! la science est l'ombre d'une ombre: *umbra umbrae!* lui dit un disciple. — Ah! fit le savant en raidissant ses deux bras, j'aurais mieux fait d'aimer! Il tomba mort.» (284) L'ironie pénètre, dans ce roman, jusqu'aux épisodes, jusqu'aux descriptions particulières. Bien souvent, il s'agit d'une chute ironique qui annule le passage précédent, passionné, expressif, démesuré. On attend, par ex., l'arrivée de la reine. C'est une orgie d'images, d'expressions pittoresques pour décrire la splendeur de la cour, de la vie de la reine, etc. Et ce passage stylistiquement exalté à l'extrême, se termine par une pointe ironique, par une simple question d'un gamin: «Père, mais c'est [= la reine] fait comme les autres femmes?» et le père de répondre: «Précisément.» (30) Et si ce n'est pas le projet du roman tout entier, on trouve dans chacun des livres mentionnés au moins quelques images qui représentent, par leur ton ironique ou parodique, un élément d'aliénation, de rupture, tels que: «Le ciel était noir comme une page de Radcliffe» (*Ecolier*, 4), «[il était] fier et bas, impuissant et hargneux... une véritable figure du journal ministériel» (*l'Ane*, 41). Le roman *Les roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide* de Charles Lassailly, se situe tout entier à la limite d'une réflexion au fond sérieuse sur l'époque, sur le suicide, etc., et d'une parodie littéraire ouverte: «Je vais à la mort, dit au début le héros. En atten-

dant, je m’amuse à faire un livre, dont mon suicide sera le dénouement.» (7) On pourrait multiplier ces exemples *ad libitum*.

Une question se pose, bien naturellement: comment se marient ces traits ironiques ou parodiques avec les tableaux impressionnants de la souffrance humaine, d’une souffrance physique et morale que ces auteurs mettent dans leurs livres? Il n’y a qu’une seule interprétation plausible de ce phénomène: c’est encore un élément de rupture, d’une rupture complète avec l’époque, dont les auteurs décrivent et dévoilent les horreurs, et dont ils veulent se distancier. En tout cas ces pointes ironiques qui semblent parfois annoncer l’humour noir, paraissent être un trait spécifique du frénétisme français parce que dans d’autres littératures européennes (dans le roman gothique anglais, dans le roman de chevalerie en Allemagne, dans des récits terrifiants des littératures slaves), l’intention parodique est plutôt exceptionnelle.

Le dernier trait que nous voulons rappeler est la composition qu’on pourrait désigner comme disloquée des récits frénétiques. Tous les romans noirs classiques, anglais ou français, sont racontés de façon continue, suivie, sans changements brusques de temps ou de lieu. Les romanciers frénétiques utilisent en revanche toujours plusieurs techniques narratives, plusieurs systèmes temporaux ou spatiaux. Jean-Luc Steinmetz appelle la composition de *Madame Putiphar* «fragmentée»,¹⁷ dans *le Magicien*, la composition est fondée sur une dislocation temporelle continue du récit, dans *Louisa*, il y a trois «moi» qui racontent — celui du narrateur, de Thérèse et d’Albert, et on a parfois des difficultés à reconnaître lequel des trois parle. Des récits intercalés, des lettres, des extraits de journaux, de longs commentaires du narrateur, tout cela détermine une composition insolite — et on est tenté de dire moderne — du roman frénétique.

Cette courte revue peut être arrêtée à cette dernière remarque. Les analyses précédentes permettent de formuler une seule conclusion qui est pourtant pour l’interprétation de cette production littéraire, croyons-nous, pertinente. C’est que le roman que nous voulons appeler frénétique représente une œuvre littéraire indépendante, spécifique et intégrale et qu’il mérite, dans le système des genres romantiques de l’époque, une place particulière. Le roman frénétique est une réponse littéraire tant à la littérature officielle et à la mode, qu’à la politique et au système social avec tous les défauts de l’époque. Comme les auteurs en question étaient jeunes (sur 16 auteurs cités, 8 avaient, à l’époque où ils écrivaient les romans mentionnés dans notre article, moins de 25 ans et il n’y en avait que deux qui avaient plus de 40 ans), leurs œuvres comportent des traits de provocation, le désir de choquer sinon de scandaliser le lecteur et l’ennemi littéraire et politique. Il y avait beaucoup de vague et de flou dans leurs idées littéraires aussi bien que politiques, mais ils savaient très bien une chose: la littérature officielle et la politique de leur époque ne pouvaient assouvir leur désir de beauté, d’absolu et de liberté dans l’art et dans la vie. C’est pourquoi, pour la plupart, ils faisaient partie de la bohème littéraire des années 1830 pour laquelle la contestation et le refus des structures sociales et littéraires existantes constituaient l’essentiel de leur programme.

¹⁷ «Les malheurs du récit». In: *Madame Putiphar*, p. 391.

Mais leurs œuvres contiennent en même temps certains traits positifs au niveau thématique aussi bien qu'au niveau de la langue ou de la composition de sorte qu'on peut à juste titre parler d'un genre indépendant. Il y a plusieurs aspects qui distinguent ce genre des genres avoisinants: l'utilisation de l'horreur dans sa forme peut-être la plus impressionnante, à savoir comme une force dont la fatalité n'est pas donnée par des phénomènes surnaturels ou d'ordre métaphysique, mais par un simple fonctionnement d'un système social considéré comme inhumain et injuste; le caractère nettement antimonarchique et antityrannique et en même temps anti-bourgeois qui traduit les positions politiques, bien vagues, il est vrai, des auteurs, est le deuxième trait spécifique; enfin le ton ironique ou parodique, motivé non seulement par le souci de provoquer, mais aussi par le désir des auteurs de définir leur situation dans le monde et dans la société.

Il ne s'agit pas d'une production littéraire trop abondante, on ne peut le taire: pourtant sa valeur évolutive ou générique est loin d'être négligeable. Qu'on relise, pour trouver certains points de repère d'une étude sur la fortune de cette littérature, les remarques pénétrantes sur la puissance poétique (mais aussi sur ses faiblesses) de Borel et de sa *Madame Putiphar* par Charles Baudelaire; qu'on se rappelle l'engouement des surréalistes français et en particulier d'André Breton, pour les frénétiques, et qu'on n'oublie pas non plus un fait assez éloquent: la réédition de quelques romans dont nous venons de parler (*Madame Putiphar*, *Les roueries de Trialph*, *L'Ane mort et la femme guillotinée*, *le Magicien*) au cours des deux dernières décennies. D'ailleurs l'intérêt de certaines époques de la littérature de notre siècle pour le surréel, pour le fantastique, pour les déformations de langue et de catégories traditionnelles du récit, rappelle aussi l'écriture frénétique. Accorder au roman frénétique une place indépendante parmi les genres littéraires de l'époque, le distinguer nettement des autres genres littéraires et, par là, relever ses traits spécifiques, le lire et le faire lire, voilà le moins qu'on puisse faire pour cette production remarquable et toujours digne de notre attention.

Bibliographie des romans cités

- Albitte, Gustave: *Un clair de lune. Réverie*. Paris, Eugène Renduel 1833.
 vicomte d'Arlincourt: *Le solitaire*. Paris, Le Normant — Renard — Dentu — Delaunoy — Nepveu 1821.
 Beauvoir, Roger de: *L'écolier de Cluny ou la Tour de Nesle*. Paris, J. Lemer 1868 (1832).
 Borel, Petrus: *Madame Putiphar*. Paris, Régine Deforges 1972 (1839).
 Brot, Alphonse: *Priez pour elles! Roman nouveau*. Paris, Silvestre 1833.
 Chaudesaigues, J. C.: *Élisa de Rialto*. Paris, Urbain Canel 1834.
 Drouineau, Gustave: *Le manuscrit vert*. 2 vol. Paris, Charles Gosselin 1832.
 Esquiros, Alphonse: *Le magicien*. Lausanne, L'Age d'homme 1978 (1837).
 Hugo, Victor: *Le dernier jour d'un condamné*. Paris, Ollendorff 1910 (1829).
 Janin, Jules: *L'âne mort et la femme guillotinée*. Paris, Flammarion 1973 (1829).
 Jacob, P. L. (Paul Lacroix): *Vertu et tempérament. Histoire du temps de la Restauration. 1818—1820—1832*. 2 vol. Paris, Eugène Renduel.
 Lassailly, Charles: *Les roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide*. Paris, Plasma 1978 (1833).

Latouche, Henri de: *Fragoletta*. Paris, Stock 1946 (1840).

Le Fevre, Jules: *Les Martyrs d'Arezzo*. 2 vol. Paris, Ambroise Dupont 1839.

Saintine, X. B. (Xavier Boniface): *Le mutilé*. Paris, Ambroise Dupont 1832.

abbé Tiberge (Hippolyte Régnier d'Estourbet): *Louisa ou les douleurs d'une fille de joie*. Paris, Librairie centrale 1865 (1830).