Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 8, Septembre 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5880

Littérature industrielle ou élitaire ? (Il)légitimations de la littérature frénétique

Émilie Pezard

Anthony Glinoer, *La Littérature frénétique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2009, 288 p., EAN 9782130577492.

Pour citer cet article

Émilie Pezard, « Littérature industrielle ou élitaire ? (Il)légitimations de la littérature frénétique », Acta fabula, vol. 11, n° 8, Essais critiques, Septembre 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5880.php, article mis en ligne le 13 Juillet 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5880

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Littérature industrielle ou élitaire ? (Il)légitimations de la littérature frénétique

Émilie Pezard

Dans l'histoire de la critique du genre frénétique, la parution de *La Littérature frénétique* d'Anthony Glinoer représente un événement majeur : il s'agit là de rien moins que de la première[1] étude intitulée d'après le nom générique que Nodier avait inventé en 1821.

Le frénétique apparaît dans cet ouvrage comme la voie d'accès à une problématique qui dépasse largement le cadre de ce genre jugé mineur. Au rebours d'une tradition de sociologie de la littérature qui privilégie l'étude du second dix-neuvième siècle au détriment du premier, A. Glinoer montre que le romantisme, « parce qu'il portait une visée à la fois universelle et lettrée où devaient cohabiter art pur et art social », est un objet d'étude privilégié pour qui s'intéresse à l'étude de la légitimation littéraire. Alors qu'on observe, à partir des années 1820, une partition du champ littéraire, et notamment romanesque, entre « art » et « industrie », dotés de valeurs contradictoires, la littérature frénétique constitue un « cas historiquement et sociologiquement exemplaire » illustrant le caractère dialectique de l'opposition entre littérature industrielle et littérature élitaire.

Les « tiraillements du roman frénétique entre deux régimes de production en formation » (p. 264) apparaissent dans une contradiction que toute l'histoire du genre manifeste : la permanence de l'esthétique horrifique dans la littérature française, du xvie siècle au xxie siècle, s'accompagne d'une constante dévalorisation de cette esthétique.

Panorama historique de la littérature noire

Cette contradiction est nettement développée dans la première partie du livre, qui consiste en un panorama historique de la littérature noire, où la volonté de synthèse n'aboutit à occulter aucun aspect essentiel.

[1] Seul Reginald W. Hartland avait fait paraître en 1928 un ouvrage intitulé *Walter Scott et le roman "frénétique". Contribution à l'étude de leur fortune en France*, dans lequel le genre frénétique est assimilé au roman gothique du xviiie siècle. Plus récemment, on doit à Jaroslav Fryčer et Fritz Peter Kirsch un ouvrage collectif intitulé *Le Romantisme frénétique*, mais il est édité à Brno (Masarykova univerzita, Ústav románských jazyků a literatur ; Universität Wien, Institut für Romanistik, Brno : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1993).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

L'histoire de la littérature noire commence au xvie siècle : des « canards », adaptés plus tard sous la forme des « histoires tragiques », notamment par François de Rosset, aux œuvres de l'évêque Camus, A. Glinoer rappelle ainsi judicieusement que la littérature française, contrairement à ce que pourraient laisser penser d'autres histoires du genre, fait usage de l'horreur avant le xviiie siècle, et réalise, dans un premier chapitre intitulé « Préhistoire », le vœu que formulait Jean Fabre quand il critiquait la réduction opérée par Alice Killen[2] du roman noir français à une adaptation du *gothic novel* :

> Même si l'on admet que sa prolifération en France se réduit à un phénomène de transplantation ou de greffe, il était indispensable de tenir compte du terrain et des plans autochtones, d'esquisser en forme de prologue une sorte de « préhistoire » française du roman noir[3].

Dans la mesure, cependant, où A. Glinoer dit y retracer « une tradition dont le roman frénétique ne sera finalement qu'une résurgence », ne s'agit-il pas plutôt ici de la première phase de l'histoire de cette littérature noire ?

C'est à la fin du xviiie siècle que la littérature noire connaît un remarquable essor. A. Glinoer expose, dans le deuxième chapitre, de façon synthétique une histoire pourtant complexe, marquée par la conjonction d'une influence étrangère — celle du roman gothique anglais, représenté par Ann Radcliffe et Lewis — et de la poursuite d'une tradition nationale, à travers les œuvres de Mme de Genlis (les *Chevaliers du cygne*), Révéroni Saint-Cyr (*Pauliska*) ou Ducray-Duminil. Sont abordés le cas ambivalent de Sade, qui influencera le roman noir de la période suivante tout en échappant lui-même à l'influence étrangère, et le théâtre noir, A. Glinoer évoquant le mélodrame, ainsi que les « drames monacaux », les « pièces à diable » et l'influence des *Brigands* de Schiller.

Au xixe siècle, Nodier théorise le « genre frénétique », dont il invente le nom : A. Glinoer montre bien que cette invention s'inscrit dans une stratégie de défense du romantisme naissant, mais il semble conclure un peu rapidement que Nodier vise dans le « genre frénétique » ce qu'on appellera plus tard la « littérature industrielle », et qu'il « dénie au frénétique un apport esthétique et thématique » (p. 67). S'il est vrai que la pensée de Nodier, parce qu'elle n'évite pas les contradictions, permet plusieurs interprétations, on regrette que A. Glinoer n'ait pas pris en compte tous les textes écrits par Nodier sur le genre frénétique : le compte

[2] Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Ann Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884* (1915), Genève-Paris, Slatkine reprints, 2000.

[3] Jean Fabre, « Sade et le roman noir », Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle, *Le Marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 255.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

rendu des *Albigeois* montre ainsi Nodier tenté de légitimer le genre qu'il condamnait sans ambages auparavant[4].

La littérature noire se développe dans les années 1820 à travers les « contes horrifiants », tels les *Infernaliana* (dont il est très probable que l'auteur soit, non Nodier, mais Collin de Plancy[5]), et surtout le roman, dans lequel A. Glinoer distingue plusieurs types sur lesquels nous reviendrons : le « roman frénétique classique », qui constitue un « modèle de paralittérature », et le « roman frénétique romantisant ». Ces deux types sont complétés par un troisième, le « romantisme frénétique ».

Sans se cantonner aux œuvres purement frénétiques, A. Glinoer étudie également de façon très pertinente les hybridations génériques résultant de l'influence de Byron, Scott ou Hoffmann, qui permettent au frénétique de gagner en légitimité en s'alliant avec le genre du roman historique.

L'histoire se poursuit ensuite avec une étude de la littérature noire dans la seconde moitié du xixe siècle, et, de façon plus originale, au xxe siècle. A. Glinoer y aborde l'influence de la littérature noire au cinéma (de l'expressionnisme allemand aux films *gore* contemporains) et présente « l'unique école littéraire de l'histoire du genre frénétique », l'« école belge de l'étrange » réunie autour de la figure de Jean Ray. Cette forme de légitimation du frénétique, quoique en marge de l'institution parisienne, était précédée d'une autre légitimation, du *gothic novel* cette fois, par l'Université et les surréalistes. L'époque contemporaine présente un « second apogée du frénétique », dans le cinéma d'horreur, mais aussi à travers l'apparition de collections dédiées au genre, aux éditions du Fleuve noir ou aux éditions Marabout. Dans l'étude des deux périodes marqués par le succès de la littérature noire — xviiie et xxe siècles — A. Glinoer multiplie les incursions dans le domaine étranger, justifiées par le fait que « le frénétique [est] toujours plus ou moins d'importation » (p. 159).

Le nom du genre

On le voit, le terme « frénétique » prend sous la plume d'A. Glinoer une extension maximale, pour désigner toutes les œuvres qui, dans l'histoire du roman, de la poésie, du théâtre et du cinéma, correspondent à cette définition :

[4] Nodier y légitime le genre frénétique en s'appuyant sur ses prestigieux antécédents, qui remontent bien au-delà du xvie siècle : « Ce qu'il serait peut-être juste de reprocher à certains écrivains de cette école, c'est d'avoir fait quelque abus de ce moyen d'ailleurs très naturel et très légitime d'exciter des émotions profondes ; mais les classiques s'en sont servis avant eux et les monstres de la nouvelle poésie ont le privilège d'effrayer depuis trois mille ans les admirateurs d'Homère, sous des formes qui ne sont ni moins bizarres, ni moins repoussantes. » (« *Les Albigeois*, par Mathurin », *La Quotidienne*, 22 décembre 1825).

[5] Voir l'argumentation aussi complète que convaincante de Jacques-Remi Dahan, dans « Infortunes des initiales, ou Charles Nodier mystifié », *Dérision et supercherie dans l'œuvre de Charles Nodier. Actes du colloque de Dole, 18 octobre 2008*, Dole, Les Editions de la Passerelle, 2009, p. 69-94.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Les caractéristiques les plus fréquemment rencontrées dans les œuvres concernées sont les suivantes : sur fond d'intrigue sentimentale, historique ou autre et dans un cadre exotique, le récit est baigné dans une atmosphère d'épouvante qui peut résulter de l'introduction d'un élément surnaturel et qui repose ordinairement sur un ensemble de thèmes et de motifs (la persécution, l'exécution capitale, les cimetières, les châteaux en ruine, la torture et les sévices) ; la structure actantielle est quant à elle souvent réduite à sa plus simple expression (une victime, un protecteur, un scélérat ou un monstre et quelques adjuvants). (p. 22)

Aussi large qu'elle soit, cette définition est encore trop précise pour rendre compte avec justesse de toutes les œuvres citées comme frénétiques, à moins que l'on ne considère qu'il suffit d'*un seul* de ces traits génériques pour justifier l'appartenance au genre — mais alors, quelle œuvre n'y appartiendra pas ? Le caractère ouvert de cette définition est d'ailleurs assumé par A. Glinoer, qui évoque ailleurs dans l'ouvrage « l'inconsistance générique » (p. 181) ou « les frontières par ailleurs indéfinissables » (p. 222) du roman frénétique. Il conduit néanmoins à quelques contradictions : on trouve ainsi que « *Han d'Islande* [est] la seule [contribution au genre] de Victor Hugo » (p. 220), alors qu'avaient été précédemment évoqués *Bug-Jargal* (p. 78) et *Le Dernier Jour d'un condamné* (p. 113-115).

Ce flou générique était sans doute inévitable vu l'extension donnée au corpus, extension inédite dans la critique du « genre frénétique », et qui peut amener à s'interroger sur la pertinence de l'usage de cette étiquette générique. Certes, on ne peut que s'accorder avec A. Glinoer quand il dit « se défier d'une ontologie des genres » (p. 21) : si le « genre » en soi n'existe pas, une étiquette générique peut désigner n'importe quelle classe de textes élue par le critique. Mais si tout lecteur — même le moins naïf — pense spontanément à une classe de texte en entendant le nom d'un genre, il y a nécessité d'un consensus, aussi approximatif soit-il, sur l'extension de la classe de textes désignée par le nom générique.

C'est précisément ce consensus qui fait défaut dans l'histoire de l'appellation « genre frénétique », qui n'a jamais fait l'objet d'une théorisation comme cela a été le cas pour d'autres genres comme le fantastique. L'usage du terme s'est progressivement répandu au cours du xxe siècle, mais cette large diffusion du mot ne s'est pas accompagnée d'un travail de définition précise : l'invention de Nodier a donné naissance à deux traditions critiques contradictoires, dont l'une identifie le « genre frénétique » au roman noir de la fin du xviiie et du début du xixe siècle, et l'autre aux œuvres des petits romantiques de 1830. A. Glinoer englobe ces deux corpus sous l'étiquette « frénétique », et leur adjoint une « préhistoire » et une postérité. Le mot « frénétique » fonctionne dès lors comme un hyperonyme subsumant les différentes incarnations temporelles de cette littérature horrifique, et comme un synonyme exact de littérature noire, gothique, horrifiante.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cette littérature dont le seul dénominateur commun est la violence horrifique — que celle-ci soit réelle ou fictive, réaliste ou fantastique, exhibée ou atténuée, centrale ou secondaire — constitue-t-elle un « genre » unique à proprement parler ? Et s'il y a genre, comment l'appeler ? N'aurait-on pas intérêt à le désigner uniquement d'après son effet principal, qui est son seul critère définitoire, « littérature horrifiante », plutôt que d'emprunter à Nodier un terme générique qui était alors plus précisément défini ? Le terme « frénétique » semble peu adapté pour revêtir un sens aussi large : c'est un des rares termes génériques dont le contexte de création soit attesté — il partage cette particularité avec le « genre sombre » de Baculard d'Arnaud — et qui semble ainsi être propre à désigner la littérature appartenant à ce contexte historique et littéraire.

Le terme « frénétique » pourrait dès lors être réservé à ces trois classes de textes contemporaines de l'invention du terme, auxquelles A. Glinoer réserve d'ailleurs toute la seconde partie de son étude : les romans frénétiques « classique » et « romantique », et le « romantisme frénétique », soit les œuvres horrifiques produites dans les années 1820 et 1830.

Typologie des romans frénétiques de l'époque romantique

La seconde partie, centrée sur l'époque romantique, décrit le fonctionnement institutionnel des trois types historiques de littérature frénétique — « roman frénétique classique », « roman frénétique romantisant », « romantisme frénétique » —, en montrant que le roman frénétique est tiraillé entre les deux régimes de production (littérature industrielle / élitaire) alors naissants. A. Glinoer y montre de façon très convaincante que les divergences de légitimité entre les différents types de productions frénétiques s'expliquent par les conditions de production et de diffusion.

La division de l'ouvrage répond à la double perspective adoptée, historique et sociologique ; on regrette cependant qu'elle conduise à disperser des analyses qui auraient gagné à être groupées, par exemple concernant la typologie des romans frénétiques, fondée autant sur des critères institutionnels que sur des critères textuels ; on regrette de même l'absence d'index, qui aurait permis au lecteur de retrouver aisément les références à un des très nombreux auteurs cités.

Les deux premiers chapitres fournissent des données sur les conditions de production et de diffusion du « roman frénétique classique », qui « vient en tête des sous-genres romanesques dans les cabinets de lecture sous la Restauration » (p. 182). Ce contexte de diffusion aboutit à une dévalorisation du lectorat du genre frénétique, faisant ainsi du genre le « sous-genre dominé d'un genre dominé destiné à un public dominé » (p. 196). Les « romans frénétiques classiques » sont édités par des « éditeurs pour cabinets de lecture », spécialisés dans la littérature industrielle,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

parmi lesquels on trouve notamment Barba, Pollet et Pigoreau ; à l'opposé, les « romans frénétiques romantisants » paraissent chez Ladvocat, Delangle ou Renduel, éditeurs « affich[a]nt des prétentions intellectuelles et artistiques » qui privilégient la qualité sur la quantité dans la composition de leur catalogue et qui soignent la présentation de l'ouvrage, notamment par les illustrations.

Le troisième chapitre fait correspondre à la typologie des genres développée dans la première partie une typologie des auteurs s'y étant illustrés. Le xixe siècle voit apparaître pour la première fois un vaste ensemble d'écrivains amenés à vivre de leur plume : l'apparition de cette fonction de subsistance de l'écriture explique l'émergence de « producteurs et productrices de romans en série », qui forment les rangs des auteurs du « roman frénétique classique » (Bradi, Lamothe-Langon, Nardouet, d'Arlincourt). Polygraphes, ces auteurs n'écrivent pourtant que dans les genres destinés aux cabinets de lecture. Tous ont connu à la suite des bouleversements politiques un déclassement social, qui les a conduits à l'écriture — écriture qui, parce qu'elle s'exerce dans le genre frénétique, produit en retour un déclassement symbolique.

Le « roman frénétique romantisant » est dû à la plume des auteurs de « la "génération" de 1820 », comme Dinocourt, Balzac, Hugo, Collin de Plancy, Philarète Chasles ou Jenny Bastide. Il s'agit d'un groupe peu homogène, mais où les auteurs ont en commun de considérer l'écriture comme un moyen d'ascension sociale dont ils attendent à la fois des revenus matériels et une reconnaissance symbolique. La polygraphie ne s'exerce plus exclusivement dans les genres pour cabinets de lecture : critique, histoire littéraire, théâtre relèvent également de la pratique littéraire de ces auteurs qui parviennent, passé l'épisode frénétique, à une certaine légitimité.

Les Jeunes-France, qui se sont illustrés dans le « romantisme frénétique », appartiennent principalement à une petite-bourgeoisie parisienne désargentée. Avant tout « soldat romantique », le Jeune-France connaît une carrière littéraire brève et peu couronnée de gloire, mais publie ses œuvres chez des éditeurs estimés comme Renduel, Canel ou Gosselin : ces auteurs sont « au bord de la légitimité littéraire ».

Le dernier chapitre s'attache à l'étude des indices génériques paratextuels. Le « roman frénétique classique » adopte un format in-12 et une partition en plusieurs volumes ; à ses titres à rallonge s'opposent les titres réduits à un article et un substantif, ou à un nom propre, du « roman frénétique romantisant ». Les épigraphes, absentes des œuvres des écrivains en activité sous l'Empire, se multiplient sous la plume des romantiques, avant de donner lieu à des parodies chez les Jeunes-France. La préface, ce « moyen d'auto-légitimation », est logiquement absente des œuvres frénétiques pour cabinets de lecture ; quand son

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

usage se développe, dans le « roman frénétique romantisant », il s'agit le plus souvent d'une « préface-paratonnerre » qui vise à prémunir l'œuvre contre les critiques à venir. Le chapitre s'achève sur une analyse très fine du rôle que joue le discours préfaciel de *Han d'Islande* dans la stratégie de Hugo visant à hisser son œuvre au-dessus de celles des cabinets de lecture : « par ses ironies même, Hugo a fait aboutir ce à quoi tend le roman frénétique romantisant, à savoir une sortie du modèle frénétique par le haut » (p. 252).

Difficultés d'une classification

La production frénétique de l'époque romantique est d'une telle complexité qu'établir une typologie peut sembler relever de la gageure. Les critères sociologiques différencient nettement trois types de productions, qui occupent chacun une place spécifique sur l'échelle de la légitimité littéraire. Pertinente au niveau institutionnel, la classification semble cependant moins opératoire au niveau textuel.

La distinction entre les deux types de romans frénétiques de la Restauration est principalement établie à partir d'une étude des personnages. Le « roman frénétique classique » est décrit dans le chapitre « Un modèle de paralittérature », à partir de trois œuvres représentatives : *L'Ermite de la tombe mystérieuse*, de Lamothe-Langon, *Le Solitaire* d'Arlincourt, et *Le Monstre* de Camille Bodin.

> Comme dans le mélodrame, le thème principal est celui de la persécution : le criminel poursuit de sa haine ou de son amour pervers une victime, ou un groupe de victimes ; au bout de nombreuses péripéties dramatiques, la Vertu et le Bien triomphent au moment où le pathétique est à son comble et où le monstre croit parachever sa victoire. Le roman s'achève immanquablement sur la défaite piteuse du méchant : soit il se suicide, soit il meurt dans son combat contre le justifier ou sur l'échafaud. (p. 76)

À ce schéma narratif immuable, A. Glinoer ajoute d'autres traits génériques : les personnages incarnent sans nuances les archétypes du justicier, du bourreau et de la victime ; la violence, omniprésente dans la trame narrative, est systématiquement omise ou atténuée dans la narration. Ces caractéristiques font du « roman frénétique classique » un « champion idéologique », garant de la morale et, par là, de l'ordre social.

Il en va tout autrement du « roman frénétique romantisant » étudié ensuite, qui correspond au « genre frénétique » visé par Nodier dans ses articles. Ce « nouveau type de roman frénétique » se développe à partir de 1818, sous la quadruple influence de *The Vampire* de Polidori, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Melmoth ou l'homme errant* de Maturin et *Jean Sbogar* de Charles Nodier. La principale différence avec le type précédent réside dans « un type nouveau de protagoniste ». Alors que le « roman radcliffien » — assimilé ici, semble-t-il, au « roman frénétique classique »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

— « n'envisageait l'histoire que sous l'angle de la victime », les romans frénétiques romantisants « font ressortir la personnalité du bourreau ou du justicier ». A. Glinoer distingue ensuite, dans « cette nouvelle race de monstres », deux types de personnages : ceux qui versent entièrement du côté du mal et ceux qui se caractérisent par une ambivalence morale. Cette dernière distinction, qui donnait son titre à l'article précédemment publié dont est tirée cette analyse[6], « Du monstre au surhomme », trace en effet une ligne de démarcation importante, sinon essentielle, dans la production noire : cette modification du personnage aboutit à une transformation en profondeur de la morale de l'œuvre. C'est d'ailleurs cette complexité morale qui caractérise les personnages de *Melmoth* et de *Frankenstein*, dont A. Glinoer note à juste titre qu'ils introduisent un renouveau dans le genre ; c'est elle encore qui justifie les réserves de Nodier à l'égard du « genre frénétique ».

Le caractère crucial de cette distinction opérée par A. Glinoer au sein du « roman frénétique romantisant » a cependant pour conséquence de nuire à l'unité du type, et de brouiller les frontières qui séparent celui-ci du « roman frénétique classique ». Elle est en effet plus convaincante que l'opposition, à partir du critère de l'énergie, entre les deux types du « roman frénétique classique » et du « roman frénétique romantisant ». L'indistinction entre ces deux derniers types est encore accentuée par le fait que plusieurs œuvres sont citées comme exemples de l'une et l'autre catégorie[7].

Comme les deux précédents types, la catégorie du « romantisme frénétique » se voit dotée d'une définition problématique.

L'assimilation entre le sous-genre du « romantisme frénétique » et les auteurs « Jeune-France » ne semble pas entièrement convaincante : non seulement tous les Jeune-France n'ont pas été frénétiques[8], mais on trouve de surcroît de nombreux auteurs frénétiques de 1830 qui n'appartenaient pas au groupe des Jeunes-France, c'est-à-dire, si l'on suit Paul Bénichou[9], au Petit Cénacle. Si les Jeune-France se sont vus dans l'impossibilité « de percer sans se distinguer formellement du maître », Victor Hugo, comment expliquer qu'ils aient pratiqué le genre frénétique, qui infuse en bonne part *Notre-Dame de Paris*, et qu'ils aient donc emboîté le pas à ce romantisme noir et violent que les critiques contemporains identifiaient largement à Hugo ?

---

6 Anthony Glinoer, « Du monstre au surhomme. Le Roman frénétique de la Restauration », *Nineteenth Century French Studies*, Vol. 34, n° 3-4, Spring-Summer 2006, p. 223-234.

7 *Le Monstre* (J. Bastide) et *Le Solitaire* (d'Arlincourt), qu'A. Glinoer donnait « représentati[f]s » du premier type, sont régulièrement cités dans la description du second ; du reste, leur titre met en valeur la personnalité du bourreau, ce qui correspond à un trait générique associé au « roman frénétique romantisant ».

8 Le recueil de Gautier faisant la satire du groupe ne cible qu'exceptionnellement les tendances macabres.

9 Paul Bénichou, « Jeune-France et Bousingots. Essai de mise au point », *RHLF*, n° 3, mai-juin 1971, p. 439-462

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les deux critères définitoires du type du « romantisme frénétique » posent également quelques difficultés : l'outrance et l'ironie ne semblent pas répondre à la double exigence de caractériser toutes les œuvres concernées, à l'exclusion de celles des autres types de romans frénétiques.

Catégorie aux contours indécis, le « romantisme frénétique » n'apparaît pas plus précis quand on l'oppose au « roman frénétique de la Restauration », qui regroupe les romans frénétiques classique et romantisant. La portée politique du « romantisme frénétique » permet d'opposer celui-ci au « roman frénétique classique », mais pas au « roman frénétique romantisant ». Définir le « romantisme frénétique » par opposition aux « romanciers frénétiques de 1820 qui se sont tenus ou ont été tenus à l'écart du mouvement romantique » permet d'opposer efficacement à Borel un auteur comme d'Arlincourt, mais rend perplexe dès qu'on songe à Nodier (*Smarra*, 1821) ou Hugo (*Han d'Islande*, 1823).

Les lignes de démarcation pertinentes existent pourtant, et sont admirablement analysées dans l'ouvrage. Il semble finalement qu'A. Glinoer se soit attaché à regrouper les deux types de romans frénétiques de la Restauration, pour mieux pouvoir les opposer au « romantisme frénétique », dont l'analyse constitue l'un des rares passages du livre où l'auteur prend position sur la valeur littéraire des textes : A. Glinoer procède à une forte revalorisation de ce « romantisme frénétique » des Jeune-France, jugé « plus profond et plus authentique » que le reste du mouvement.

Les limites incertaines des différents types de romans frénétiques n'enlèvent rien à la grande valeur de cet ouvrage, où Anthony Glinoer, le premier, définit le « genre frénétique » à partir d'une connaissance approfondie d'une production pourtant aussi vaste que peu accessible. On sait gré au critique d'accorder une place aussi bien aux auteurs jugés mineurs qu'aux grands romantiques, en rendant à Balzac (*Le Centenaire*) et Hugo (*Han d'Islande*) la place qu'ils méritent dans l'histoire de la « littérature frénétique ». Si l'hétérogénéité des productions et le caractère novateur d'une définition critique du genre rendent inévitables quelques réserves, il n'en reste pas moins qu'A. Glinoer donne ici un ouvrage fondamental sur le « frénétique » : les transformations incessantes du genre ne peuvent sans doute être comprises en-dehors d'une réflexion sur la question de la légitimation, pour laquelle A. Glinoer donne de nombreuses pistes fécondes. Outil indispensable de travail pour l'étude de la littérature noire au xixe siècle, l'ouvrage sera également d'une aide précieuse à quiconque s'intéresse à l'institution littéraire de l'époque romantique et aux conditions de légitimation qui y sont liées.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Émilie Pezard
Voir ses autres contributions

Courriel : emiliepezard@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.