

Le Prérromantisme, une esthétique du décalage, études réunies par Éric Francalanza, Paris, Eurédit, 2006. Un vol. de 268 p.

Cet ouvrage, composé de dix contributions avec présentation, bibliographie et index, s'inscrit dans une perspective d'histoire littéraire, et dans une perspective de réexamen de la notion souvent contestée de « prérromantisme » qui porte sur les années 1760-1820 ; ce réexamen avait été engagé notamment par B. Didier, J. Chouillet, E. Guitton, M. Delon, G. Santato et par les responsables de la revue *Orages*. Le recueil se fonde sur l'idée de « décalage », souvent évoquée par les spécialistes. Il cherche à montrer le lien qui existe entre les Lumières et le Romantisme par le biais de filiations thématiques ou de la « transformation des Lumières ». Le concept de « décalage » est emprunté à A. Minski ; les points d'appui, qui tiennent compte de la Révolution, portent sur l'esthétique, sur la poétique des genres et sur la sensibilité, pour percevoir le prérromantisme comme une « poésie de l'avenir » inscrite dans l'histoire.

L'étude d'É. Guitton tend à réaffirmer la continuité et l'hybridation entre deux siècles, de Rousseau et Diderot à Chateaubriand et Chénier. N. Brucker, en se fondant sur les *Annales religieuses politiques et littéraires* de Jauffret et Sicard, éclaire la « régénération religieuse » attendue vers 1796 dans un journal d'opinion, régénération sans doute incarnée ensuite par Chateaubriand. La question du prérromantisme ne saurait s'envisager sans prendre en compte M^{me} de Staël et le Groupe de Coppet : l'analyse de F. Rosset montre à la fois l'importance du lieu, le lien avec Rousseau, le programme esthétique européen mis en avant par M^{me} de Staël, par exemple autour de *Wallstein* de B. Constant (1808), la France étant jugée comme sourde aux « nouveaux accents » romantiques venus de l'Europe. Tout tend à prouver qu'il n'y eut pas alors cependant un vide dans la création, et que des ruines devaient surgir les germes d'une nouvelle vitalité ouverte sur un monde nouveau.

Le renouveau se manifeste aussi dans le style qui allie classicisme et romantisme, même contre nature ; il faut relativiser la révolution annoncée par Chateaubriand dans *Atala*, notamment à partir du jugement de l'abbé Sicard sur Chateaubriand ; la génération « néo-classique insiste sur les concepts de « goût » et de « style », sur un idéal de simplicité qui reste même chez Hugo, les auteurs comme Senancour, Stendhal ou Hugo hésitant à franchir la barrière de la bizarrerie et de l'obscurité en libérant trop l'imaginaire (N. Pérot). Si Voltaire fut à l'origine d'une idée fermée du néoclassicisme, il faut reconnaître que son théâtre, tel qu'il est analysé dans la *Correspondance littéraire* de Grimm entre 1753 et 1773, est beaucoup plus complexe : Grimm reste partagé entre sa complicité philosophique avec Voltaire et son admiration pour les trouvailles de Diderot et de la tragédie en prose (V. Van Crutgen-André). F. Marchal-Ninosque s'attache à la présence de l'histoire dans *Barnevelt* de Lemierre (composée en 1770 et représentée en 1790) qui montrerait une « aptitude » au romantisme, dans la mesure où l'histoire contemporaine, fût-elle celle du XVI^e siècle, impose un renouvellement du genre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il apparaît, au regard de la place des troubles de l'histoire dans les sujets et l'esthétique, qu'aucun dramaturge du début du XIX^e siècle ne peut se détacher d'une époque classique pourtant « reniée ».

Dans le domaine de la poésie descriptive ou didactique, illustrée par l'abbé Delille, auteur des *Jardins* et de *L'Homme des champs* (1782, 1800), le décalage se manifeste par la réception plutôt négative qu'étudie É. Francalanza. La notion de pittoresque y apparaît comme instable et indissociable du descriptif. L'« art de peindre » est certes à l'origine du genre, il constitue l'« essence de son pittoresque ». Mais ce pittoresque n'est sans doute pas celui de Chateaubriand dans *Atala*, où le moi n'est pas subjectif, mais particularisant. Chez Delille, le pittoresque reste général et proche de ce qu'exige le traité, il n'a rien de lyrique et d'exubérant et il ne fait pas de place au réalisme d'un Chateaubriand ou d'un V. Hugo (les « tableaux » y « finissent en leçons »).

Le roman est aussi une partie essentielle de l'esthétique préromantique. La sensibilité, prise en compte par H. Krief, est ambivalente et de ce fait elle ouvre des voies nouvelles durant la période révolutionnaire. De Baculard à Pierre Blanchard et à Joseph Bonaparte, la sensibilité va de pair avec l'image de l'Arcadie républicaine, mais elle se teinte avec Louvet, M^{me} Cottin et M^{me} de Genlis de désespoir et de deuil, voire d'angoisse.

La place de Potocki est centrale dans cette approche du roman, car le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, étudié par L. Fraisse, est au carrefour des esthétiques dans la mesure où il est commencé en 1794 et achevé peu avant 1815. Le romancier a souvent été classé dans la catégorie du préromantisme en raison de ses sujets, de ses décors (qui prouvent un attrait pour la nature au sens large et pour la littérature de voyage), et du fantastique qui s'y impose. La confrontation des diverses croyances, envisagées de manière polyphonique, suggère une attitude sceptique ; l'initiation du héros semble aussi s'inscrire dans une perspective préromantique marquée par les sectes ou l'égyptologie mystique. Enfin l'expérience du moi, donne le primat au monde intérieur et du moi qui vient au premier plan de la scène romanesque. Le décalage générique vient d'un nouvel équilibre entre amour, science et autobiographie, le tout étant tempéré par l'humour. Les angoisses de la névrose participent également de la nouveauté du roman (névrose d'échec avec don Enrique ou névrose protectrice avec Avadoro, le chef bohémien). Il s'agit d'un roman qui assimile les usages du siècle précédent tout en les parodiant, sans être encore à proprement parler romantique avant qu'il ne soit plagié par Nodier en 1822.

Les romans de M^{me} de Staël sont apparemment plus aisés à classer du point de vue de l'histoire littéraire qui les a souvent revendiqués comme « romantiques » et « sentimentaux ». L'étude de G. Gengembre fait la part des choses entre transition et invention à partir d'une lecture de *Corinne* qui confronte le roman aux principes énoncés antérieurement dans *De la littérature*. L'enthousiasme permet d'affronter la vie pour des personnages pris dans le malheur universel en raison de leur génie et de leur exil. Corinne et Oswald sont des êtres « sensibles », portés à exprimer le sublime. D'autre part, si les héros sont marqués par la Révolution, le thème est occulté, comme si l'art était appelé à remplacer la politique. Ils sont partagés sur le thème de la perfectibilité auquel Oswald ne croit pas. En outre la romancière occulte la conquête de l'Italie par Bonaparte pour construire un mythe italien qui lui est propre. Le passé qui « vaut comme paradis perdu » donne une idée de l'avenir. M^{me} de Staël connaît l'idéologie des Lumières, cependant elle s'en affranchit en mettant au centre de son roman non un personnage critique à la manière de Balzac ou de Stendhal, mais des « nations » qui portent les contradictions de son temps face au passé et à l'avenir.

Ce recueil, présenté et dirigé par É. Francalanza, associe donc les genres essentiels de l'époque. Il contribue de manière très stimulante à revoir l'importance d'une production qu'on a trop vite reléguée dans un entre-deux peu fécond. Or elle se révèle novatrice, non seulement par ses manifestes ou par ses préfaces, mais par sa pratique qui montre une continuité entre le classicisme et le romantisme pourtant toujours envisagé comme une rupture.

Françoise GEVREY