

Fryčer, Jaroslav

Le roman noir - le roman frénétique

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1984, vol. 33, iss. D31, pp. [23]-30

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107720>

Access Date: 30. 11. 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

LE ROMAN NOIR — LE ROMAN FRÉNÉTIQUE

L'élément terrifiant — que ses sources fussent littéraires (l'exemple, en France, du roman anglais et allemand) ou vécues (une réaction particulière à la situation historique et sociale précise) — constituait un stimulant important dans l'évolution de la prose française à l'époque préromantique et romantique. La production romanesque qui fut le résultat de ce nouvel élan du roman et du conte, était riche tant par le nombre de titres que par la variété de l'utilisation de nouveaux sujets et matières. Aussi, dans les travaux sur cette période littéraire même les plus récents, un certain flottement terminologique se manifeste-t-il qui ne nous aide nullement dans l'étude et la description de ce curieux genre littéraire. Comme l'hésitation terminologique est toujours le reflet d'un certain degré de nos connaissances des choses, elle nous invite avec insistance à revenir aux qualités et aux caractères essentiels de cette partie de la prose française du début du siècle passé et à repenser la classification du roman pour lequel l'adjectif «noir» est loin d'être l'épithète unique. Nous ne nous proposons pas un but aussi ambitieux et qui demanderait des analyses d'un matériel très vaste. Nous voudrions seulement remettre en question un seul terme — frénétique —, son contenu et son emploi.

Pour désigner la production romanesque qui est marquée au début par les noms de Mme de Genlis et de Ducray-Duminil et qui se poursuit à travers une partie de l'œuvre de Nodier, Balzac et Hugo pour aboutir aux œuvres de Janin, Borel ou Lassailly (pour ne pas prolonger la tradition jusqu'à notre siècle et à un Claude Farrère — on l'a aussi fait), on emploie les termes «le roman terrifiant», «le roman noir»,¹ «le roman frénétique»; Marcel Raymond, se référant à la classification de Maurice Bardèche, parle du roman «à spectres», «de brigands», etc.,² et parfois on emploie même des décalques de l'anglais tels que «le roman de terreur et de merveille» (*novel of terror and wonder*). Sans vouloir contester un certain bien — fondé de tous ces

¹ L'une des rares monographies sur ce genre porte même le titre *Le Roman terrifiant ou Roman noir...* (Alice M. Killen; Paris, Champion 1924).

² *Le Roman depuis la Révolution*. Paris, A. Colin 1967, p. 9.

termes (tous ils saisissent un aspect de la production qu'ils désignent), il nous semble cependant qu'on les emploie pour caractériser des œuvres trop différentes pour être classées sous la même étiquette. Il serait donc, du point de vue historique, profitable de réserver certains termes à des modifications précises du genre qu'on appelle généralement noir ou terrifiant.

Considérons, dans cette perspective, le terme de «frénétique» et son dérivé, «frénétisme». Le frénétisme, création linguistique assez récente, est un terme que plusieurs critiques littéraires adoptent pour désigner un certain caractère de la littérature romantique qui était si intimement lié avec le mouvement, que le frénétisme a été longtemps confondu avec le romantisme tout court. Vers 1820, la confusion du romantisme et du frénétisme (on sait que Charles Nodier se flattait d'avoir trouvé le mot) était très visible. Le mot servait aux derniers classiques pour désigner le romantisme en général et Nodier lui-même qui en 1821 voulait faire la différence entre le romantisme et cette «école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école frénétique»,³ par son argumentation pas toujours claire (pour lui Byron était frénétique au même titre que Spiess), ne fit qu'embrouiller le problème.

C'est ce trait général qui constitue la base du frénétisme. Pour Pierre-Georges Castex, il est «une fièvre de l'Absolu», «une révolte et un défi»;⁴ plus récemment Robert Sabatier, en parlant du frénétisme de Borel, fait remonter cette tendance jusqu'à Sade, Loaisel de Tréogate et aux «élégies macabres du XVIII^e siècle»,⁵ et pour Jean-Luc Steinmetz, le frénétisme «est un climat général, une exacerbation morale, ne serait-ce que dans la mesure où il trahit à l'évidence la déchéance des critiques qui jusqu'alors avaient réglémenté la société, régularisé ses poussées de croissance». ⁶ L'épithète «frénétique» sert en revanche aussi à désigner un moment historique précis dans l'histoire du romantisme, celui qui est lié avec la révolution de Juillet.⁷ Malgré l'avertissement de J.-L. Steinmetz que le frénétisme «ne saurait être réduit à un genre»,⁸ les recherches dans le domaine de la littérature romantique ont prouvé que l'épithète «frénétique» liée au nom générique «roman» pourrait — et devrait — être réservée à une variante particulière du roman romantique en France (et dans d'autres pays bien sûr).

Le roman frénétique est, d'une part, caractérisé par tout ce qui constitue les attributs du roman terrifiant ou noir, tel qu'il est issu de la tradition du roman gothique anglais: histoires terrifiantes, passions effrénées, victimes innocentes poursuivies, guillotine, pendus, cadavres, etc. En ce sens, le roman frénétique refuse la poétisation de la réalité, courante dans le roman sentimental de l'époque. Après 1820, d'autre part, dans la situation historique qui aboutira à la révolution de Juillet, certains romanciers commencent à s'intéresser à de nouveaux sujets, à de nouvelles idées qui transfor-

³ *Annales de la Littérature et des Arts*, le 20 janvier 1821.

⁴ «Frénésie romantique». In: *Petits romantiques français*. Numéro spécial des *Cahiers du Sud*, 1949, p. 29.

⁵ *Histoire de la Poésie française*. La poésie du dix-neuvième siècle I. A Paris, Albin Michel 1977, p. 276.

⁶ *La France frénétique de 1830*. Paris, Phébus 1978, p. 34.

⁷ Voir le titre du livre de J.-L. Steinmetz ou l'expression d'Albert Camus «les frénétiques de 1830», employée dans *L'Homme révolté (Essais, Bibliothèque de la Pléiade, p. 462)*.

⁸ *Op. cit.*, p. 34.

meront le roman noir, changeront profondément la conception de la réalité et le rapport de l'écrivain avec celle-ci contribueront à la chéation de ce qu'on peut appeler le roman frénétique. A travers les procédés connus, ces auteurs voudront répondre aux questions posées par les bouleversements politiques en fermentation. L'intérêt pour le sort de l'homme dans une situation historique concrète les amènera, au cours des années 1830 et 1840, à s'approcher des «physiologies», ces études de mœurs dans lesquelles excellait Balzac et qui, vers 1840, devinrent une mode dans la vie littéraire de Paris.

Cette évolution du roman frénétique en France, et surtout son aboutissement dans la physiologie, a été rappelé avant tout par la critique non-française. On pourrait citer, à ce propos, un critique tchèque contemporain, Karel Krejčí, qui rappelle cette évolution entre autres dans la postface du conte «frénétique» *Le Fossoyeur* de l'écrivain tchèque Karel Sabina (1844), intitulé «Le genre frénétique dans la littérature tchèque».⁹ Dans la critique soviétique, il convient de mentionner, à côté des articles récents,¹⁰ avant tout une étude perspicace de V. V. Vinogradov écrite en 1923.¹¹ Ce n'est pas par hasard que nous avons cité les exemples de ces deux littératures nationales: c'est justement dans la littérature tchèque et russe que par ex. le roman considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature frénétique, *l'Ane mort et la femme guillotiné* de Jules Janin, exerça une influence considérable: en Bohême, il faisait partie des lectures du groupe de poètes entourant le plus grand romantique tchèque Karel Hynek Mácha, et en Russie, la traduction de ce roman, publiée en 1831, éveilla un grand intérêt et parmi ses admirateurs — et critiques — figuraient entre autres Pouchkine et Gogol.

Essayons de soumettre quelques romans frénétiques français à une analyse textuelle pour justifier l'existence de cette catégorie du roman français à l'époque romantique. Dans ce but — et faut-il rappeler que dans un court article, nous serons obligé de nous contenter des traits les plus saillants et les plus typiques? — nous allons relire les livres qui sont considérés comme les meilleurs exemples du genre frénétique dans la prose narrative en France: *l'Ane mort et la femme guillotiné* de Jules Janin (1829), *Les Roueries de Trialph, notre contemporain avant son suicide* de Charles Lassailly (1833) et *Champavert, contes immoraux* de Petrus Borel (1833).¹²

Disons dès l'abord que le roman frénétique se détache très nettement du fond de la production romantique dans le domaine de la prose tant par le projet artistique et humain des auteurs que par la façon dont ce projet fut réalisé par les moyens littéraires. Rappelons à ce propos que le roman frénétique puise, on l'a déjà vu, dans certaines sources qui le relient génétiquement avec le roman noir, mais qu'il se distingue en revanche considéra-

⁹ In: Karel Sabina, *Hrobník*. Praha, Odeon 1977, pp. 167—177.

¹⁰ Par ex. T. B. Соколова: „Неистовый роман во Франции в период июльской революции.“ [T. V. Sokolova: Le roman frénétique en France à l'époque de la révolution de Juillet.] *Филологические науки* 11, 1978, No 1, pp. 49—59.

¹¹ „Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь.“ [Le naturalisme romantique. Jules Janin et Gogol.] Réédité dans le livre *Эволюция русского натурализма*. [Evolution du naturalisme russe.] Leningrad, Academia 1929.

¹² Nos citations renvoient aux éditions suivantes: pour Janin Paris, Flammarion 1973; pour Lassailly Paris, Plasma 1978; pour Borel Paris, Edts. des autres 1979.

blement du roman qu'on appelle généralement fantastique. Les romanciers frénétiques ne jouent pas sur la rencontre du réel et de l'irréel qui constitue le fond du fantastique dans l'art. Tout comme certains auteurs du roman gothique anglais, telle Ann Radcliffe, ils n'évitèrent aucune explication rationnelle de mystères. En ce sens, il est assez injuste de dire, à propos de Janin ou de Borel par ex., que «parce qu'ils ont eu l'imagination, mais non le talent, la matière, mais non la manière, les écrivains contemporains, du second rayon' retombent le plus souvent du fantastique dans le frénétique». ¹³ Le phénomène rappelé par l'auteur de ces lignes ne résulte pas tant du talent des écrivains analysés que de leur intention et du message humain dont ils ont chargé leurs œuvres.

Ce projet ressort tout d'abord de la perspective narrative qui était adoptée très souvent par les romanciers frénétiques. Il ne s'agissait plus d'inspirer aux lecteurs la terreur comme but ultime et préoccupation principale sinon unique du romancier. Les frénétiques écrivaient des œuvres personnelles et l'histoire, dans leur conception, cédait souvent le pas au discours personnel du héros ou du narrateur avec le lecteur ou un autre personnage implicite. La forme narrative à la 1^{ère} personne s'imposa et devint la forme principale — non pas unique, bien sûr — de leurs récits. L'exemple d'un grand modèle du roman frénétique, *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829), montre les fonctions de cet emploi de l'*Ich-Erzählung*. Le «je» narrateur assure ici une authenticité non médiatisée du récit et ceci sans endommager l'action de la terreur: au contraire, cette forme narrative enrichit l'effet de terreur d'une nuance personnelle et subjective très impressionnante. C'est le cas des romans de Janin et Lassailly, du conte d'Aloysius Block *Le Spectre* (1829) et de bien d'autres. Et n'oublions pas que l'une des œuvres les plus bouleversantes de la littérature frénétique est écrite en forme de confession directe: *Mémoires de Lacenaire* (1836).

L'Ane mort est un exemple bien connu de ce caractère personnel du roman frénétique. «Janin est présent à chaque instant dans *L'Ane mort*, qui est le premier chapitre de ses confessions de jeunesse...» dit Joseph-Marie Bailbé. ¹⁴ Et l'auteur lui-même, dans sa conversation fictive avec la Critique dans la préface de la première édition de son roman, confirme la note personnelle de son récit: «Sa [= de la Critique] pitié alla jusqu'aux larmes quand elle sut que [...] mon livre était non seulement une étude poétique que j'avais voulu faire, mais encore les mémoires exacts de ma jeunesse que j'avais voulu écrire» (33—34). Le livre en tant que tout est constitué d'une série d'épisodes dans lesquels on peut suivre le jeune écrivain découvrant Paris et ses particularités. «On y trouve la chronique d'une époque, les impressions du promeneur qui découvre Paris» (14), et les titres de quelques chapitres marquent les jalons de cette découverte: La Barrière du Combat, le Bon-Lapin, la Morgue, les Capucins, la Salpêtrière. Le texte est parsemé d'observations qu'on peut considérer comme l'expression directe des idées de l'auteur: «Dans toutes ces ordures sociales, je n'ai rien vu de plus hideux qu'un censeur» (70).

¹³ J. Bellemin-Noel: «La littérature fantastique». In: *Histoire littéraire de la France*. Tome IV, deuxième partie. Paris, Les Éditions sociales 1973, p. 348.

¹⁴ Préambule. In: Jules Janin, *L'Ane mort...*, p. 22.

Dans le roman de Janin, le caractère personnel du récit est un peu affaibli par la situation dans laquelle se réalise la communication littéraire. Le narrateur ne communique pas directement avec le lecteur: il le fait à travers le livre qu'il écrit. Et il le rappelle soigneusement au début et à la fin de son récit, ce qui indique nettement que c'est une circonstance à laquelle il tient particulièrement: «Deux héros bien différents, sans doute, mais pourtant deux héros inséparables dans mon livre . . .» (43); «Je rencontrai ainsi presque tous les héros de mon livre . . .» (142). Le roman de Lassailly représente une autre modalité du roman personnel: immédiate et plus engagée. Il est aussi conçu, du point de vue narratif, comme un livre mais par sa forme, le récit est une conversation fictive, libre et spirituelle que le narrateur (qui porte le prénom de l'auteur lui-même) engage avec le lecteur. Tout, dans le texte, contribue à souligner cet aspect de sa construction: les éléments phatiques (différentes questions, exclamations, paroles s'adressant directement au lecteur), les observations personnelles («Vous êtes les membres froids d'un cadavre. Ce que vous appelez Ordre ou Liberté, c'est du galvanisme» — 9; «La Walter-scotterie m'ennuie par-dessus toute chose» — 12, etc.) et l'intention même de la narration («Or, ce que j'écrirai ici, je n'en sais rien. Je veux seulement esquisser quelques vérités sur le citoyen cœur humain» — 9) donnent à celle-ci le caractère d'une confession fictive présentée sous une forme très personnelle.

Tout ceci, en général, rapproche le roman frénétique du romantisme et indique la similitude des sources de leur expression littéraire. Il y a, en revanche, des traits qui justifient plutôt l'existence du roman frénétique comme variante spécifique du roman et de la nouvelle à l'époque romantique. On a bien des fois discuté l'aspect parodique du roman frénétique, notamment de *L'Ane mort* de Janin et on peut toujours lire des remarques réservées en ce sens: «*L'Ane mort* nous laissera toujours ignorer s'il est inspiré par la passion ou la parodie et ne le sait pas lui-même.»¹⁵ Or, la parodie, n'est-elle pas, entre autres, l'une des manifestations possibles du rapport personnel de l'auteur avec ce qu'il raconte, l'un des procédés qui permettent de s'exprimer très personnellement sur certaines questions? Le futur critique dramatique et littéraire, historien très sérieux, Jules Janin, voulut diminuer un peu la popularité de son premier roman qui faisait ombre au reste de son œuvre, et le désigna en 1852 comme «uné de mes petites drôleries». Théophile Gautier y aida aussi, de son côté, en caractérisant *L'Ane mort* comme un «péché de jeunesse» (1874). Tout cela n'a pas empêché le roman de devenir l'œuvre la plus importante de son auteur.

Dans la *Préface* de *L'Ane mort*, Janin nie toute intention parodique: «Je lui [= à la Critique] ai juré sur mon âme et conscience que malgré ce titre, il ne s'agissait rien moins que d'une parodie . . .» (33). Mais les mots sont tirés d'une préface et on sait que tout n'est pas vrai dans ce que les auteurs disent dans les avant-propos et préambules. Les témoignages des amis de Janin expriment sans aucun doute mieux la véritable intention du roman. Maxime du Camp dira en 1882: «Je lui ai entendu raconter que lorsqu'il avait commencé *L'Ane mort*, il n'avait eu d'autre intention que de ridiculiser

¹⁵ Jean-Claude Fizaine: «Les Romantismes et la révolution de juillet». *Romantisme*. No 28—29, 1980, p. 45.

les lugubres inventions du Romantisme . . .», et Théodore de Banville, la même année, écrira que le roman, dans la pensée primitive de Janin «devait être un pamphlet ironique écrit contre le Romantisme . . .»¹⁶

Il n'est pas difficile de prouver l'aspect parodique de *l'Ane mort*. Les images et comparaisons cocasses («Fier et bas, impuissant et hargneux . . . une véritable figure du journal ministériel»; «le directeur du théâtre, un petit homme sec et maigre . . . un juste et agréable milieu entre le commissaire royal et l'ouvreuse de loges» — 41), les discussions ironiques sur les sujets sérieux (le débat sur la vertu et le bonheur, pp. 66—67) ou les remarques impertinentes à l'adresse des Français (le narrateur dit au pendu ressuscité voulant se fixer à Paris: «Parcourez donc tout Paris, et à la première maison qui pourra vous convenir, entrez fièrement, dites au maître: *Je suis cuisinier!* prouvez-le, et vous êtes à la tête des affaires» — 91—92) sont si fréquentes que l'intention parodique ne fait aucun doute. Plus importantes sont, pour caractériser le genre frénétique, les remarques sur la mode de la terreur en littérature. Le début du roman est conçu comme une descente parodique dans les profondeurs de la terreur et Janin marque soigneusement les étapes de cet itinéraire: «. . . je me dis à moi-même: 'Courage! Voilà un grand pas de fait dans l'horreur'» — 58; «Je me représentai à moi-même que je faisais dans l'horreur des progrès trop rapides» — 61, etc.

La Morgue, la ressuscitation de cadavres, les récits du pendu et de l'homme empalé, voilà les éléments dignes d'un roman noir. Mais la parodie et l'ironie creusent un abîme entre ces éléments traditionnels du roman terrifiant et le lecteur de sorte qu'on ne peut pas prendre toutes ces horreurs au sérieux. A partir du chapitre XVI, le ton du récit change complètement et de livre qui a commencé comme parodie, devient un livre sérieux et animé d'une terreur beaucoup plus authentique que tous les crânes et apparitions surnaturelles du roman noir. Le reste du livre est un récit bouleversant de la dégradation morale et physique d'une jeune fille. Les scènes du lupanar, de l'hôpital, du cachot, les préparations à l'exécution jusqu'au fameux «baiser sous la guillotine» (126—128) produisent une terreur qui peut être considérée comme l'expression des horreurs de l'époque, des inquiétudes de l'homme vivant à la fin de la Restauration et dans les années entourant les événements de Juillet 1830. La parodie du roman terrifiant se transforme en une sorte de témoignage authentique sur l'actualité, qui est l'un des traits typiques et essentiels du roman frénétique.

Le roman de Lassailly accuse des traits analogues avec *l'Ane mort*. Les *Roueries de Trialph* sont un témoignage véridique et émouvant sur l'homme qui «porte sur son front un signe de malédiction». C'est un défi lancé à l'adresse de la société détestée, cause de tous les maux de l'homme: «Toute votre littérature, toute votre législation politique, morale et religieuse, rivaliseraient avec un carton d'estampes, avec un album de croquis» (9). La terreur est partout présente dans *Trialph*: il y a une tête de mort auprès de son lit, l'ombre de la mort plane sur le roman tout entier et le suicide préparé constitue l'arrière-fond sur lequel se projette chaque mot, chaque motif. Mais, d'autre part, l'intention parodique n'est pas moins prononcée dans le roman

¹⁶ Cité par J.-M. Bailbé pp. 11 et 16.

tout entier. L'épigraphe du livre est provocante et donne un accord de base à tout ce qui suit :

Ah!

Eh! he?

Hi! hi! hi!

Oh!

Hu! hu! hu! hu! hu!

»Profession de foi par l'auteur.«

Le style léger et spirituel, nombre d'images amusantes («J'avais des illusions comme un eunuque de la graisse» — 11; «Je vous aime autant que la chère république...», «La coquette monosyllabait en me répondant» — 21) sont autant de manifestations concrètes de l'intention parodique de Lassailly. Mais dans ce conte de coupe philosophique, il y a quelque chose de plus qu'une parodie: *Trialph* est presque un «éloge du cynisme». ¹⁷ Ce n'est pas un simple défi, c'est une autodestruction totale. Tous les personnages disparaissent et, à la fin, le narrateur reste seul avec son suicide. C'est un refus absolu de l'époque: dans la société des années 1830, il n'y avait pas pour *Trialph* de survie possible.

Le cas de *Champavert* de Petrus Borel est en partie différent. Les sept contes qui constituent ce livre ne sont pas rédigés à la 1^{ère} personne et la terreur qui en émane est beaucoup plus sensible et crue que dans les deux cas précédents. Les horreurs sont ici les signes de l'époque, leurs producteurs sont les personnages démoniaques (M. de l'Argentière ou Andréa Vesalius) ou la situation sociale dans laquelle se trouvent les héros (Jaquez Barraou ou Dina par ex.). Mais l'intention parodique ne fait pas doute bien qu'elle soit plus discrète; elle introduit une distance entre les récits et le lecteur et on la remarqua dès le jour où le livre fut publié: «Il y a beaucoup d'ironie dans ce livre. C'est par dérision, sans doute, que l'auteur a nommé immoraux ses contes, qui moralisent la société actuelle, dans ses vices et ses crimes; car il n'y a pas ici plus d'adultère et plus de sang qu'ailleurs par la littérature qui court...¹⁸» Ce caractère du livre est souligné par la préface intitulée «Note sur Champavert», ce qui devrait être le vrai nom d'un certain Petrus Borel qui vient de se tuer... La «Note» n'est pas seulement une supercherie amusante qui donne au livre son caractère parodique et personnel, mais aussi un anathème que Borel-Lycanthrope lance sur la société de son époque et ses cruautés, sources des contes qui suivent. «Dans Paris, il y a deux cavernes, l'une de voleurs, l'autre de menteurs; celle de voleurs c'est la bourse, celle de menteurs c'est le Palais-de-Justice» — c'est sur ces mots, résumant la haine que l'auteur porte à la société, que se termine cette préface bizzarre et ironique.

Le caractère personnel d'une confession ou d'un témoignage vécu du texte souvent présenté par le narrateur à la 1^{ère} personne; la terreur comme produit de la société de l'époque, de son injustice et de ses cruautés; la parodie de certains procédés traditionnels du roman noir, voilà les traits prin-

¹⁷ André Laude: «F comme frénétique». *Les Nouvelles littéraires*, No 2671, du 25 janvier au 1^{er} février 1979.

¹⁸ Paul Lacroix dans la *Revue de Paris*, mars 1833. Cité dans *Champavert*, Annexes (sans pagination).

cupaux et en même temps spécifiques du roman qui mériterait la dénomination de frénétique. En principe, c'est une caractéristique qui est applicable à toute l'œuvre des poètes bousingots ou Jeune-France de la grande période de leurs activités dans les cénacles de l'atelier de Jehan du Seigneur et de la rue du Doyenné (donc dans les années 1830—1837 à peu près). Ces écrivains — avec certains bohèmes vivant en dehors de ces cénacles — sont les auteurs d'une grande partie du roman et conte frénétiques. Les traits cités détachent cette production si nettement du reste de la prose narrative romantique, y compris le roman noir, qu'il nous paraît juste de réserver le terme roman frénétique à la modification du roman romantique dont les trois livres analysés représentent les exemples les plus typiques.¹⁹

ČERNÝ ROMÁN — FRENETICKÝ ROMÁN

Hrůzostrašný prvek výrazně obohatil francouzský román posledních let 18. století a celé poloviny století následujícího. Dosud se pro tuto tvorbu používalo ve francouzské kritice nejčastěji termínů román „černý“, „hrůzostrašný“ nebo „frenetický“. Není to však proud jednolitý a zcela výrazně se z něho vyděluje například tendence představovaná ve Francii především díly mladofrancouzských autorů (les Jeunes France), jakými byli Borel a Lassailly, nebo i autorů jiných (Janin). V průběhu 19. století tato produkce, jak upozornila také kritika česká a sovětská, vyústila do oblíbeného žánru „fyziologie“. Tuto tvorbu charakterizovanou hrůzostrašnými prvky jako důsledkem soudobé sociální a politické situace, užitím vyprávěče v 1. osobě vydávajícího autentické svědectví o své době, avšak nepostrádající ani parodii na některé tradiční postupy zděděné z gotického románu, nejlépe postihuje pojmenování „frenetický román“. V systému prozaických žánrů období romantismu by tento termín měl být vyhrazen právě pro takto pojatý román, jehož vrcholný rozvoj v evropských literaturách spadá do 30. a 40. let minulého století.

¹⁹ L'aspect parodique fait, à ce qu'il semble, aussi la différence entre le roman frénétique en France et dans d'autres littératures nationales, mais cette confrontation n'entre pas dans notre propos et elle demanderait une attention particulière.