

Prima Verba

Le Dieu qu'adore Hugo a certes mis le poète et son « âme au mille voix » au centre du monde comme un « écho sonore ». Mais au centre d'un excentrement, puisque ce dernier est la réverbération d'une parole qui le traverse mais dont il n'est, en fait, qu'un instrument d'amplification. La conscience romantique est ainsi le centre d'un rayonnement à partir de quoi le sujet se trouve au cœur d'une position métaphysique, qu'elle soit harmonique, mystique et/ou idéaliste; mais elle ne s'y maintient existentiellement que de manière excentrée, — comme un écho sonore, signifiant quelquefois une vérité, disant tout autant qu'elle est une voix « criarde » et discordante dans l'harmonie du monde (Baudelaire).

L'énergie qui se découvre dans le Cosmos ou la nature, dans le génie, l'homme providentiel, politique, dans le fou, dans l'amoureux s'ouvrant à l'abîme du désir et de la sexualité, dans des corps à la recherche d'une fusion sublime, chaste et rageuse... se dissout dans la langueur et la consommation spleenétique, se fige dans la mélancolie, avorte dans l'Ennui ou s'y exaspère au contraire, dans l'éparpillement qui guette le sujet romantique traversé par un territoire natal, une histoire politique, un souffle cosmologique, un inconscient collectif, des voix chères qui se sont tues, etc.

L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité du monde, dit Schlegel. C'est-à-dire qu'elle est ce mécanisme qui, pour poursuivre une vérité toujours fuyante, épouse la forme même de cette fuite en espérant, par syncrétisme fonctionnel, recomposer dans la dissémination d'une vérité dont la formule, dit Novalis, est perdue. L'ironie romantique poursuit ainsi une unité, dont elle a la certitude et l'intuition, mais qu'elle sait aussi devoir rater, ou, dans quelques rares et heureux instants, atteindre, au gré de voyages initiatiques (le *Wandern* schubertien, le voyage oriental de Nerval, les paradis artificiels...), au sein de territoires contigus mais mobiles, changeants, inconnus, terrifiants, sublimes. Tel Protée, le monde ne cesse de se métamorphoser pour échapper au sujet. Il se métamorphose sans cesse pour ne pas avoir à répondre de sa propre nature. L'ironie est *a-topos*, elle est toujours dans la dissolution, le transport. Devant l'ouverture illimitée qu'est le monde, l'individu romantique, tentant de se retrouver dans le miroir de la conscience, plonge dans un voyage au-delà des

apparences et appareille pour des lointains qui le ramènent à lui ou le perdent à jamais. Les désirs partent en caravane dans le Sahara du monde, où l'on trouve les merveilles de l'Orient comme l'aridité des déserts. Le départ se fait en prenant les chemins du monde en ses métamorphoses avec l'espoir d'arriver au port de l'Unité rassurante. L'ironie romantique se définit donc comme une dualité, et dans la tension résolue ou non de cette dernière, dans la translation, le mouvement, l'échappée qui passe à travers, *trans* : transsubstantiation du Verbe (Lamartine, Hugo), transmigration des âmes (de Swedenborg à Nerval), transparence des cœurs (Rousseau), transport enthousiaste et extatique (de Staël, Sand), transformisme et transsexualité, mystique ou non (Balzac, Gautier, Michelet), transposition d'art (Gautier), transgression (Byron), inter et transtextualité d'un auteur à un autre, d'un siècle à un autre...

A la recherche de la transcendance ou dans le jeu de la transgénéricité, passant à travers le fragment pour tendre à l'Unité, à travers les métalepses narratives pour captiver une nouvelle réalité textuelle et imaginaire, à travers l'androgynie ontologique et sexuelle en quoi le besoin de fusion s'épanche dans le souci de la continuité et de l'inclusion, de la compénétration, le monde romantique révèle et affirme cette vérité profonde : « *totum in toto et totum in qualibet parte* » (Baader). Tout est dans tout et tout est conjointement dans la partie... Devant cette dualité du monde, l'ironie romantique choisit le chemin de l'empathie : la conscience s'extasie pour retrouver l'unité dans la multitude, passant par les contraires et la périphérie pour trouver le centre. Devant cette translation généralisée, ces chemins de traverse, le sujet et l'artiste romantiques s'ouvrent à la transe : panique ou amoureuse, fiévreuse ou délirante, enthousiaste ou démoniaque.

Nous avons souhaité confronter dans ce premier numéro, programmatique, diverses approches critiques autour de cette notion plurielle et labile de « transformisme », dans le domaine littéraire comme artistique, dans le cadre du XIX^e siècle français. Laissé à la libre interprétation de chacun des collaborateurs de ce numéro, la question du transformisme universel que pointait, il y a quelques décennies, Georges Gusdorf (« Le vitalisme romantique justifie un transformisme universel, qui défie les classifications établies »¹) dans une perspective essentialiste (car il y a pour ce critique une essence du romantisme, qui déborderait le cadre historique et les déterminismes qui s'y adjoignent - tel, le plus important, la Révolution française), a été traitée d'une manière nouvelle. C'est bien en effet l'absence de

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Grande Bibliothèque Payot, 1994, I, p. 375.

questionnement sur l'essence du romantisme (et du romantisme pensé comme révélation d'une essence) qui caractérise les études qui suivent. Issues d'une autre génération, elles regardent du côté des variations, des transpositions intersémiotiques ou des dispositifs déportés. Elles interrogent la pratique du corps, du théâtre et de la danse romantiques. Elles scrutent des dispositifs (qu'ils soient pensés dans une perspective structuraliste ou sérialiste...). Dans leur diversité, elles ont en commun de se maintenir dans un lieu de réflexion où la littérature est pensée comme expérience.

Trans(e) est donc - enfant de son temps ? - peu dans la transsubstantiation et beaucoup dans le transversal. Dans la transe des intensités qui nourrissent un texte et non dans celles qui proviennent de l'enthousiasme (le transport divin). Dans un questionnement de l'individuation passant plus par les *queer studies* que par le discours idéaliste. Dans leur diversité même, les présentes études interrogent l'entêtement de l'art à se réaliser transversalement au XIX^e siècle, dans la recherche permanente et toujours renouvelée d'une expérience empirique qui n'est pas fixe, qui ne se regarde pas frontalement, qui ne signifie pas unilatéralement.

Vincent VIVÈS