

**Stabilité définitionnelle des genres : le cas de la *romance* en langue anglaise,
mode forain.**

Jean-Michel Ganteau
Université Montpellier 3

Dans un article initialement publié en 1983 et intitulé « Du texte au genre », Jean-Marie Schaeffer s'intéresse aux relations entre le texte et ce que Gérard Genette nomme l'architexte, pour proposer une réflexion plus générale sur la notion de généricité. Prenant en compte l'évolution des genres au fil des siècles et des périodes de l'histoire littéraire, il en vient à évoquer ce qu'il nomme « la thèse romantique de l'a-généricité de la littérature moderne », liée à « la multiplication des modèles génériques potentiels » rendant toute classification générique illusoire (Schaeffer 1983, 202). Il est vrai que dans le contexte de la littérature postmoderne, qui joue du mélange, de l'hybridation, du décloisonnement, de la parodie, de la citation, de ce que certains critiques comme Leslie Fiedler ou Charles Jencks ont pu qualifier de « déhiérarchisation », cette tendance romantique décelée par Jean-Marie Schaeffer semble bénéficier d'une nouvelle impulsion, portée à un paroxysme de mélange et de flexibilité, d'a-généricité flagrante (alors même que fleurit, paradoxalement, dans un pan de la production romanesque anglophone et mondiale, ce que les Britanniques appellent *genre fiction*).

Cependant, ce grouillement générique, cette prédilection pour la porosité des frontières qui séparent et unissent les genres n'est nullement l'apanage de la production postmoderne. C'est ce que nous apprend notamment le cas de ce que les anglophones appellent la *romance*, terme que nous adopterons dans ce travail, faute d'une traduction appropriée. Il y a en effet fort peu de chances pour que le lecteur francophone soit familiarisé avec cette étiquette, comme le suggère une note de Jean-Pierre Richard, le traducteur de l'article de Robert Scholes intitulé « Les modes de la fiction », présent dans le même recueil que l'article de Jean-Marie Schaeffer déjà cité. Dans son analyse structurale et diachronique des formes narratives propres à la littérature anglophone, l'auteur propose une classification de cette production culturelle se fondant sur trois modes (que d'autres qualifieraient peut-être de métagenres, de mégagenres ou encore d'archigenres) et sur leurs interactions et chevauchements : la satire, l'histoire et la *romance*. C'est donc l'introduction de ce substantif qui justifie la note de traducteur suivante : « Le terme de « fiction » (anglais : *fiction*) couvre ici tout le champ de la

littérature narrative d'imagination ; le mot anglais *romance*, qui désigne, par opposition à *novel*, le roman romanesque de type médiéval, baroque et romantique, a été conservé faute d'équivalent. ... » (Scholes 77) Médiéval, baroque, romantique et postromantique, postmoderne, ce « roman romanesque » désigné par Jean-Pierre Richard au moyen d'une expression qui n'est qu'apparemment redondante, allie les composantes sentimentale, extraordinaire, potentiellement magique et invraisemblable qui n'ont que très partiellement droit de cité dans le roman de type réaliste. Souvent qualifiée de genre, la *romance*, de par son caractère protéiforme, serait plus spécifiquement de l'ordre de ce que Robert Scholes, Fredric Jameson et, plus tard, dans un autre ouvrage, Jean-Marie Schaeffer ont désigné sous le terme de mode, ou encore, si l'on en croit le critique canadien Northop Frye, un mythe. Mythe ou mode, il semble dans tous les cas que la *romance* se trouve quelque peu à l'étroit dans la catégorie du genre (sans pour autant bénéficier de l'extension de ce que les commentateurs d'Aristote ont appelé les grands genres), tant il est vrai qu'en son nom se voient fédérés des traits thématiques et formels variés, voire hétérogènes. Par ailleurs, elle appartient à une aire culturelle temporellement et géographiquement déterminée, et ces paramètres contextuels ne peuvent qu'être pris en compte dans toute tentative d'analyse.

Il est possible de voir les causes de cette hétérogénéité dans les origines de la *romance*, dans les formes qui en ont constitué le berceau, et qui en anglais contemporain sont toutes toujours spécifiquement appelées *romance*. Henry Fielding, dans la préface de *Joseph Andrews*, reprend la classification qu'Aristote met en place dans sa *Poétique* pour préciser que, selon lui, la *romance* traditionnelle doit être située dans la case vide du tableau à quatre entrées imaginé par le poéticien classique : l'épopée comique (Fielding 25). Walter Scott, quant à lui, souligne la parenté entre *romance*, mythe et épopée (Scott 1824, 135) et retrace scrupuleusement la généalogie de ce mode dans la littérature médiévale d'Europe continentale et de Scandinavie (Scott 1824, 189-213), en soulignant le rôle des ménestrel dans l'élaboration, la diffusion et l'établissement du canon (Scott 1824, 159-189 *passim*). Dans un ouvrage de vulgarisation datant des années quatre-vingt, Gillian Beer voit la naissance de la *romance* dans la littérature classique, plus précisément dans les *romances* grecques auxquelles elle fait allusion sans toutefois les citer, et elle retrace son développement à travers le Moyen Âge. Beer insiste ainsi sur la canonisation médiévale de ce mode dans les pays d'Europe continentale, dans le roman courtois et dans le roman de geste écrits en langue vernaculaire. (Beer 4-8) Elle en identifie également les traces dans les *Canterbury Tales* de Chaucer, avec leur structure de quête et leurs recours à l'extraordinaire et à la fantaisie. Ensuite, dans son évocation du monde de l'Angleterre

renaissance, elle rappelle que c'est aux dernières pièces de Shakespeare (*The Tempest*, *The Winter's Tale*) que cette étiquette est attribuée, œuvres caractérisées par une atmosphère onirique et par un appel à la magie, à l'époque où la poésie de Spenser, autre praticien de la *romance*, fleurit également. Le 17^e siècle est marqué par le *Pilgrim's Progress* de Bunyan à qui l'on prête, parmi d'autres œuvres, les caractéristiques d'une *romance* religieuse, avant qu'au 18^e siècle (celui de l'avènement du roman outre Manche), les avatars de la *romance* ne se manifestent sous la forme du roman sentimental et du roman gothique. Avec l'arrivée de la vague romantique, la province de prédilection de la *romance* se confinera essentiellement dans les temps reculés du Moyen Age (comme l'indique « La belle Dame sans Merci » ou encore « The Eve of Saint Agnes » de Keats, ou d'un passé plus récent, comme c'est le cas dans les romans historiques de Walter Scott), convention exploitée à la fin du siècle par les préraphaélites et par leurs épigones, mais aussi par le roman d'aventures de Robert Louis Stevenson. Parallèlement, de l'autre côté de l'Atlantique, la *romance* continue de s'illustrer dans les romans gothiques, les contes fantastiques de Poe, les récits ténébreux et passionnés de Hawthorne, les romans psychologiques de James, etc.

Comme le suggère ce très bref passage en revue, qui ne revendique aucune autre valeur que celle de la présentation par échantillonnage, à l'aube du 20^e siècle la définition de ce mode s'est donc stabilisée autour de la notion d'hétérogénéité. C'est ce qu'implique la multiplicité des genres que la *romance* fédère : qu'elle soit religieuse ou séculière, la *romance* accueille le roman de chevalerie, le roman sentimental, le roman à l'eau de rose, le conte oriental, le récit gothique, mais aussi le fantastique, le merveilleux, la science fiction, l'utopie et la dystopie, etc. La liste est d'autant moins close que ces genres eux-mêmes ne sont pas systématiquement séparés les uns des autres et constituent une constellation, voire une nébuleuse instable et continue, celle dont la coloration, l'air ou l'atmosphère (pour reprendre des termes empruntés à James ou à Hawthorne) a pour nom, précisément, la *romance*. Cette extrême variété est également accusée par les différentes valorisations affectées à ce mode, selon les lieux et les époques. Ainsi, alors qu'au 19^e siècle, la Grande-Bretagne n'accueille que fort défavorablement les manifestations de la *romance*, pas assez sérieuse, trop compromise de par ses affinités avec le gothique et le fantastique et trop peu réaliste, les Américains ne cessent d'en chanter les louanges, les vertus libératrices et transcendantes notamment, sous la plume

d'auteurs et de critiques tels que Nathaniel Hawthorne et Henry James.

Il apparaît ainsi qu'en matière de *romance*, si stabilité définitionnelle il y a, elle passe nécessairement par la reconnaissance d'une instabilité, ou plutôt d'une multiplication de composantes. La *romance* est donc définie de deux manières, soit que l'on en considère un aspect prélevé dans une myriade de traits, quand on l'envisage d'un point de vue microscopique (celui du roman à l'eau de rose, par exemple), soit que l'on s'efforce de la percevoir à un niveau fédérateur et macroscopique, comme une atmosphère, une tonalité, une coloration qui parcourt d'autres genres, infiltre d'autres modes, se faufile dans notre appréhension des textes de manière brutale ou détournée. Qu'elle soit explicitement mise en avant (par concentration sur une de ses composantes génériques ou, au contraire, par multiplication de ces composantes produisant un effet d'affichage par saturation) ou encore discrète, la *romance* comme mode n'en est pas moins toujours perceptible.

C'est ce que nous nous proposons d'illustrer à travers un *corpus* forcément incomplet mais néanmoins, nous l'espérons, représentatif de textes de fiction et surtout de non fiction (essentiellement de préfaces, mais aussi d'essais) appartenant à l'aire culturelle des pays anglophones, et prenant en compte les manifestations de la *romance* dans le récit en prose. La dimension diachronique sera nécessairement présente : les textes sélectionnés dans le but de souligner la stabilité définitionnelle du mode couvrent une période allant de la fin du 17^e siècle jusqu'à nos jours, des premiers balbutiements du roman à son explosion structurelle, esthétique, générique et modale caractéristique de la période contemporaine.

Nous soulignerons ainsi, dans un premier temps, la stabilité définitionnelle de la *romance* en ceci qu'elle est liée à la reconnaissance de son caractère composite, tant au niveau thématique qu'au niveau formel. Nous nous intéresserons ensuite à une stabilité plus immédiatement opératoire car synthétique, en tentant de mettre en avant un invariant définitionnel de la *romance*, mode dont on fonde contrastivement l'existence par comparaison avec le roman. Nous nous consacrerons enfin non plus aux thèmes ni aux structures, ni encore aux contra-distinctions ou définitions négatives, mais à une série d'invariants de nature cette fois fonctionnelle qui apparaissent de manière beaucoup plus implicite dans les textes critiques rencontrés, ce qui nous permettra d'aborder des catégories telles que l'exotisme, la congruence, ou encore l'expressionnisme.

Si l'on considère les caractéristiques thématiques de la *romance*, il est quasi impossible de distinguer un noyau prototypique qui en assurerait une définition brève et stable. En effet, à travers les âges, ceux qui se sont penchés sur la morphologie de ce mode (qu'ils en soient les praticiens ou/et les commentateurs) n'ont pas manqué d'en élargir le champ de définition, comme le suggère le bref passage en revue présenté en introduction. Ce n'est donc pas au niveau thématique que l'on pourra trouver un invariant définitionnel stable. Northrop Frye sélectionne deux motifs ou *topoi* qu'il considère comme consubstantiels à la *romance*, à savoir la chasteté et la magie (Frye 153), alors même que d'autres critiques, comme Gillian Beer, soulignent le statut primordial de la sensualité dans l'esthétique du mode (Beer 10). L'écart entre sensualité et chasteté est certes grand, mais on pourrait alléguer que l'une comme l'autre de ces notations s'unissent autour de la thématique amoureuse, héritée notamment de la tradition médiévale de l'amour courtois. Que faire dans ces conditions de définitions comme celle de Fredric Jameson qui, pour sa part, considère que l'essence de la *romance* se cristallise dans son recours permanent à la magie et au mystère (Jameson 141, 145) ? D'autres auteurs encore (notamment Daniel Defoe, Walter Scott ou Robert Louis Stevenson) sont plus prompts à mettre en avant le caractère aventureux de ces textes. Qu'elles soient contradictoires ou complémentaires (introduisant de ce fait un haut degré de fragmentation définitionnelle), ces descriptions n'en sont pas moins réductibles à un certain nombre de noyaux thématiques stables, qui peuvent trouver divers types de réalisation ou de concrétisation dans le cadre de textes individuels dont aucun, au sein d'une catégorie aussi vaste que celle du mode, ne semble pouvoir théoriquement prétendre à quelque statut de prototype. En matière de *romance*, et en termes thématiques, la notion de prototype ne semble pouvoir se décliner qu'au pluriel.

Cette imprécision est en partie liée au fait que non seulement les catégories thématiques ne sont pas étanches, débordent les unes sur et dans les autres, mais encore qu'elles présentent des possibilités de recoupement avec des catégories d'ordre formel, comme nous aurons l'occasion de le souligner plus loin. Cependant, il est peut-être utile de définir cinq séries thématiques qui, à la lumière du *corpus* utilisé, permettent de procéder à une amorce de synthèse parmi le foisonnement de thèmes désignés comme constitutifs, de par leur degré de récurrence.

Tout d'abord, comme le suggère le commentaire de Northrop Frye, l'amour (qu'il s'agisse des codes de l'amour courtois ou bien des conventions tout aussi strictes des romans à l'eau de rose qui en constituent les avatars contemporains) est certainement le

premier critère thématique à retenir. La plupart des textes critiques et des préfaces le mettent en avant, et la dimension romanesque de la *romance* est colorée par cet élément sentimental. Dans la préface d'un d'*Incognita, or Love and Duty Reconciled*, le dramaturge de la Restauration William Congreve évoque en ces termes le contenu canonique de la *romance* : « Romances are generally composed of the Constant Loves and Invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the First Rank, and so forth. » (Congreve 32) La composante morale associée à cette thématique est également présente à travers la dimension édifiante de ces *romances*, dans lesquelles les héros affichent un courage sans bornes, alors que les demoiselles sont d'une chasteté inoxydable. En cette fin de 17^e siècle, en effet, toute littérature est littérature religieuse, se fondant souvent sur l'outil allégorique, comme dans les œuvres de Bunyan, pour figurer un combat entre le bien et le mal et pourvoir à l'édification du lectorat. Au 18^e siècle, le même type de préoccupation se maintient dans le roman sentimental, dont la *Pamela* de Richardson présente le paradigme de l'héroïne éponyme figurant un modèle de chasteté, de droiture, de courage, bref un parangon de vertu. Ces conventions, même si elles sont largement dépourvues de leur dimension morale, réapparaissent beaucoup plus tard, dans le roman et la *romance* postmodernes, comme l'indique la lecture de *Small World*, de David Lodge, l'un des plus gros succès de librairie des années quatre-vingt, outre Manche, qui oppose les archétypes de la putain et de la vierge, les pôles de la luxure et de la chasteté, sur le ton comique de la parodie et de la métafiction qui offre au lecteur, selon la définition de Patricia Waugh, à la fois une pratique et une théorie de la *romance* (Waugh 6).

A cette récurrence thématique il convient d'ajouter le *topos* du combat ou de l'épreuve, hérité de la tradition médiévale (de la chanson de geste notamment, donc de l'épopée), dont on retrouve la trace dans la préface de Congreve précédemment citée (« these Knights Success to their Damosels »). Combat et amour sont évidemment étroitement liés, le premier étant la modalité essentielle d'accès au second, et c'est la raison pour laquelle Fredric Jameson a recours au terme d'*agon* pour souligner la relation entre la *romance* moderne et le roman de chevalerie (Jameson 143 ; James 9). Cependant, le conflit étant une des catégories essentielles du fonctionnement de toute intrigue, la dimension agonistique, même si elle est représentée (et non seulement instrumentale en termes structurels) dans ces textes, ne peut assumer qu'une importance relative, face à l'extension de cette catégorie qui en pondère toute application spécifique.

En revanche, la récurrence des allusions au passé — ou à une période ultérieure, l'essentiel étant de promouvoir un décalage temporel — semble fournir une caractéristique tangible des définitions de la *romance* à travers les siècles. En fait, pour que *romance* il y ait, l'action doit être située dans une période différente de celle de la composition, pour créer une impression d'éloignement et de distance, opérateurs d'étrangeté s'il en est. Scott, reprenant les termes d'un de ses célèbres prédécesseurs, insiste sur cet aspect dès la première phrase de son essai sur la *romance* : « Dr Johnson has defined Romance, in its primary sense, to be “a military fable of the middle ages; a tale of wild adventures in love and chivalry.” » (Scott 1824, 129) C'est également ce qu'indique le terme générique servant à désigner une série de récits qui font leur apparition en Grande-Bretagne dans la deuxième moitié du 18^e siècle, et dont le texte fondateur est *The Castle of Otranto* de Horace Walpole : le roman gothique. Gothique car il prend pour décor les ruines de châteaux moyenâgeux, ou bien, comme l'explique la préface de la première édition de ce roman, parce que l'action y est située dans des temps reculés. Ainsi, il y est précisé que le texte proposé au lecteur a été publié par les soins d'un « éditeur » l'ayant trouvé sous forme de manuscrit (datant de 1529), lui-même fondé sur des événements censés s'être déroulés en Italie entre les 11^e et 13^e siècles (Walpole 39). Comme nous l'avons suggéré plus tôt, ce même éloignement temporel est le principe de base du roman historique qui fera florès (sous la plume de Walter Scott notamment) au début du 19^e siècle, pour être perpétué par Robert Louis Stevenson entre autres. De l'autre côté de l'Atlantique, le même trait thématique est affecté à la *romance* du Nouveau Monde. C'est ce que qu'indique Nathaniel Hawthorne, dans la préface de *The House of the Seven Gables*, notamment, où il prend clairement position sur cette catégorie thématique :

The point of view in which this tale comes under the Romantic definition lies in the attempt to connect a by-gone time with the very present that is flitting away from us. It is a legend prolonging itself from an epoch now gray in the distance, down into our broad daylight, and bringing along with it some of its legendary mist ... (Hawthorne 1851, xi)

Il est intéressant de voir combien, pour ce père de la *romance* américaine dont les écrits critiques font toujours référence, en matière de définition générique, l'exigence d'antériorité est présentée comme consubstantielle à la *romance*.

Comme on l'aura compris, la précision la plus importante, dans la citation précédente est liée à la notion de légende, ou plutôt aux brumes de la légende, marqueurs d'imprécision et, partant, de mystère. Comme on se le rappelle, Fredric Jameson n'hésite pas à proposer comme caractéristiques essentielles de la *romance* les notions de magie et de mystère et par ailleurs, nombreuses sont les références à l'extraordinaire qui réapparaissent dans notre *corpus*. A titre d'exemple, il serait certainement opératoire de se concentrer sur la préface de la deuxième édition de *The Castle of Otranto*, dans laquelle l'auteur définit son dessein, à savoir la fusion des deux types de *romance*, l'ancienne (complètement déconnectée de toute plausibilité) et la moderne (plus compatible avec le régime réaliste) dans le but de dépasser le cadre de l'humainement ordinaire pour suggérer un extraordinaire à portée humaine (car avec Walpole, la *romance* religieuse semble avoir définitivement cédé le pas à son avatar sécularisé) : « to make them [les personnages] think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. » (Walpole 48) Ainsi, les mirages et prodiges de l'ancienne *romance*, même s'ils ont encore droit de cité dans les romans de Walpole et dans la tradition que ces derniers inaugurent, trouvent-ils comme successeurs les manifestations d'un extraordinaire immanent, dont les prolongements vont venir s'incarner sous forme de mystères, d'incertitudes, de brouillage, et plus généralement d'obsession pour tout ce qui est étranger et inconnu, comme l'indique précisément Henry James, dans le cadre de romans (on pense à *The American*, *Portrait of the Lady*, ou encore *The Ambassadors*, par opposition à des textes qui ménagent une large place aux manifestations du fantastique) qui ne sacrifient en rien au sensationnalisme, pas plus qu'à l'évocation du surnaturel, sous quelque forme et à quelque dessein que ce soit : « The romantic stands ... for the things that, with all the facilities in the world, all the wealth and all the courage and all the wit and all the adventure, we never *can* directly know ... » (James 9) Dans la *romance* moderne la magie est donc « délittéralisée » si l'on peut dire, ou bien métaphorisée (le réalisme magique présentant quelque affinité avec la *romance*, même s'il est issu de traditions culturelles différentes) pour trouver une de ses expressions les plus consommées, particulièrement à l'époque romantique, sous les traits de l'imagination.

Ainsi, sans qu'il soit fait systématiquement appel au surnaturel ou au fantastique, modalités de l'extraordinaire analysé plus haut, la *romance* semble faire de la folle du logis et de tous les excès qui la caractérisent son terrain de prédilection (nous ne sommes pas éloignés, dans cette perspective, de la composante amoureuse avec laquelle nous avons choisi de débiter ce passage en revue). C'est ce que nous rappellent notamment

Henry James grâce à une métaphore aéronautique dans laquelle il compare l'expérience (appartenant au domaine du plausible et, partant, du réalisme) à une montgolfière qu'il suffirait, grâce aux pouvoirs de la *romance*, de faire s'élever pour qu'elle emporte avec elle, déconnectée des préoccupations prosaïques, la nacelle de l'imagination (James 10). Mary Shelley a pour sa part recours au même mot lorsque, dans la préface de *Frankenstein; or the Modern Prometheus*, elle décrit les circonstances dans lesquelles lui est venue l'idée de rédiger ce roman en des termes paroxystiques où l'imagination débridée mène à la terreur, passion cardinale de la littérature gothique et composante essentielle de la sensibilité et de l'esthétique sublime (Shelley 263-4, voir aussi Scott 1824, 154). Mais une fois encore, le recensement de toutes ces récurrences techniques constitutives de traits définitionnels de la *romance* ne fait que révéler une profonde précarité, derrière une apparente stabilité définitionnelle : même s'ils se fondent sur l'évocation d'amours heureusement couronnées, et d'un conflit, le tout dans un cadre passé, l'ensemble assorti de manifestations de l'extraordinaire mettant en avant les pouvoirs de l'imagination (celle des personnages comme celle du lecteur), on peut avoir quelque difficulté à concevoir la parenté entre des textes caractérisés par leur appartenance au courant sublime et des romans à l'eau de rose, achetés et consommés dans des halls de gare ou d'aéroport. Il semblerait donc qu'une manière de stabilité définitionnelle soit plutôt à rechercher dans la forme de la *romance*, et c'est ce à quoi nous allons à présent tenter de nous intéresser brièvement.

*

Un des premiers critères formels à retenir dans ce rapide panorama fait écho à la catégorie thématique du mystère et pourrait figurer dans une rubrique intitulée « incertitude » ou, pour adapter un terme anglais fort utile, « indécidabilité ». Une fois encore, nous sommes contraint de souligner combien les outils de classification nous font défaut, tant les catégories sont instables et fluctuantes, en interaction permanente. L'indécidable est en effet, selon de nombreux commentateurs, une des spécificités de la *romance*, comme l'avance Henry James dans un passage de la préface déjà mentionnée où il relève cette caractéristique connexe à la notion : « the acceptance of great risks for the fascination, the very love, of their uncertainty » (James 9). Il serait aisé de multiplier les références, mais tel n'est point notre propos ici : qu'il soit simplement permis de préciser que Jameson, mais aussi Frye et Beer consacrent des parts importantes de leurs analyses à cette caractéristique formelle. N'oublions pas par ailleurs que *The Moonstone* de Wilkie Collins, qui a pu être considéré comme le premier récit policier outre Manche, est sous-

titré « A Romance ». Concentrons-nous plutôt, l'espace d'un instant, sur les effets de cette incertitude systématique. Il est évident, comme le suggère Congreve, qu'elle est de nature à générer des sentiments ou, plus précisément, des sensations intenses chez le lecteur, au premier rang desquel le suspens, mais aussi la surprise, ressort des *romances* s'il en est : « lofty Language, miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprise the reader into a giddy Delight ... » (Congreve 32) Or, il est une caractéristique formelle que l'on aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître aux *romances* : leur appétence pour tout ce qui est de l'ordre de la sensation et du sensationnalisme, de l'action sur le lecteur, du perlocutoire, de ce que les anglophones appellent « reader-oriented ».

Comme l'indiquent par ailleurs la plupart des textes critiques consultés, ce goût pour la sensation trouve une illustration remarquable à travers l'accumulation de péripéties diverses, organisées selon des règles qui ressortissent aux principes de la simple juxtaposition, remplaçant la concaténation logique et la conséquence par la simple séquence, privilégiant une syntaxe du récit plutôt primitive. En effet, la *romance* semble affectionner les structures de base, la simplicité thématique et formelle, le recours au formulaire. Une fois encore, cela n'exclut nullement les recours de certains récits, notamment les romans gothiques, à des structures enchâssées extrêmement complexes destinées notamment à accuser l'impression de mystère et le sentiment de terreur caractéristique de ces textes (on pense notamment à l'exemple canonique de *Wuthering Heights*, d'Emily Brontë, même si l'étiquette de « gothique » ne convient que très partiellement à ce roman). Dans la *romance*, la multiplication de segments narratifs non strictement hiérarchisés donne plutôt une impression de multiplication, d'excroissances infinies. C'est ce que nous apprend Henry Fielding, dans sa fameuse préface de *Joseph Andrews*, lorsqu'il définit son projet en le contrastant aux conventions de la *romance* traditionnelle (même si le résultat, en termes d'intrigue, n'est pas immédiatement perceptible, à la lecture du roman) :

Now a comic romance is a comic epic poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive, containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters.
(Fielding 25)

Comme on peut le constater, et ainsi que l'indique le paratexte de ce roman fondateur, c'est dans la tradition du récit péripatétique à la Cervantes, de la composante picaresque,

cousine de la structure de quête des récits médiévaux, que la paternité de *Joseph Andrews* est à rechercher. C'est ce qu'indique, plusieurs siècles plus tard, le *Small World* de David Lodge, dont le sous-titre n'est rien d'autre que *An Academic Romance*, à la fois dans la version de ce mode qui y est proposée et à travers les définitions, étonnamment synthétiques, qui y sont fournies par des personnages lettrés :

Real romance is a pre-novelistic kind of narrative. It's full of adventures and coincidence and surprises and marvels, and has lots of characters who are lost or enchanted or wandering about looking for each other, or for the Grail, or something like that. Of course, they're often in love too ... (Lodge 258)

Ce caractère à la fois linéaire et échevelé dans son recours à une multitude de péripéties est par ailleurs réaffirmé plus loin, en des termes fort évocateurs : « Romance ... has not one climax but many, the pleasure of this text comes and comes and comes again. » (Lodge 322) Cela étant, Fredric Jameson va plus loin dans son analyse structurelle en mettant en avant le caractère épisodique de la *romance* : il suggère que ces épisodes sont en fait autant (sinon moins) des péripéties, que des moments ou états d'être (« states of being » qui font penser aux « spots of time » romantiques de Wordsworth ou au « moments of being » modernistes de Virginia Woolf) :

What we find in romance is ... a sequence of events which are closer to states of being rather than to acts, or better still, in which even human acts and deeds are apprehended in relatively static, pictorial, contemplative fashion, as being themselves results and attributes rather than causes in their own right. (Jameson 139)

Il est intéressant de constater que, lorsque l'on compare ces diverses définitions de la structure linéaire et exubérante dans sa simplicité, on aboutit à des orientations résolument différentes (selon les interprétations de chacun et selon, vraisemblablement, la variété des textes soumis à l'étude) : quel lien immédiat peut être perçu entre la dimension picaresque d'une part et le réalisme psychologique caractéristique de l'esthétique moderniste d'autre part ? Nous voilà une fois encore confrontés à la résistance que rencontre toute tentative de définition stable et synthétique de la *romance*.

Toutefois, l'aspect excessivement simplifié de cette structure passablement canonique trouve un écho dans plusieurs traits formels se fondant sur diverses manifestations de l'outrance et qui sont mentionnés dans la plupart des tentatives de définition. Il s'agit notamment de la tendance à négliger la complexité psychologique des

personnages, leur individualisation et leur intériorité au profit de formules plus archétypales. Ainsi, les personnages de la *romance*, qu'il en soient les protagonistes ou qu'ils remplissent une fonction secondaire, n'ont souvent pour épaisseur que celle du papier, comme l'expliquent Gillian Beer, Walter Scott (Scott 1824, 150) ou encore Northrop Frye :

The characterization of romance follows its general dialectic structure, which means that subtlety and complexity are not much favored. Characters tend to be for or against the quest. If they assist it they are idealized as simply gallant or pure; if they obstruct it they are caricatured as simply villainous or cowardly. Hence every typical character in romance tends to have his moral opposite confronting him, like black and white pieces in a chess game. (Frye 195)

Cette tendance à la simplification et à la polarisation est évidemment associée à un manichéisme difficilement compatible avec les codes du discours réaliste et de la *mimesis* traditionnelle, comme nous aurons l'occasion de le souligner. Elle favorise en revanche un fonctionnement allégorique (Frye 305-6) qui va parfaitement de pair avec les versions plus anciennes de ce mode (on pense à l'œuvre de Bunyan), mais aussi avec les récits de William Morris (*News from Nowhere* apparaissant comme une illustration évidente de cette coloration), ce qui souligne une parenté thématique, formelle et fonctionnelle avec les utopies et contre-utopies qui jalonnent la production romanesque en langue anglaise.

Un dernier point pourrait être ajouté à la présente liste de critères formels allant toujours dans le sens d'une simplification excessive, d'une innocence textuelle, pour ainsi dire. Ainsi, aux paramètres fondamentaux du sensationnalisme, de l'intrigue primitive, du manichéisme allégorique pourrait-on ajouter la tendance qu'ont les *romances* à mettre en œuvre des clôtures (au caractère résolument euphorique, dans la plupart des cas, ce qui n'exclut nullement l'existence de contre-exemples, tant pour ce point particulier que pour tous les autres éléments présents dans ces pages), conformément aux prescriptions aristotéliennes, ainsi qu'à une pratique longtemps répandue mais utilisée à des fins souvent parodiques dans le roman postmoderne. Cette tendance au dénouement heureux est certes un héritage de la structure du mythe ou encore de celle du conte populaire, et il est vrai que la *romance* lasse généralement les plus incrédules, de par sa prédilection affichée pour le *topos* du « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Ce respect aveugle de la convention a été fustigé par de nombreux commentateurs, d'autres, comme

Northrop Frye (Frye 151, 162) tiennent des propos moins virulents et soulignent la naïveté du mode, son aspect puéril et régressif, en d'autres termes sa tendance affichée au conservatisme esthétique voire idéologique au sens large du terme. Cette analyse s'accorde parfaitement avec le critère thématique du décalage temporel analysé plus haut, mais une fois encore, il semble *a priori* difficile de la réconcilier avec le caractère résolument engagé et progressiste de certaines utopies, avec les sondages des profondeurs du moi mises en place dans les romans de Hawthorne, ou dans les textes gothiques, ou encore au moyen de la composante fantastique.

Toutefois, au terme de cette deuxième partie, si l'on considère les regroupements thématiques et formels effectués ci-dessus, il ne paraît pas exclu d'affirmer que si la règle générale de la stabilité définitionnelle fondée sur la notion d'hétérogénéité semble en partie validée, il n'en reste pas moins que l'on peut voir se dessiner une esquisse prototypique qui tournerait autour des notions de simplicité (du moins apparente) et d'excès : simplicité thématique de l'amour, de l'*agon*, du passé, de l'extraordinaire et de l'imagination, associée à la simplicité des structures, à la naïveté des clôtures, à la superficialité des catégories psychologiques, à la polarisation des valeurs en un manichéisme évident. Une tentative de synthèse plus poussée permettrait également de suggérer que la simplicité soulignée ci-dessus constitue une modalité de l'excès mis en avant dans la plupart des textes et définitions passés en revue.

*

Cela étant, il est parfois délicat de déceler des convergences définitionnelles identifiant la *romance* positivement, alors qu'il est évident que tous les analystes se sont attachés à l'évoquer par défaut, insistant sur ce contre quoi elle s'inscrit. Dans le cas de la *romance*, il apparaît que la stabilité définitionnelle est présentée sur le mode de la contradiction. Tout devient alors très simple : elle est ce que le roman n'est pas, ou tout ce qui manque à ce dernier. Roman et *romance* apparaissent ainsi comme les frères ennemis de la littérature anglophone.

Tout d'abord, la *romance* n'est pas, traditionnellement, un genre très respectable, précisément parce qu'elle fait de l'excès son mode de fonctionnement, et parce qu'elle déroge au sacro-saint principe de réalité. On se rappelle qu'au livre 9 de la *Poétique*, Aristote oppose histoire (imitation fondée sur un critère de vérité) et poésie (où la relation mimétique s'appuie sur un critère de vraisemblance [Aristote 93-4]). Or, le vraisemblable est constitué comme un gradient qui s'étend du moins au plus vraisemblable. Dans le

roman, tel qu'il apparaît en Grand-Bretagne au début du 18^e siècle (ces récits étant la plupart du temps appelés « histories », comme l'attestent les préfaces des romans de Daniel Defoe, et notamment de *Roxana*), le canon réaliste ne tarde pas à se mettre en place, dans la mesure où l'exigence de vraisemblance apparaît de manière récurrente. C'est ce que nous rappelle la première phrase de la préface de *Moll Flanders* en des termes qui, exceptionnellement, associent roman et *romance* : « The world is so taken up of late with novels and romances that it will be hard for a private history to be taken for genuine, where the names and other circumstances of the persons are concealed ... » (Defoe 1722, 1) Certes, ces paroles sont une manière de déni, un subterfuge destiné, à l'instar de Swift dans les préfaces de *Gulliver's Travels*, à créer une illusion de réalité tout en l'ironisant de l'intérieur, afin que ce procédé se donne à lire comme pure construction et pur mensonge. Cela dit, elles prennent pour argument une opposition clairement établie et reconnue dès le début du siècle, que Defoe réutilisera dans la préface de *Roxana*, dans le but apparent de convaincre ses lecteurs que les événements qui seront racontés dans le roman, bien que soumis au nécessaire galvaudage inhérent à toute représentation, sont frappés du sceau de la vérité : « the Foundation of This is laid in truth of fact; and so the Work is not a Story, but a History. » (Defoe 1724, 1) Peu importe, par ailleurs, qu'au cours de la préface l'emploi du terme « history » cède progressivement la place à celui de « story ».

Ainsi, à l'intérieur des œuvres qui n'appartiennent pas elles-mêmes à la catégorie de l'histoire (roman et *romance*), un conflit va se trouver dupliqué, qui opposera ce qui est plus vraisemblable à ce qui est moins vraisemblable. C'est ce que nous enseigne le texte de Congreve déjà cité, dans lequel la *romance* est présentée comme appartenant à l'univers du mensonge (« 'tis all a lye »), alors que le roman se fonde sur l'évocation d'un monde accessible pour en produire une représentation acceptable en termes de vraisemblance : « Novels are of a more familiar nature; Come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unpresidented ... » (Congreve 32) Même si Congreve ne porte pas de jugement sur la *romance* ou sur ses effets, la valorisation négative de la *romance* est un fait établi au 17^e siècle, comme l'indique la préface de la deuxième partie du *Pilgrim's Progress*, où Bunyan énumère une série d'objections soulevées par la première partie de son œuvre, parmi lesquelles une parenté compromettante avec la *romance* : « But some love not the method of your first, / Romance they count it, throw't away as

dust. » (Bunyan 169) Le ton est ainsi donné : la *romance* est inférieure, trop naïve, pas assez réaliste, méprisable, comme le suggère Walter Scott, dans la préface générale de *Waverley* où, pour gagner le respect d'autrui et de lui-même, il précise qu'il a dû abandonner ce type d'écriture : « I chanced actually to engage in a work which formed a sort of essay piece, and gave me hope that I might in time become free of the craft of Romance-writing, and be esteemed a tolerable workman. » (Scott 1814, 353, voir aussi l'évocation plus neutre sur laquelle s'ouvre l'essai de 1824)

Cela étant, dans le même texte, l'auteur envisage la possibilité d'une coexistence des deux modes, de leur accommodement, pour ainsi dire. Ainsi, il ne souhaite pas se priver des effets sensationnels de la *romance*, de manière à les intégrer à son récit historique, à condition qu'ils ne soient pas purement fondés sur le mensonge et sur l'invention :

Familiar acquaintance with the specious miracles of fiction [dans son acception de *romance*, comme l'indique le contexte avant] brought with it some degree of satiety, and I began, by degrees, to seek in histories, memoirs, voyages and travels, and the like, events nearly as wonderful as those which were the work of imagination, with the additional advantage that they were at least in a great measure true. (Scott 1814, 350)

Cela revient certes à ouvrir la porte à un fonctionnement nouveau (celui de la collaboration, et Scott reviendra régulièrement sur l'hybridité de la *romance*, sa tendance à flirter avec le roman [Scott 1824, 130, 138, 176, 185, 196]), et de ce fait à tenter de gommer certains aspects de l'opposition traditionnelle, mais la seule nécessité de faire se rencontrer les deux modes du réalisme et de la *romance* implique une incontournable prémisse, à savoir celle de leur séparation.

C'est de l'autre côté de l'Atlantique qu'une synthèse plus ambitieuse, ou du moins plus aboutie, verra le jour, sous la plume de Nathaniel Hawthorne notamment. Certes, les premiers mots de la préface de *The House of the Seven Gables* postulent bien cette séparation : « When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt, had he professed to be writing a novel. » (Hawthorne 1851, xi) On trouve cette même exigence de distinction dans les paroles finales, soulignant que l'essentiel du texte résidera moins dans l'espace qui y sera représenté, apparemment fondé sur l'imitation d'un lieu réel, que dans les nuages qui le dominent (Hawthorne 1851, xii). Notons au passage, et nous aurons l'occasion de commenter cet aspect plus loin, que la *romance* est

associée à une verticalité potentiellement transcendante, alors que le roman semble confiné dans l'horizontalité prosaïque qui est l'apanage du réalisme. Cela dit, malgré ce constat de séparation, le propos de l'auteur semble bien être celui d'une réconciliation ou d'un travail produit de conserve, comme le suggèrent les mots suivants qui s'intéressent plus particulièrement au traitement du temps. Le présent du réalisme y est amené à croiser le passé légendaire de la *romance*, celui-ci enrichissant celui-là d'harmoniques insoupçonnées, toujours sur le mode de la verticalité paradigmatique :

The point of view in which this tale comes under the Romantic definition lies in the attempt to connect a by-gone time with the very present that is flitting away from us. It is a legend prolonging itself from an epoch now gray in the distance down into our own broad daylight, and bringing along with it some of its legendary mist. (Hawthorne 1851, xi)

Dans *The Blithedale Romance*, ou plutôt dans la préface qui l'accompagne, les mêmes propositions apparaissent, soulignant les liens entre réalité historique romantique (celle de l'expérience communautaire menée à Brook Farm) et fonctionnement réaliste. En même temps, l'atmosphère spécifique de la *romance* et les libertés ou entorses au code réaliste qu'elle entraîne ne manquent pas d'être soulignées.

Cette contra-distinction intervient également dans nombre de textes, notamment sous la plume de Henry James, qui définit le terrain de prédilection du roman comme étant le proche et le familier, par opposition à celui de la *romance*, toute consacrée au lointain et à l'étrange. Même si une certaine mesure d'accommodement et de discrétion dans l'utilisation de l'élément romantique est ici encore envisagé (James 9), on ne peut que conclure à l'existence d'une ligne de partage définitionnelle qui, pour poreuse qu'elle puisse être, n'en constitue pas moins l'élément le plus récurrent et le plus stable rencontré à travers les siècles —et notamment depuis l'avènement du roman— dans la définition de ce mode. La stabilité définitionnelle de la *romance* repose donc moins sur la sélection d'un noyau prototypique visant à en fixer l'identité et l'extension selon des critères proprement endogènes, qu'à en fixer les contours, paradoxalement, de manière exogène. Ce paradoxe est d'autant plus accusé que la *romance* précède chronologiquement le roman qui, avant de devenir la forme de récit de fiction en prose la plus répandue a dû s'inscrire en opposition contre une forme narrative qui lui préexistait.

*

Toutefois, pour revenir à une démarche plus spécifiquement endogène, peut-être

serait-il plus pertinent de dépasser l'analyse des critères thématiques et formels pour nous intéresser aux fonctions et effets de la *romance*. Ce type de démarche n'existe qu'à l'état embryonnaire dans les textes les plus anciens de notre *corpus*, mais elle apparaît de manière aussi claire que récurrente dans des qualifications récentes. Or, en synthétisant ces divers traits, il semble possible d'aboutir à une proposition de typologie tripartite se fondant sur les catégories de l'exotisme, de la congruence et de l'expressionnisme.

L'exotisme semble en effet regrouper l'exploitation que la *romance* fait des paramètres situationnels du récit, à savoir le temps et l'espace. Il s'agit bien, comme l'indique son étymologie, d'un mode qui s'intéresse à l'ailleurs, à ce qui se passe au-delà des murs de la cité (littéralement et métaphoriquement, s'entend), de ce que l'on pourrait aisément appeler un mode forain, adjectif qui présente par ailleurs l'avantage de souligner la dimension ambulatoire et potentiellement carnavalesque de la *romance*, ainsi que sa dominante populaire, dans la littérature moderne. Les divers critères précédemment abordés permettent de se rendre compte des domaines d'application de cet exotisme, et de leur concrétisation dans le cadre de genres, de sous-genres ou encore d'espèces tels le roman de chevalerie (passé exotique), le roman d'aventures (lieux exotiques) ou encore le roman gothique (passé, lieux et souvent sondage d'un inconscient qui, paradoxalement, figure un exotisme de l'intérieur). C'est bien ce qu'indique Congreve, lorsqu'il s'attache à définir l'effet produit par le roman sous le terme de « Delight » par opposition à celui associé à la *romance*, qui relève de la catégorie de l'étonnement, ou « Wonder » (Congreve 33). Il en va de même pour Walpole qui, dans la préface de la première édition de *The Castle of Otranto*, a recours au *topos* du manuscrit trouvé et indique que le lieu de la découverte était dans le nord de l'Angleterre (fief du papisme), et qu'il s'agit d'un texte datant du Moyen Age qu'il a traduit de l'italien (ce qui accuse le sentiment de différence lié à la mention d'une forme d'ultramontanisme, dans un contexte de soupçon permanent entretenu envers l'Eglise catholique). L'exotisme est donc frappé ici d'un quadruple sceau. Walpole nous propose un double sceau temporel (celui de la date de traduction du manuscrit, au 16^e siècle, et celui de la date probable de sa rédaction originelle, entre le 11^e et le 13^e siècles), assorti d'un double sceau spatial, à savoir celui qui exige de franchir les montagnes du nord de l'Angleterre, limite naturelle qui ne fait que figurer métonymiquement la frontière symbolique des Alpes papistes. En cette deuxième partie du 18^e siècle, l'ennemi national est encore à bien des égards le

catholicisme, comme le confirmeront plus tard les *romances* de Walter Scott et de Robert Louis Stevenson, revenant sur les événements de 1745.

De l'autre côté de l'Atlantique, cependant, l'exotisme ne semble pas tirer sa substance d'un clivage religieux et politique, mais plutôt d'éléments directement liés aux possibilités (géographiques, notamment) qu'offre le Nouveau Monde. Ce sont les vastes étendues désolées et leurs habitants qui constituent le matériau exotique, comme le montrent les récits de Washington Irving, de Nathaniel Hawthorne, ou encore de leur prédécesseur, Charles Brockden Brown. C'est ce que suggère Nathaniel Hawthorne dans la préface de *The Blithedale Romance*, dans la mesure où il explique que le choix de la communauté socialiste de Brook Farm et de l'expérience qui y a été menée dix ans avant la rédaction du texte présente une double composante exotique : « In short [the author's] present concern with the Socialist Community is merely to establish a theatre, a little removed from the highway of ordinary travel, where the creatures of his brain may play their phantasmagorical antics, without exposing them to too close a comparison with the actual events of real lives. » (Hawthorne 1852, 1) On voit combien l'exotisme est facteur de défamiliarisation, à travers l'opposition entre réel (« actual ») et fantasmagorique. Cet exotisme, chez Hawthorne comme chez ses cousins britanniques (tels que Walpole, Scott ou Mary Shelley), n'est bien sûr qu'une modalité concrète qui n'a de sens que parce qu'elle se prête parfaitement aux manifestations d'une atmosphère ou d'un air particuliers, liés à une dimension onirique (chez Hawthorne notamment) qui peut virer au cauchemardesque lorsque la composante gothique est plus spécialement mise en avant. C'est à cet égard que Hawthorne ne manque pas de parler d'enchantement : « This atmosphere [of strange enchantment] is what the American romancer needs. In its absence, the beings of imagination are compelled to show themselves in the same category as actually living mortals ... » (Hawthorne 1852, 2), avant de conclure son exorde sur l'inutilité d'aller chercher un exotisme de pacotille en Syrie ou sur les berges du Nil.

Cependant, c'est peut-être Henry James qui cerne de la manière la plus opératoire le caractère intangible de cet exotisme, son insubordination à tout paramètre concret. Cette évocation recoupe celle du mystère, que nous avons mentionnée plus haut, lorsque James oppose le proche et le familier du roman au lointain et à l'étrange de la *romance*, et en synthétise l'effet produit dans les termes suivants : « In making which opposition I suggest not that the strange and far are at all necessarily romantic; they happen simply to be the unknown. » (James 1851, 9) Que l'exotisme ne soit pas réservé à la *romance*,

James en convient ici, mais la précision qu'il apporte est de taille : le mode réaliste se préoccupe de donner l'illusion qu'il peut tout nommer, décrire, savoir, que rien ne peut résister à ses prétentions entomologiques. La *romance*, sans pour autant souligner qu'elle ne sait pas, dégage des zones d'ombre et lance des sondes vers l'inconnu, l'exotique, le monde de l'extérieur ou de l'au-delà, se constituant ainsi en mode de la modalisation extrême, en mode forain, et ce d'autant plus qu'elle a le pouvoir, contrairement au récit réaliste, de radicalement faire basculer vers l'exotisme ce qui était originellement construit comme familier, sous l'effet d'un processus de déstabilisation manifeste. Il est par ailleurs à noter que le facteur d'exotisme temporel joue de l'anachronisme et refuse l'enfermement dans un même temps et dans un même lieu. La *romance*, jouant de l'indécision et de l'anachronisme, serait ainsi mode de l'ouverture et du forçage, ce qui la rend naturellement compatible avec l'expression d'une éthique, ainsi que l'ont pressenti des commentateurs comme Elam ou Pearce et Wisker (par opposition à Jameson).

La deuxième fonction essentielle liée à la *romance* concerne une spécificité liée aux paramètres thématiques et formels évoqués plus haut, ceux qui sont liés à la simplicité enfantine, potentiellement régressive, ou encore à la naïveté de ce mode. En effet, la plupart des définitions s'accordent à reconnaître le caractère facile de la *romance*, ce qui explique en grande partie la valorisation négative qui en a longtemps systématiquement entouré les manifestations, et dont on trouve de nombreux avatars dans les formulations modernes et contemporaines. En effet, tout se passe comme si la *romance* avait partie liée avec une forme de congruence qui lui serait consubstantielle et qui entraînerait des menaces de contamination, dans le cadre de la cohabitation avec le roman en particulier, et l'esthétique réaliste en général.

Cette congruence constitutive apparaît notamment dans la dimension populaire que l'on retrouve dans de nombreuses *romances*. A cet égard, tous les effets d'hyperbole et d'outrance signalés plus haut pourraient aisément trouver leur place dans cette analyse tant ils constituent, de par une enflure de l'explicite, un moyen de promouvoir une simplicité, une disponibilité, une accessibilité patentes. Comme le précise Walter Scott dans la préface de *Waverley*, il s'agit de cerner l'horizon d'attente du lectorat (pour des raisons certes mercenaires, mais aussi dans le but de séduire le plus grand nombre possible, en se fondant sur les structures et catégories les plus vastes possibles). Les détracteurs de la *romance*, fidèles en cela à la condamnation platonicienne des émotions, ont pu voir dans ce type de fonctionnement une manière de « ratisser large » et à peu de frais, alors que d'autres n'hésitent pas à en souligner le caractère foncièrement démocratique qui tente de

faire vibrer chez chaque lecteur une corde élémentaire et commune. Quoi qu'il en soit, Scott se préoccupe du goût et du confort du public lorsqu'il souligne sa volonté de coucher son texte dans une langue parfaitement accessible : « Every work designed for mere amusement must be expressed in language easily comprehended ... » (Scott 353-4)

Cette touche démocratique, si l'on peut prendre ici ce mot dans son acception la plus largement métaphorique, se retrouve sous la plume d'A.S. Byatt, près de deux siècles plus tard. En effet, le protagoniste de *Possession*, récit sous-titré « A Romance », se surprend, en parfaite conformité avec la veine métafictionnelle qui caractérise cette œuvre, à réfléchir à son statut de personnage pris dans les rets génériques (ou modaux) d'une *romance*, à l'instar de ce qui peut arriver au commun des mortels. La dimension emblématique de cette expérience est soulignée en ces termes : « All *that* was the plot of a Romance. He was in a Romance, a vulgar and a high Romance simultaneously, a Romance was one of the systems that controlled him, as the expectations of Romance control almost everyone in the Western world, for better or worse, at some point or another. » (Byatt 425) Cette métaphore textuelle, qui souligne la tyrannie des procédés mimétiques et génériques, envisagée dans son aspect généralisant, est une manière de bien souligner le caractère universel du mode.

La congruence constitutive est également perceptible à travers ce que l'on pourrait considérer comme une impudeur consubstantielle (et ce même dans le cadre de récits s'attachant à édifier le lecteur par la glorification de vertus telles que la chasteté), dans la mesure où la *romance* tend à refuser le fonctionnement en creux, par défaut. En substance, la *romance* a horreur de l'implicite, de la même manière que la nature abhorre le vide. Les sentiments doivent être accusés, les émotions décrites, les moindres élans figurés, ce qui a pour conséquence de souligner les liens entre *romance* et mélodrame, genre qu'elle revendique comme l'une de ses composantes. En ce sens, elle ne supporte aucune distance intellectuelle et s'accommode fort mal de l'ironie qui impose réflexion. C'est ainsi que le *Small World* de David Lodge, qui utilise brillamment les conventions de la *romance* (ancienne et moderne, noble et vulgaire) et se construit selon la méthode intertextuelle dite « mythopoétique » utilisée par James Joyce dans *Ulysses*, multipliant les citations et références, est un récit qui, malgré son sous-titre, est moins décodé comme véritable *romance* que comme parodie de *romance*, et semble plus précisément catalogué comme roman comique ou encore « roman universitaire ». Paradoxalement, ce récit que le paratexte invite à lire comme une *romance* évoque le contraire et se donne à lire comme une anti-*romance*, une *romance* déconstruite et mise à distance, qui provoque le rire et

brise en cela l'horizon d'attente d'un lecteur qui, au lieu de l'engagement affectif afférent au genre, se verra proposer une forme de congruence connexe mais plus intellectualisée, celle du rire, élément universel également s'il en est, mais n'appartenant pas au domaine de définition de la *romance* toujours sérieuse dans sa congruence. Nous n'entendons nullement par là que le rire est banni de la *romance* qui peut l'instrumentaliser, comme un texte tragique a recours au soulagement comique, mais simplement que, globalement, la *romance* doit garantir une identification du lecteur, un contrôle efficace de la sympathie de ce dernier, et ainsi empêcher toute distance critique. Si distance parodique il y a, dans la *romance* contemporaine notamment, elle sera le plus souvent instrumentalisée afin de mieux faire accepter, sur le mode du dédouanement, l'engagement propre à la romance. La parodie entraînerait donc un glissement hors du mode, car même si les composantes thématiques et formelles sont préservées par la parodie, les fonctions et valeurs de la *romance* s'en trouvent résolument affectées.

Enfin, cette facilité caractéristique est certainement à mettre en regard de la liberté généralement associée à ce mode de représentation, dont l'impudeur peut être considérée comme une modalité. En effet, les définitions de la *romance* insistent sur la valeur libératoire de ce mode, surtout lorsqu'il est inclus dans le réalisme. Nous avons déjà effleuré cette notion, en évoquant notamment la thématique de l'imagination qui s'oppose aux contraintes de la raison. Il se trouve que de nombreuses préfaces soulignent cette composante : la *romance* est un moyen de se libérer des contraintes du réalisme, de refuser tout refoulement, de promouvoir un défoulement salutaire, élément constitutif de la congruence. Cette apologie de la liberté est notamment présentée dans un très beau passage tiré de la préface de *The American*, dans lequel James considère les potentialités libératrices de la *romance* comme l'unique critère stable qui puisse être appliqué à l'ensemble des manifestations : « the only *general* attribute of projected romance that I can see, the only one that fits all its cases, is the fact of the kind of experience with which it deals experience liberated, so to speak; experience disengaged, disembroiled, disencumbered, exempt from the conditions that we usually know to attach to it ... » (James 10) Naïveté, aspect populaire, impudeur et liberté, autant de modalités, parmi d'autres, qui scellent le caractère congruent de la *romance*, mode qui met tout en œuvre pour que le lecteur auquel il s'adresse soit amené à suspendre son incrédulité, selon les préceptes des poètes romantiques anglais alors même qu'il accepte de se défaire de la pellicule de familiarité et de se dessiller. Choc des passions et dessillement éthique vont donc de pair, pour étrange et paradoxal que cela puisse paraître, dans l'économie de la

romance.

Sensationnalisme, impudeur et excès se taillent également la part du lion et, même si ces catégories n'apparaissent pas directement en ces termes, dans le *corpus* définitionnel, elles peuvent être regroupées sous la notion d'expressionnisme, fonction cardinale de ce mode. La *romance*, à l'instar du mélodrame par exemple, favorise une esthétique de l'outrance et de la saturation, prend parti pour le résolument explicite, voire l'emphatique et le redondant. Il s'agit d'un mode très vocal, en ceci que s'il n'a pas pour ambition de faire croire qu'il peut tout représenter (contrairement au roman réaliste), si le souci qui l'anime n'est pas celui de l'exhaustivité, il est tout de même évident qu'il est agi par le phantasme de tout dire, de tout exprimer des passions et des émotions. C'est ce qui est expliqué dans la magnifique préface de Henry James, en des termes déjà évoqués, commentant la prédilection de la *romance* pour tout ce qui est inconnu. Même l'inconnu entre dans son champ d'investigation et d'expression (et non point de représentation), comme nous le rappellent les mots suivants : « The romantic stands ... for the things that, with all the facilities in the world, all the wealth and all the courage and all the wit and all the adventure, we never *can* directly know; the things that can reach us through the beautiful circuit and subterfuge of our thought and our desire. » (James 9) Les excès gothiques, les dérapages vers le grand guignol, les descentes dans l'extrême mièvrerie sont certes des recettes sensationnalistes dont la fonction est de mettre l'accent sur l'effet produit sur le lecteur, et non point sur la justesse ni la vraisemblance de la représentation. C'est ce que nous enseignent notamment des auteurs tels qu'E.A. Poe, avec sa théorie de l'unité d'effet qui s'attache moins aux codes de la représentation qu'à ceux de l'expression.

C'est pour cette raison que la *romance* s'accommode fort mal de toute distance critique, ironique, parodique ou intellectualisée, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, et fait du sérieux et du non distancié son régime de prédilection. En fait, parmi les grands genres traditionnels dérivés de la classification aristotélicienne (à savoir dramatique, épique et lyrique, malgré ce qu'en dit Gérard Genette), on peut se rendre compte que la *romance* concentre dans sa forme, son régime d'expression et son esthétique les deux composantes du récit (par opposition au théâtre) canonisées par la tradition critique : l'épique certes, comme nous avons eu l'occasion de le voir plus haut, mais aussi le lyrique, tant il est vrai que ce mode privilégie l'épanchement ou tout simplement l'expression de sentiments personnels. Exotisme, congruence et expressionnisme nous semblent donc constituer les fonctions les plus caractéristiques de

la *romance*, telles qu'elles apparaissent dans le *corpus* définitionnel de ce mode qui a pour objectif de dire, d'exprimer, de présenter plus que de représenter. Plus que tout autre, la *romance* apparaît ainsi comme le mode de l'expressivité et de l'émotion, avec ce que ces derniers impliquent de réfraction de l'idiome contraint du discours réaliste.

*

Au terme de ce parcours nécessairement incomplet des textes qui ont, au fil des siècles, apporté leur contribution à la définition de la *romance*, on pourrait être tenté de voir dans ce mode le même principe de fonctionnement que celui de l'auberge espagnole, dans laquelle le client ne consomme que ce qu'il apporte. Cette impression est certainement due à l'incroyable extension de ce mode, et à la multitude de genres, de sous-genres et d'espèces qu'il fédère. En dernière analyse, l'impression prédominante est celle d'un amalgame sans forme précise ni frontière stable, sans réalisation formelle ou thématique exclusive, mais qui offrirait une coloration, une atmosphère, une forme d'inclination spécifique fondée notamment sur une identité définie contrastivement, par opposition au roman et plus spécifiquement au roman réaliste. La spécificité de la *romance* pourrait également se fonder sur des effets caractéristiques, au premier rang desquels l'exotisme, la congruence et l'expressionnisme tous trois marqueurs et opérateurs d'une poétique de l'émotion.

Mode sans véritable prototype — même si certains textes comme *L'Ane d'or* d'Apulée semblent en réunir, dès la période classique, bien des traits définitionnels —, composé d'une multitude de réalisations possédant chacune sa mémoire générique, mode en expansion permanente, dont le régime de généricité, pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer, semble jouer à part égale sur les catégories de la réduplication et de la transformation, la *romance*, telle le rhizome décrit par Gilles Deleuze et Félix Guattari, présente un développement et des contours non linéaires, ne semble pas avoir de début ni de fin, mais simplement un milieu par lequel elle prolifère et se reproduit (de même que chez l'Arioste ou Spenser, le récit n'est que milieu, sans début ni fin, sur le mode de la dilation et des errements, comme le souligne Patricia Parker). C'est vraisemblablement ce qui rend toute tentative de définition particulièrement précaire : rares en sont les aspects auxquels on prête des définitions stables.

Bien évidemment, le propos de cet article n'est nullement de définir ce qu'est la *romance*, comme on l'aura compris à la lecture des pages précédentes. Il faudrait pour ce faire en quantifier les critères, préciser quel serait le seuil quantitatif à partir duquel une accumulation de critères, pour un texte défini, pourrait justifier l'étiquette de *romance*.

Notre propos n'est nullement de proposer une démarche normative, mais bien de synthétiser les critères mis en avant dans les définitions les plus courantes et les plus disponibles. De même, notre passage en revue n'est nullement destiné à faire d'un quelconque des critères mentionnés ou développés ci-dessus une composante suffisante à la constitution d'un modèle définitionnel. En substance, il est évident que l'on peut trouver des notations et développement exotiques (notamment pour ce qui concerne le niveau diégétique) dans le roman réaliste, *etc.*

Au terme de ce parcours, donc, peut-être pourrions-nous proposer une ultime synthèse des effets de la *romance* et des conditions de sa pérennité dans le domaine du récit de fiction en langue anglaise. Nous y verrions volontiers deux valeurs essentielles. Tout d'abord, sur un plan esthétique, il apparaît que la *romance* et ses marqueurs (thématiques, formels, fonctionnels) ont statut de ce que l'on pourrait appeler « opérateurs de fictionnalisation », en ceci qu'ils ont pour vocation de transformer tout texte, aussi neutre, objectif et réaliste soit-il, en texte de fiction. Si l'on suit les indications de Walter Scott, par exemple, il suffit de prendre un texte historique et d'y ajouter quelques pincées de *romance* pour obtenir une savoureuse fiction. La *romance* agit donc comme un concentré de fiction, de non vrai, d'anti-réalisme irréductible utilisé pour relever les récits les plus fades. En d'autres termes, nous serions enclin à voir dans la *romance* un concentré de littérarité incompressible, ce qui tendrait à en justifier non seulement la permanence mais encore l'élasticité et la capacité d'adaptation à diverses époques, à toutes les modes, et un acharnement à garantir son succès populaire.

A un niveau plus résolument éthique, nous verrions dans la *romance* (dans la plupart des cas utilisée dans le cadre d'une esthétique globalement réaliste) une manière d'interroger et de sonder les contraintes et les limites du discours réaliste, qui a pour vocation la représentation du monde phénoménal. La *romance* serait ainsi un outil de prolongement de l'investigation réaliste, elle redonnerait de la profondeur et une certaine forme de verticalité à un univers réaliste caractérisé par l'évocation du tangible et du visible, elle élargirait le champ d'investigation de la *mimesis* classique selon les modalités de la rupture ou de l'ouverture, en sondant les frontières de la représentation traditionnelle et du monde phénoménal pour, à travers le recours à une esthétique de l'expression et de la monstration, affiner, prolonger, voire décupler les potentialités du récit traditionnel en faisant glisser son mode de fonctionnement de la représentation vers la présentation. En ce sens, la *romance* semble avoir une fonction plus dramatique que narrative : elle serait au réalisme ce que les harmoniques sont à la mélodie, elle permet un redéploiement selon un

axe vertical de ce qui était cloué au sol par le discours contraint (selon Philippe Hamon) et amarré (pour reprendre la métaphore jamesienne notamment) du roman réaliste. Car, en dernière instance, congruence, expressionnisme et exotisme apparaissent tels les instruments d'un sondage et d'une convocation toujours inaccomplis dont la cible est un inconnu, ou un *autre*, appel qui ne parvient jamais jusqu'à la révélation mais tend sans cesse vers un avènement dans un mouvement toujours seulement inchoatif. La *romance* s'attache donc à combler un manque installé au cœur du récit réaliste. Elle n'est ainsi que dynamisme, élan perpétuel *vers*, ce qui souligne cette valeur consubstantielle vers laquelle tendent ses diverses fonctions, à savoir : une dimension apophatique.

Bibliographie

- Aristote. *Poétique*. Paris : Gallimard, 1990.
- Beer, Gillian. *The Romance*. Londres : Methuen, 1970.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Londres : Everyman, 1954.
- Byatt, A.S. *Possession: A Romance*. 1990. London: Vintage, 1991.
- Collins, Wilkie. *The Moonstone*. 1868. Harmondsworth : Penguin Books, 1986.
- Congreve, William. *Incognita, or Love and Virtue Reconciled*. 1792. Londres : Edward Arnold, 1966.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. Oxford et Londres : O.U.P., 1972.
- . *Moll Flanders*. 1722. Harmondsworth : Penguin Books, 1994.
- Elam, Diane. *Romancing the Postmodern*. Londres et New York: Routledge, 1992.
- Fielding, Henry. *Joseph Andrews*. 1742. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 1957. Harmondsworth : Penguin, 1990.
- Genette, Gérard. « Introduction à l'architexte. » *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. 89-159.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. 1851. Londres : Everyman, 1982.
- . *The Blithedale Romance*. 1852. Oxford : O.U.P., 1991.
- James, Henry. *The American*. 1907. New York : Norton, 1978.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History* 7.1 (1969-70) : 135-63.
- Lodge, David. *Small World: An Academic Romance*. 1984. Harmondsworth: Penguin Books, 1985.
- Parker, Patricia. *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton, N.J.:

Princeton UP, 1979.

Pearce, Lynne, et Gina Wisker. *Fatal Attractions: Reinscripting Romance in Contemporary Literature and Film*. Londres et Sterling (Virginie): Pluto, 1998.

Radford, Jean, ed. *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*. Londres et New York: Routledge and Kegan, 1986.

Saunders, Corinne. *A Companion to Romance*. Londres et Oxford: Blackwell, 2003.

Scott, Walter. *Waverley*. 1814. Oxford : O.U.P., 1986.

---. "Essay on Romance." *The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott*. Vol. 6. 1824. Edinbourg : Robert Cadell, Londres : Whitaker, 1834. 127-217.

Schaeffer, Jean-Marie. « Du Texte au genre. » *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. 179-205.

---. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

Scholes, Robert. « Les Modes de la fiction. » *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. 77-88.

Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. 1818. Harmondsworth : Penguin Books, 1968.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. 1765. Harmondsworth : Penguin Books, 1968.

Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. Londres : Routledge, 1988.