



NOVEL ET ROMANCE

Histoire d'un chassé-croisé générique

Baudoin MILLET

Université Lyon II

Novel et *Romance* : deux termes génériques qui, vus de la France, se résorbent en un seul, celui de roman. Par le terme de roman en effet, employé continûment pour désigner tout récit de fiction en prose de Chrétien de Troyes au « nouveau roman » en passant par Honoré d'Urfé et Honoré de Balzac, la France n'identifie qu'un genre unique. Or, là où les Français voient une longue continuité générique, les Anglais, eux, mettent en concurrence *romance* et *novel*. La question que l'on se posera part d'une constatation : le mot *novel*, encore quasiment inusité en littérature au milieu du XVII^e siècle, s'impose dès le début du XIX^e siècle comme le terme dominant pour désigner tout récit d'imagination en prose, chassant le *romance* loin de sa juridiction. La question qui se pose alors peut être formulée simplement : pourquoi l'éviction de *romance* par *novel* ? L'enquête mettra surtout l'accent sur une période, le XVIII^e siècle, où tout semble se jouer, notamment la mise en place des grandes oppositions sémantiques entre les deux genres. On cherchera à montrer que les enjeux de la question dépassent la simple dimension lexicographique, et engagent une réflexion sur l'évolution des genres romanesques au XVIII^e siècle ainsi que sur l'expérience de la lecture.

I. « Novel and Romance » : deux termes synonymes ?

La première hypothèse qu'on se propose de mettre à l'épreuve est d'ordre lexicographique : le *novel* aurait supplanté le *romance* au cours du XVIII^e siècle dans la mesure où les deux termes étaient perçus comme synonymes. Au XVIII^e siècle, en effet, dans bien des discours, les deux termes de *novel* et de *romance* entretiennent une relation privilégiée, un lien siamois (matérialisé par la conjonction *and*) qui les distingue des autres catégories génériques relevant de la fiction narrative en prose, telles que *fable*, *satire*, *allegory*, *tale*, *story* ou *history*. On constate en effet que plusieurs types de discours, qui tendent à monopoliser le débat sur les romans au détriment d'un discours proprement poétique, ont tendance à coupler ces deux notions de sorte qu'ils les font passer pour parfaitement solidaires, voire interchangeable. Ces discours émanent d'autorités diverses ; on peut en distinguer deux principaux : l'un est d'ordre technique, il s'agit des classifications des bibliothécaires ; l'autre, qui fait intervenir les jugements des adversaires du roman, est moral.

On sait que les classifications des bibliothécaires de prêt au XVIII^e siècle obéissent bien souvent à de multiples critères, souvent hétérogènes, combinant simultanément le format des livres, l'ordre alphabétique de leur titre ou de leur auteur, ou encore des catégories génériques très lâches pouvant se recouper. Il se trouve que l'organisation des rayonnages et des catalogues, qui obéissent à des impératifs pratiques mais mobilisent également une théorie implicite des genres, fait souvent appel conjointement aux notions de « Romance » et de « Novel ». Par exemple, le catalogue des frères Francis et John Noble (vers 1745) est divisé en diverses rubriques censées regrouper les textes dans de larges catégories génériques, telles que « history & antiquité », « voyages & travels », « poetry & plays », qui renvoie directement au domaine du poétique et des belles-lettres, auquel n'appartient certainement pas le roman, avant la fin du XVIII^e siècle tout au moins, ainsi, enfin, que le fameux « novels & romances ».¹ Le couple « Novel and Romance » désigne ici clairement la fiction narrative en prose, opposée à la littérature référentielle et aux belles-lettres. Autre catalogue imprimé, celui du bibliothécaire Silver (1787) possède quant à lui une rubrique intitulée « Novels, Tales, Romances ».² Une fois n'est pas coutume, le « Tale » est ici adjoint au couple « Novel and Romance » pour dénoter de manière un peu redondante la notion de fiction, et inclure dans la catégorie des œuvres telles que le *Tale of a Tub* (1704) de Swift ou, plus récemment paru, le *Vicar of Wakefield. A Tale* (1666) d'Oliver Goldsmith.

« Novel and Romance » désigne ainsi, dans les classifications des bibliothécaires, la fiction narrative en prose, sans souci de préciser en quoi les deux notions pourraient éventuellement s'opposer. Ces dernières sont traitées comme deux mots qui paraissent synonymes, et renvoient l'un et l'autre au récit de fiction en prose. Le discours sur les deux notions à la fin du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle est loin d'être accaparé par les critiques de la littérature, pour qui le roman ne mérite pas qu'on se penche sur lui, et qui laissent du coup le champ libre à une autre catégorie de théoriciens, les moralistes. Ces derniers ont ainsi tendance à monopoliser le discours sur le roman, qui est également appréhendé comme « Romance and Novel », sans plus de souci de distinction que les bibliothécaires, pour des raisons qui ne sont plus pratiques mais morales.

Les ennemis du roman, moralistes ou prédicateurs, qu'on trouve surtout dans le milieu puritain³ mais pas uniquement, utilisent cette catégorie de « Novel and Romance » pour renvoyer à des ouvrages considérés comme condamnables en soi, sans souci de distinction entre d'éventuelles catégories génériques à l'intérieur de ces dernières, qui impliqueraient la référence à une poétique risquant de conduire à une reconnaissance de ces textes. De façon un peu déconcertante pour le lecteur de romans du XXI^e siècle, certains romanciers, surtout ceux qui écrivent

¹ K. A. Manley, « London Circulating Library Catalogues of the 1740s », *Library History* 8 (1989) 74-79.

² Cette rubrique accueille d'ailleurs un volume de Pope. Une autre, fort œcuménique, ouverte aux « Miscellanies, History, Voyages, Travels, Lives, Memoirs, Poetry, Plays, Dramatic Works, etc. », contient de son côté un autre Pope. Voir Hilda M. Hamlyn, « Eighteenth-century Circulating Libraries in England », *The Library* 5 (1947), 213.

³ Voir sur cette question la synthèse de Laurence A. Sasek, *The Literary Temper of the English Puritans* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1961) 57-76.

dans la mouvance dissidente, prennent eux-mêmes le relais des moralistes et condamnent les « Novels and Romances » alors même que ce qu'ils produisent y ressemble fortement. Ainsi, Daniel Defoe, dès la phrase liminaire de *Moll Flanders* (1722) s'en prend au genre romanesque en brandissant le couplet *novel and romance*, où les deux notions paraissent parfaitement synonymes :

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 [...] ⁴

Il s'agit ici pour le romancier de renier le genre dans lequel on l'inscrira en définitive : l'histoire qu'il raconte n'est pas aussi « Genuine » qu'il veut bien le dire et peut à bon droit être classée parmi les *novels and romances* qui reviennent ainsi en force. La connotation du verbe « taken up... with », proche synonyme de « addicted to », est explicitement négative : les « Novels and Romances » sont des indésirables sous la plume de Defoe, car il relèvent de la catégorie de la fiction, c'est-à-dire du *falsum* augustinien, du mensonge, pour ne pas parler de la question de l'immoralité des actions représentées. Cette attitude de condamnation de *romances and novels* comme fictifs, c'est-à-dire, dans le langage des moralistes, comme « feigned » et « false », n'est pas isolée. À la suite de Defoe, Richardson condamne sans appel le genre de la fiction représentée par *romances and novels* : dans un passage de la deuxième partie de *Pamela*, l'héroïne du roman critique les « very few novels and romances » que lui faisait lire sa maîtresse :

There were very few novels and romances that my lady would permit me to read ; and those I did, gave me no great pleasure ; for either they dealt so much in the *marvellous* and *improbable*, or were so unnaturally *inflaming* to the *passions*, and so full of *love* and *intrigue*, that most of them seemed calculated to *fire* the *imagination*, rather than to *inform* the *judgement*. ⁵

Les griefs formulés contre les *novels and romances* sont d'ordre poétique (l'in vraisemblance) et moral (la corruption du jugement et de l'âme), mais dans les deux cas, l'anathème est prononcé sur les deux notions simultanément, de sorte que *novel* et *romance* apparaissent comme interchangeables et synonymes.

Chez les bibliothécaire, l'usage du doublet « Romance and Novel » est technique et neutre ; chez les auteurs dans la mouvance puritaine, il est moral et péjoratif. Dans les deux cas, l'usage du terme émane d'une vision extérieure et étrangère au détail, celle de lecteurs certes professionnels mais peu soucieux de théoriser leur lecture autrement que par le catalogage ou la condamnation morale. Ainsi, notre première hypothèse ne résiste pas à certaines objections. D'abord, la synonymie éventuelle de *novel* et de *romance* peut fournir une raison nécessaire mais en aucun cas suffisante pour expliquer l'éviction du second par le premier : il faut bien une raison

⁴ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, ed. G.A. Starr (Oxford : Oxford World's Classics, 1971) 1.

⁵ Samuel Richardson, *Pamela*, volume II (London : Dent, 1914) 454. Cité par A. Bony in : Alain Bony et Frédéric Ogée, *Henry Fielding. Joseph Andrews* (Paris : Didier Érudition, 2000) 50.

particulière pour que la substitution ait eu lieu. Par ailleurs, les discours étudiés ici ne doivent pas être pris sans un certain nombre de précautions. Le discours des moralistes est avant tout polémique ; il vise à jeter le discrédit sur le genre du récit de fiction dans son ensemble : la synonymie des deux termes a donc quelque chose de forcé, et l'on peut même dire que cet usage synonymique des deux mots relève de l'amalgame. Le discours des bibliothécaires, quant à lui, n'implique pas nécessairement que *novel* et *romance* soient des notions interchangeable : que les deux sous-ensembles [*novel*] et [*romance*] appartiennent à l'ensemble [*novel and romance*] n'est pas contradictoire avec le fait qu'il puissent être distincts l'un de l'autre. D'où notre seconde hypothèse, générique, selon laquelle *romance* et *novel* renvoient à deux types de fiction aux traits bien distincts, dont l'une aurait triomphé sur l'autre au terme d'une compétition qui s'est essentiellement jouée au cours du XVIII^e siècle.

II. *Novel et Romance : deux genres concurrents ?*

On abordera ici la question de l'éviction de *romance* par *novel* d'un point de vue générique, en mettant l'accent sur les composantes des formes littéraires que sont le *novel* et le *romance* au moment où les deux termes sont en concurrence. À travers cet examen, on se demandera si *novel* n'a pas évincé *romance* en vertu d'un trait générique particulier qui lui aurait valu la faveur du public au détriment de *romance*, dont les composantes auraient été perçues de leur côté comme appartenant à un genre d'un autre âge.

D'un point de vue historique, tout d'abord, on peut noter que ces deux mots sont apparus à des moments très distincts. *Romance*, pour commencer, est un mot qui a depuis longtemps pris place dans la langue anglaise. À la fin du XVII^e siècle, il renvoie essentiellement à deux catégories d'ouvrages. D'abord, à un genre très ancien, dont le nom dérive de l'ancien français « roman », désignant originellement un ouvrage en langue vernaculaire par opposition au latin, comme, par exemple *Le Roman de la rose*, *Le Roman de Thèbes* ou *Le Roman d'Alexandre*, tous écrits en français à un moment où celui-ci était encore minoritaire. Le *romance* anglais, de la même manière, renvoie à des ouvrages en langue vernaculaire. Pour un lecteur du XVIII^e siècle, *romance* renvoie ainsi partiellement à un corpus de textes médiévaux, transmis sous une forme souvent adaptée et popularisée. En second lieu, *romance* renvoie à un corpus d'œuvres plus récentes, les « romans de longue haleine » qui paraissent en France au XVII^e siècle, à la suite de *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, avec *Mademoiselle de Scudéry* ou *La Calprenède*, dont l'essentiel des romans paraissent en anglais et dans de volumineux folios dans les premières décennies du XVII^e siècle. Le mot *novel*, quant à lui, fait figure de nouveau venu ; comme terme renvoyant à un type de récit de fiction en prose, on ne le voit apparaître qu'à partir des années 1660. En quoi se distingue-t-il de *romance* ?

La réponse à cette question se complique dès lors qu'on cherche à intégrer une dimension historique à la réflexion. Car notre appréhension actuelle de *novel* comme « roman réaliste » et de *romance* comme « roman romanesque » ne peut en aucun cas être projetée sur le début du XVIII^e siècle, où les oppositions sémantiques sont d'une autre nature. Ainsi, la

première distinction qu'on puisse faire entre les deux termes, inscrite dans leur étymologie, est sans doute celle de la nouveauté : à l'« old romance » médiéval et héroïque s'oppose le « new novel » des années 1660, pour emprunter une formule de l'époque qui insiste avec redondance sur la « nouveauté » du genre : on peut même dater assez précisément le commencement de la vogue du *novel* aux années 1660, correspondant au retour de Charles II et de sa cour, qui en promeuvent la lecture.

Un autre critère de différenciation entre les deux termes à n'avoir pas survécu au XVIII^e siècle est celui de l'inscription de chacun des genres dans une littérature nationale. Le *novel* est ainsi souvent perçu au départ comme un texte d'origine étrangère. Il vient souvent de France, d'Espagne ou d'Italie, comme en attestent deux fameux recueils de romans publiés à cette époque. Ainsi, une anthologie intitulée *Modern Novels* en douze volumes paraît en 1692, éditée par Richard Bentley, comprenant plus de quarante romans essentiellement traduits du français, de l'italien et de l'espagnol. Plus tard, en 1720, paraît un autre recueil, *A Select Collection of Novels*, publié par le libraire Samuel Croxall, regroupant des extraits d'auteurs continentaux, Segrais, Cervantes, Le Sage, Mme de Lafayette, Saint-Réal, Scarron et Mateo Aleman. Il arrive même très souvent, lorsque les *novels* sont d'authentiques productions nationales, comme ceux de Mary Delarivière Manley dans les années 1700-1710, que les romans soient présentés comme de fausses traductions du français ou de l'italien. Au départ, le *novel* se présente donc résolument comme un genre continental. Le *romance*, à l'inverse, même s'il est à l'origine relié à la littérature continentale, a pris sa place comme on l'a vu dans la littérature nationale, et renvoie à un corpus d'œuvres romanesques anglaises.

Enfin, un critère formel oppose nettement les deux genres. Du point de vue de la longueur en effet, le *romance* « de longue haleine », publié dans de volumineux folios, et le *novel*, qu'on trouve en format in-douze (le plus petit qui existe) s'opposent nettement dans les années 1660, un peu comme s'opposent aujourd'hui *novel* et *short story* : le *novel* du XVII^e siècle se caractérise en effet par sa brièveté, et le *romance* par une longueur pouvant prendre des proportions impressionnantes. L'*Incognita*, *novel* de Congreve n'est pas plus long qu'une comédie, le théâtre étant d'ailleurs le genre sous le signe duquel se place le roman dans la préface ; les *novels* d'Aphra Behn sont tous d'une longueur comparable à celle d'*Incognita*,⁶ et ses romans posthumes ne dépassent pas quelques pages. En 1720, la brièveté est encore à l'ordre du jour : *The Power of Love*, par exemple, recueil de *novels* d'Eliza Haywood publié à cette date, ne contient pas moins de sept courts *novels*. En 1755, dans son Dictionnaire, Samuel Johnson définit encore le genre à travers le critère premier de la brièveté, comme étant « A small tale ; generally of love ». À l'inverse, le *romance* est vu au XVIII^e siècle, à son désavantage d'ailleurs, comme interminable : lorsqu'il parle des « immense Romances » dans la préface de *Joseph Andrews*, Fielding fait référence à des productions que le public de *Joseph Andrews* n'est plus habitué à lire, s'étendant sur plusieurs folios, et formant un contraste flagrant dans la bibliothèque de l'amateur de romans avec les petits in-douze de Mrs. Haywood ou de Mrs.

⁶ À l'exception des volumineuses *Love-Letters Between a Nobleman and his Sister*, qui ne rentrent pas dans la catégorie des *novels* mais plutôt dans celle de la littérature épistolaire.

Barker. Le *novel* semble avoir façonné un nouveau goût pour la concision : c'est du moins ce que laisse entendre Charlotte Lennox dans son *Female Quixote* (1752). L'héroïne du roman, Arabella, qui a été littéralement intoxiquée par la lecture de Mademoiselle de Scudéry et de La Calprenède, veut en imposer la lecture à son fiancé Glanville. La réaction de l'intéressé est sans équivoque :

Arabella having ordered one of her Women to bring *Cleopatra*, *Cassandra*, *Clelia*, and the *Grand Cyrus*, from her Library, *Glanville* no sooner saw the Girl return, sinking under the Weight of those voluminous Romances, but he began to tremble at the Apprehension of his Cousin laying her Commands upon him to read them ; and repented of his Complaisance, which exposed him to the cruel Necessity of performing what to him appeared an *Herculean Labour*, or else incurring her Anger by his Refusal.⁷

Pour le lecteur typique des années 1750 qu'est Glanville, la lecture des « voluminous » folios de Mlle de Scudéry et de La Calprenède constitue un travail apparemment aussi pénible que le nettoyage des écuries d'Augias.

Telles sont les oppositions sémantiques majeures que l'on peut mettre en avant concernant les deux genres entre le milieu du XVII^e et le milieu du XVIII^e siècles. L'exercice est quasiment un lieu commun de la critique anglo-saxonne sur la naissance du roman anglais, et la diversité des emplois des deux termes a de quoi donner matière à d'innombrables réexamens de la question. Pour ne citer qu'un ouvrage classique, celui de Lennard Davis,⁸ on peut y lire une liste totalisant non moins de onze critères distinctifs entre *novel* et *romance*. En s'en tenant aux grandes oppositions génériques formulées ici, on est en droit de se demander si notre seconde hypothèse résiste à une mise à l'épreuve par le temps des critères retenus. En effet, il semble bien qu'au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, ces critères distinctifs ont subi une érosion impitoyable, de sorte qu'il devient difficile d'en isoler un seul qui puisse rendre compte de l'éviction de *romance* par *novel*.

Pour reprendre notre première opposition sémantique, celle de la nouveauté et de l'ancienneté, il apparaît bien vite que cette dernière est rendue caduque à mesure que l'on avance dans le XVIII^e siècle. Le mot *novel*, qui pouvait paraître nouveau dans les années 1660, a nécessairement perdu cette connotation lorsqu'il est employé un siècle plus tard, et *a fortiori* lorsque point le XIX^e siècle, où la notion de *novel* n'a plus aucun rapport avec celle de nouveauté. Pour des raisons parfaitement analogues, l'argument de la « continentalité » du *novel* disparaît à mesure que ce dernier s'installe dans le paysage de la littérature nationale. Mieux encore, après avoir été perçu un temps comme un produit de la littérature continentale, le *novel* est élevé au rang des composantes de « l'anglicité », de l'identité nationale anglaise. Ainsi, dès 1819, William Hazlitt, dans ses *Lectures on the English Comic*

⁷ Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, ed. Margaret Dalziel (Oxford : Oxford University Press, 1970) 49.

⁸ Lennard J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1983) 40.

Writers, présente le *novel* comme un genre essentiellement anglais, qui a pu prendre son essor sur le sol britannique grâce à deux événements concomitants de l'histoire nationale : l'établissement de la dynastie de Hanovre et la montée de la classe moyenne anglaise, selon un mythe critique qui trouve de nombreuses re-formulations jusqu'au cœur du XX^e siècle.⁹

Enfin, le critère formel de la longueur se révèle tout aussi mouvant. À mesure qu'il devient plus ambitieux et aspire à une reconnaissance littéraire, le *novel* tend en effet à prendre des proportions inaccoutumées, au point de ne plus pouvoir être considéré comme un genre concis. Le milieu du XVIII^e siècle constitue à cet égard, encore une fois, un tournant : on peut y voir Tobias Smollett donner un certain embonpoint à ses *novels*, qu'il illustre sur plusieurs centaines de pages. Son *Peregrine Pickle* notamment, est un véritable roman fleuve. La définition qu'il donne du *novel* dans la préface de *Ferdinand Count Fathom* (1753) prend acte de cette situation nouvelle en faisant de la longueur une propriété distinctive du roman :

A novel is a large diffused picture, comprehending the characters of life, disposed in different groupes, and exhibited in various attitudes, for the purposes of a uniform plan, and general occurrence, to which every individual figure is subservient.¹⁰

On sait à quel point, au XIX^e siècle, avec les œuvres de Thackeray, Dickens ou Collins, le *novel* aura tendance à prendre des proportions dignes des vieux *romances*.¹¹

Ainsi, autour du milieu du XVIII^e siècle, les critères originels de distinction entre *novel* et *romance* qui s'étaient mis en place au XVII^e siècle s'érodent progressivement, de sorte que les deux termes finissent par en paraître interchangeables, ou du moins à connaître une sérieuse mise en concurrence : il faut, semble-t-il, en conclure que les critères génériques seuls ne suffisent pas à expliquer l'éviction du *romance* par le *novel*, dans la mesure où au milieu du XVIII^e siècle, les deux notions ne donnent plus prise à des oppositions génériques. En revanche, cette deuxième hypothèse permet de conclure que les conditions nécessaires à cette éviction sont bien réunies à partir des années 1750, puisque aucun trait générique saillant ne distingue plus les deux genres. Il ne manque plus qu'une raison suffisante pour expliquer la prise de pouvoir du *novel*. On cherchera cette dernière au-delà de la question du genre, dans un concept charnière entre celui de la production et celui de la réception : la vraisemblance.

⁹ Selon une vulgate proposée par Hazlitt et transmise scrupuleusement par les historiens du roman, notamment Ian Watt dans son *Rise of the Novel* (1957), jusqu'à la remise en cause récente de William B. Warner dans *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain: 1684-1750* (Berkeley, Los Angeles & London : University of California Press, 1998).

¹⁰ Tobias Smollett, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), ed. Damian Grant (Oxford : Oxford University Press, 1971) 2-3.

¹¹ Sans toutefois atteindre celle de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, ni celle de la *Clélie* de Mademoiselle de Scudéry. Le seul roman à atteindre des proportions comparables est la *Clarissa* de Richardson (ainsi que les deux parties de *Pamela*), mais cet auteur n'a guère revendiqué le statut de *novel*, encore moins celui de *romance*, leur préférant l'étiquette de *New Species of Writing*.

III. Romance ou Novel : au choix du lecteur.

La dernière hypothèse qu'on se propose d'étudier envisage désormais *novel* et *romance* du point de vue de l'expérience de la lecture. Ces deux mots ne semblent pas en effet renvoyer à un même mode de lecture, et l'évolution du goût au cours du XVIII^e siècle vers plus de vraisemblance fournirait le critère décisif expliquant que les auteurs de roman se sont détournés du *romance*, jugé péjorativement comme « romantick », romanesque, au profit du *novel*, satisfaisant aux critères mis à l'honneur de la vraisemblance.

Tout d'abord, on peut remarquer que *romance* et *novel* sont dans la même case de l'énonciation, celle où l'auteur parle en son propre nom, par opposition à l'énonciation dramatique, où l'auteur délègue son discours à des personnages. Ils renvoient tous deux au genre de la fiction narrative en prose, similitude qui est capitale dans la mesure où c'est elle qui les met en situation de compétition. Or, il faut bien qu'il y ait un mot, et un seul de préférence, pour désigner cette catégorie du discours. On l'a dit au début de l'enquête, avant l'apparition du mot *novel*, *romance* jouissait de ce privilège de renvoyer à la fiction narrative en prose dans son ensemble. Or ce rôle, depuis le XIX^e siècle, a été très clairement assumé par le mot *novel* : non seulement les productions des contemporains, celles de Dickens, Thackeray, George Eliot ou Thomas Hardy sont toutes désignées par la critique comme des *novels*, mais Defoe, Fielding et Richardson, qui avaient récusé en leur temps l'application d'un tel terme à leurs propres ouvrages, sont sacrés rétroactivement « novelists ». Au XVIII^e siècle, la situation est entièrement différente : *romance* est encore employé très largement comme catégorie englobante, à commencer par Fielding lui-même. Dans sa préface à *Joseph Andrews*, bien connue des critiques du roman,¹² Fielding emploie en effet *romance* dans une acception correspondant à ce que l'on appelle également le « mode d'énonciation épique » :

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.¹³

Cet usage énonciatif de *romance* est loin de ne concerner que Fielding, et, tout au long du XVIII^e siècle, il est repris, notamment par les historiens du roman. Ainsi, la fameuse *Lettre sur l'origine des romans* (1670) du Père Huet, qui est le premier grand examen critique des origines du genre romanesque connaît une traduction en 1672 sous le titre *A Treatise of Romances and their Original*, puis une nouvelle traduction en 1715 par Stephen Lewis sous le titre *The History of Romances*. Et, de manière quelque peu surprenante, dans la deuxième moitié du siècle, avec les premières enquêtes proprement britanniques sur le roman, le mot *romance* est encore employé pour désigner la fiction en général. Un ouvrage important, paru en 1785 et écrit par Clara Reeve, s'intitule *The Progress of Romance*. En 1783, le philosophe James Beattie publie un cours intitulé *Of Fable and Romance*, qui reprend et affine la

¹² Voir Gérard Genette, *Introduction à L'Architexte* (Paris : Seuil, 1979), qui analyse longuement la préface.

¹³ Henry Fielding, *Joseph Andrews* (1742), ed. Douglas Brooks-Davies (Oxford : Oxford University Press, 1966) 4.

catégorisation ouverte par Fielding. Des romanciers également, tel Horace Walpole dans la préface à la seconde édition (1765) de *The Castle of Otranto*, subsument sous le même mot de *romance* le *romance* ancien et le *novel* moderne, dans une déclaration qui ressemble à un manifeste poétique : « It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern ». ¹⁴ Cet usage de *romance* pour renvoyer à une situation d'énonciation en passe de devenir le mode dominant d'expression témoigne assez de l'ascendance du genre encore dans les années 1760.

Que s'est-il donc passé entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècles ? Ce que l'on pourrait appeler un chassé-croisé générique, par lequel le mot *novel* a évincé le mot *romance*, prenant sa place dans la case de l'énonciation. On l'a vu, les causes de cette éviction ne peuvent être ni retrouvées dans une approche strictement lexicographique ni expliquées entièrement d'un point de vue générique. C'est qu'elles sont sans doute à trouver dans la valorisation d'un mode de lecture du texte romanesque qui repose sur la notion de vraisemblance ou *probability*, opposée au romanesque.

Cette notion de vraisemblance, en effet, dès l'apparition du *novel* et avec une constance qui ne s'est jamais démentie, semble bien fournir la distinction majeure entre les deux genres. Smollett, par exemple, invoque la « *probability* » pour caractériser le roman comme *novel* dans la préface de *Ferdinand Count Fathom* (1749), alors que dans la préface de *Roderick Random* (1748), il s'en prend violemment au roman comme *romance*, associé à l'invraisemblance la plus totale :

But when the minds of men were debauched by the imposition of priest-craft to the most absurd pitch of credulity ; the authors of romance arose, and losing sight of probability, filled their performances with the most monstrous hyperboles. ¹⁵

Le *romance* est ici rejeté du côté de la monstruosité, corollaire de l'invraisemblance. Ce critère de distinction est repris par Clara Reeve dans *The Progress of Romance* :

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things—the Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen—the Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friends, or to ourselves ; and the perfection of it is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons of the story, as if they were our own. [110-11]

¹⁴ Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), ed. W. S. Lewis (Oxford : Oxford University Press, 1982), « Preface to the Second Edition » (1765) 9.

¹⁵ Tobias Smollett, *Roderick Random* (1749), ed. Paul-Gabriel Boucé (Oxford : Oxford University Press, 1979), « Preface », xxxiv.

Le traitement réservé au *romance* est symptomatique et lapidaire, tandis que le *novel* se voit nettement valorisé dans un long développement consacré à la vraisemblance, qui seule, aux yeux de l'auteur, mérite d'être explicitée, sachant que les qualités du *romance* ne se définissent que comme l'envers négatif de celles du *novel*. Cet exposé de la théorie de la vraisemblance est solidaire d'une théorie de l'immersion fictionnelle et de l'adhésion du lecteur à la fiction romanesque, qui fait du *novel* le genre efficace et persuasif, par opposition au *romance*, où l'esprit du lecteur divague. Cette opposition des deux genres du point de vue de la lecture avait été formulée pour ainsi dire dès le départ (en 1691) par William Congreve — dans sa préface à *Incognita* — qui est le premier à faire de la vraisemblance le critère opératoire de distinction entre *romance* et *novel* :

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; where lofty Language miraculous Contingencies and impossible Performances, elevate and surprize the Reader into a giddy Delight, which leaves him flat upon the Ground whenever he gives of, and vexes him to think how he has suffer'd himself to be pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has read, viz. these Knights Success to their Damosels Misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye. 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 unrepresented, such which not being so distant from our Belief bring also the pleasure nearer us.¹⁶

La notion de vraisemblance, qui n'a guère encore été théorisée en 1691 en Angleterre, est ici pensée à travers le mot « *Belief* », la croyance que le *novel* emporterait plus facilement que le *romance*. Mais contrairement à Clara Reeve, Congreve ne dévalorise pas le *romance*, qui trouve encore grâce à ses yeux, puisque *romance* n'est pas l'envers de *novel* : il possède sa propre vraisemblance, susceptible d'entraîner un mode d'adhésion du lecteur qui lui est propre.

L'analyse de Congreve, qui portait sur le genre nouveau-né et mineur *novel*, est ainsi reprise près d'un siècle plus tard pour consacrer un genre appelé à devenir l'expression dominante de la littérature. C'est, semble-t-il ce critère de la vraisemblance, aussi nettement associé au mot *novel* qu'il est opposé au mot *romance*, et qui renvoie autant au contenu du roman qu'à l'expérience de la lecture, qui a été la raison suffisante de l'éviction du *romance* par le *novel*.

L'expérience positive de la lecture peut-elle se ramener exclusivement au mode du vraisemblable ? Pour tirer les enseignements de notre troisième hypothèse, on peut dire qu'associer le vraisemblable au *novel* et le romanesque au *romance* n'implique pas encore que le *novel* a nécessairement évincé le *romance* : pour ce faire, il faut encore un *jugement de valeur*, qui, au cours du XIX^e siècle anglais par exemple, mais aussi dès les analyse de Clara Reeve, relègue le romanesque dans un coin sombre de la bibliothèque et

¹⁶ William Congreve, *Incognita*, in *Congreve : Incognita and The Way of the World*, ed. A. Norman Jeffares (London : Edward Arnold, 1966) 32-33.

sacralise le vraisemblable. Or, ce jugement de valeur peut toujours être sujet à des renversements par lesquels le *romance* que décriaient certains peut de nouveau paraître au grand jour. Associé certes à l'absence de vraisemblance, il a pu être valorisé d'une autre façon et rapproché de l'imagination, de l'évasion, du rêve. Grâce au mouvement de réhabilitation et de redécouverte de toute une littérature médiévale définie comme *romance* dès le début du XIX^e siècle, il a pu s'assimiler à une tradition littéraire parallèle, dont une des ramifications a été illustrée notamment à la fin du XVIII^e siècle par le roman gothique, dont *A Sicilian Romance* (1790) ou *The Romance of the Forest* (1791) d'Ann Radcliffe. C'est ainsi également que Walter Scott écrit en 1820 pour l'*Encyclopædia Britannica* un « Essay on Romance » qui fait l'éloge des œuvres auxquelles les théoriciens du *novel* ont déjà porté ombrage. C'est ainsi enfin qu'aux États-Unis, un auteur comme Nathaniel Hawthorne a pu être associé à la tradition (dominante outre Atlantique) dite de l'« American Romance », théorisé dans la préface à *The House of the Seven Gables* (1851), qui oppose au « réalisme » des Européens un recours à l'imaginaire. Et mieux que la constitution de deux traditions littéraires parallèles, qui renverraient l'une au *novel* et l'autre au *romance*, genres dont les limites seraient bien cloisonnées, il semble bien que tout roman est susceptible de deux types d'investissement imaginaire, le vraisemblable, qui penche du côté du *novel*, et le romanesque, qui renvoie au *romance*¹⁷ : c'est ainsi qu'un même roman ou un même auteur peuvent être susceptibles de relever tour à tour ou simultanément des deux catégories, comprises comme des modes de lecture, et qu'Ian A. Bell, à rebours de toute la tradition critique illustrée par Ian Watt, a pu classer Defoe dans la catégorie où on ne l'attendait plus, au nom d'une expérience de lecteur bien personnelle : « Defoe's popular narratives are best thought of [as] romance than as novels, for they transport uncritical readers back to a childlike state of anticipation and receptivity ».¹⁸ Un jour bientôt viendra, peut-être, où le *novel* cédera au *romance* la place qu'il n'aurait sans doute jamais dû lui contester.

¹⁷ Ce passage s'inspire résolument de l'analyse d'Alain Bony, in Alain Bony et Frédéric Ogée, *Henry Fielding. Joseph Andrews* (Paris : Didier Érudition, 2000) « *Romance et novel* comme valeur d'usage : *Joseph Andrews* au risque de la lecture », 50-54.

¹⁸ Ian A. Bell, *Defoe's Fiction* (London & Sidney : Croom Helm, 1985) 194.