

## Romance

Sous la direction de Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, CERR-Encrage, « Romanesques » n°4, 2011, 272 p.

Que faut-il entendre par « romance » ? Au féminin, le mot désigne la chanson d'amour, et par extension toute aventure sentimentale. Au masculin et par emprunt à l'anglais, le *romance* est le nom d'un objet peu présentable (le roman mièvre, féérique, voire bas de gamme...), à l'imagination débridée duquel le *roman* entendrait s'opposer. Mais c'est aussi le nom du drame non tragique, duquel traitent les deux textes de jeunesse de György Lukács dont nous livrons ici la traduction française inédite : *L'Esthétique de la romance* et *Ariane à Naxos*. La question devient de cerner le rapport entre la romance, dans ses différentes acceptions, et le roman. Nous l'abordons à travers l'étude des écrits de Conrad, Benjamin, Balzac, Zola, Montherlant, etc., aussi bien que par des réflexions transversales sur la critique littéraire ou l'éthique de la fiction.

Un entretien avec la romancière Camille Laurens – auteure de *Romance* (1992) et de *Romance nerveuse* (2010) – achève ce volume, où il s'agit moins de « racheter » la romance que d'en éclairer les enjeux.

## Sommaire

Carlo Umberto Arcuri & Christophe Reffait, Présentation 7

### Approches du romanesque

Yvon Le Scanff, « Le roman suspendu par le sublime (*Corinne* de Mme De Staël) » 21

Marianne Lorenzi, « La force du sentiment : tentative de caractérisation du romanesque de George Sand » 39

### Dossier : Romance

György Lukács, « L'esthétique de la "romance" » 59

György Lukács, « Ariane à Naxos » 85

Carlo Umberto Arcuri, « *Romance, Trauerspiel*, roman. György Lukács, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno : drame non tragique et narration post-romanesque » 97

Marie Baudry, « *Romance, roman* et récit » 135

Catherine Grall, « De la validité d'une défense morale du *roman* » 163

Marie Sorel, « La revanche de l'hamour : mise à mort du *roman* dans l'oeuvre de Montherlant ? » 193

Isabelle Casta, « Les romans autonégateurs ou : la *romance* brisée ? » 209

Patrick Berthier, « Chanter la *romance* » 225

Christophe Reffait, « Naturalisme et *romance* » 235

Entretien avec Camille Laurens 259

## Romance

Textes réunis par  
Carlo Umberto Arcuri  
& Christophe Reffait

*Avec deux essais de György Lukács inédits en français*



Romanesques - 4



## Introduction par Carlo Umberto ARCURI et Christophe REFFAIT

L'idée de consacrer un dossier de *Romanesques* à la « romance » ne répond pas à l'intention de réhabiliter, en le repêchant *in extremis*, un genre décrié, relégué depuis un temps immémorial à l'arrière-garde de la production littéraire. Il s'agit plutôt, à partir d'une confiance inébranlable dans les modulations du langage et dans la variété de ses couleurs locales, d'étudier le nœud inextricable que forment ce qu'on appelle la romance, le *romance* et le roman. Quel est au juste le thème sous-jacent dont ces trois genres seraient les variations à la fois sonores et conceptuelles ? Telle est la question qui résonne à l'arrière-plan des multiples contributions rassemblées au cœur de ce volume.

En français, « romance » rime avec « chanson ». Il s'agit d'une composition destinée à l'accompagnement musical et difficilement dissociable de son exécution. L'inflexion sentimentale de ce genre musical, qui se déploie sur un arc temporel allant des accords endiablés du Moyen-âge espagnol aux arrangements pour ténor et orchestre de Luciano Berio, en passant par les airs cristallins de Debussy, explique l'évolution sémantique du terme. En français, « romance » est en effet devenu, au figuré, synonyme d'idylle amoureuse, de bluette que le principe de réalité ne tardera pas à reléguer au musée des rêves brisés. C'est ainsi qu'*Éros* endosse désormais à lui seul, en territoire latin (et plus précisément hexagonal), la responsabilité d'un aperçu illusoire du monde que, d'après un certain puritanisme anglo-saxon, les amants transis partageraient avec les *Éthiopiens*, l'*Arcadie*, le *Roland furieux* et l'*Astrée*.

En effet le terme « romance », quoique d'ascendance *romane*, a pris depuis longtemps ses quartiers outre-Manche. Aussi le *romance* se décline-t-il en anglais selon deux acceptions : l'une narrative et l'autre dramatique. Selon la première, il est synonyme de « roman romanesque », c'est-à-dire de roman d'aventures ou de roman sentimental. L'archétype de ce *romance* apparaît à l'époque hellénistique et on retrouve sa trace aussi bien dans les romans de chevalerie ou les romans pastoraux, que dans la paralittérature de Barbara Cartland et de la collection Harlequin. Telle est la production féerique, voire « bas de gamme », contre laquelle se constitue la tradition du grand roman réaliste inaugurée au XVIII<sup>e</sup> siècle par les précurseurs britanniques (en particulier Richardson et Fielding) d'une « prose du monde » confrontée à l'essor du nouvel ordre marchand. C'est ainsi que le *novel*, descendant en ligne droite de la nouvelle (dont il n'était à l'origine que la simple « extension »), s'est progressivement imposé comme la version présentable de son jumeau fantasque et adoubi : le *romance*. Quant à ce dernier, il deviendra le réceptacle de toutes les anomalies et les monstruosité qui hantent un modèle de vie sociale de plus en plus calqué sur l'idéal de la « dignité » bourgeoise. Que l'on songe aux « héroïques fureurs » mises en scène par l'Arioste ou aux oubliettes humides des châteaux de l'imagerie « *gothic* »... C'est ainsi que réfléchir au *romance*, en ayant présentes à l'esprit les multiples acceptions du terme « romance », permet de dresser une généalogie apocryphe du roman moderne à travers son exposition à un double imprésentable.

Dans son acception dramatique enfin, le mot « romance » désigne une variété de pièces de théâtre déployant un réseau labyrinthique de péripéties qui aboutissent à un *happy end* frôlant parfois l'idylle. C'est le cas de toute une production lénifiante et bucolique caractéristique de la Renaissance et du Baroque européens, mais aussi des dernières pièces de Shakespeare (*Périclès, prince de Tyr*, *Cymbeline*,

*Le Songe d'une nuit d'été, La Tempête*<sup>1</sup>. Et c'est ici que certaines réflexions du jeune Lukács, dont le présent dossier offre au lecteur français la traduction inédite, prennent une importance exceptionnelle, en démontrant que ces drames se nourrissent d'un arrière-plan métaphysique dont le sens déborde largement leur épilogue heureux et dont le destin n'est pas dissociable de celui du roman.

Ce bref effort de définition nous invite d'abord, pour la suite de ce volume, à faire un choix : nous utiliserons le féminin pour désigner le référent romance pris dans son ensemble (même si nous conserverons le masculin dans le cas particulier du mot anglais désignant le jumeau disgracieux du *novel*). Il nous permet ensuite d'affirmer que ce qui arrime la romance au roman, par-delà l'étymologie, est bien le « romanesque » – adjectif substantivé du reste communément mis à contribution par les traducteurs pour rendre les nuances transgénériques de l'anglais *romance*. Le romanesque : objet de travaux scientifiques de plus en plus complets<sup>2</sup> ; objet de cette collection depuis sa fondation ; objet en particulier de la section « Approches du romanesques » qui se trouve au seuil de chacun des volumes.

On observera à ce propos que les articles d'Yvon Le Scanff et de Marianne Lorenzi qui ouvrent le présent numéro annoncent en fait le dossier central. Ces deux essais portant respectivement sur Madame de Staël et sur George Sand, constituent certes et avant tout des exposés extrêmement convaincants sur la fonction rhétorique du romanesque. Mais ils constituent aussi une entrée en matière idéale aux contributions qui suivent sur la romance. Marianne Lorenzi, dans sa tentative de caractérisation du romanesque de George Sand, n'hésite pas à qualifier la stratégie de séduction du Raymond d'*Indiana* de « modèle d'improvisation à partir d'un vivier de motifs de romance ». Ce répertoire de *topoi* flatteurs mobilisés avec cynisme par le séducteur dans le seul but de circonvenir ses victimes, va de la représentation pitoyable de la femme mal mariée (« le despote a brisé votre âme (...) Pauvre enfant ! si jeune et si belle, avoir déjà tant souffert ! »), au tableau idyllique d'une vie à deux contrariée par le sort (« si le ciel l'eût voulu, (...) je vous aurais tant aimée. Je vous aurais portée dans mes bras pour empêcher vos pieds de se blesser ; je les aurais réchauffés de mon haleine »). Selon Marianne Lorenzi, la nécessité exprimée par Sand de ne pas représenter les aventures de la vie « comme elles se présentent à la vue », mais de « peindre l'homme tel qu'[elle] souhaite qu'il soit » ne découlerait pas d'un parti pris idéaliste, mais « d'une représentation progressive de l'homme, dans laquelle s'inscrivent le roman et l'activité romanesque conçue comme action politique et morale ». Dès lors le romanesque sandien, compris comme « ce qui dans le roman permet d'attirer et de retenir l'attention », devient le moyen de réaliser la situation de communication idéale « où le peuple est immédiatement accessible au vrai et au beau ».

Yvon Le Scanff fait, en revanche, du romanesque staëlien dans *Corinne ou l'Italie*, le lieu d'un débordement possible du roman. Ainsi Corinne, en tant que personnage « impossible », à l'image de Julien Sorel, « sort des limites de la 'nature' représentable ; bref [elle] n'est plus possible comme personnage ». C'est ainsi que pour Yvon Le Scanff, le sublime serait moins la thématique de ce roman

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Manganaro a récemment sous-titré « Romance » l'importante étude qu'il a consacrée à la totalité de l'œuvre cinématographique du réalisateur de *La dolce vita* et de *Huit et demi* (cf. *Federico Fellini. Romance*, POL, Paris 2009). Cette précision paratextuelle se réfère-t-elle au contenu ou au contenant ? Autrement dit, le terme « romance » recouvre-t-il ici une acception proche de « tragicomédie » qui siérait au cinéma de Fellini au même titre que, avec d'autres implications, à la production tardive de Shakespeare, ou bien renvoie-t-il de manière auto-réflexive à une étude critique, à plus d'un égard, « romanesque » ?

<sup>2</sup> Voir Gilles Declercq, Michel Murat, *Le romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2004 ; Anne Souriau, « Romanesque », *Vocabulaire d'esthétique*, sous la direction d'Étienne Souriau, Presses Universitaires de France, Paris 1990.

« italien » de Madame de Staël que son ressort formel, permettant d'échapper « à la pesanteur de la linéarité et à la lourdeur des transitions, des motivations ou des justifications ». Cette présentation d'un sublime romanesque « fondamentalement erratique, discontinu et paradoxal », qui « avance par fragments de contemplation et échappées de rêverie sans nom », serait à distinguer d'autres modalités du sublime que notre dossier sur la « romance » était voué à recouper.

Le dossier du présent numéro, à l'exemple d'un précédent volume de la collection qui remettait sous les yeux des lecteurs un document capital devenu introuvable<sup>3</sup>, s'ouvre sur deux textes d'importance exceptionnelle. Il s'agit de deux essais de György Lukács offerts ici pour la première fois au public français : d'une part *L'Esthétique de la romance – Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique*, d'autre part *Ariane à Naxos*. Écrit en 1912 et paru en 1916, *Ariane à Naxos* est une brève étude consacrée au drame homonyme de Paul Ernst, dramaturge allemand avec lequel Lukács a entretenu une correspondance suivie pendant sa jeunesse. Le manuscrit de *L'Esthétique de la romance* (dont la rédaction remonte à 1911), en revanche, a sommeillé pendant presque soixante ans dans une banque de Heidelberg avec d'autres écrits de Lukács, et non des moindres. On compte parmi eux notamment le *Manuscrit-Dostoïevski* (suite de la *Théorie du roman* restée à l'état de brouillon) et le *Journal* (1910-1911). De 1915, date à laquelle Lukács quitte Heidelberg, à 1973, deux ans environ après la mort de l'auteur, lorsqu'un employé a découvert par hasard ces papiers inédits dans une malle abandonnée dans le dépôt de sa banque, personne n'avait eu vent de cet essai consacré au « drame non tragique ». Depuis, il n'en existait qu'une traduction hongroise (1977) et une retranscription allemande aménagée, dans le cadre de la publication des *Heidelberger Notizen* (1997) à partir du tapuscrit original dû à un disciple de Lukács : le philosophe hongrois Ferenc Fehér.

Dans un allemand non exempt d'aspérités dont notre collègue Dieter Hornig, traducteur de fiction mais fin connaisseur de *La Théorie du roman* et de *L'Âme et les formes*, a tenu à préserver les transitions parfois ardues – effet de la forte teneur conceptuelle de l'exposé –, le jeune philosophe aborde ici, au moyen de renvois d'une amplitude inhabituelle, le problème du dépassement de la tragédie. À une époque où il est encore très marqué à la fois par le néo-kantisme et par la lecture de Hegel, Lukács se livre à une approche de la problématique des genres littéraires où le jugement esthétique sur les œuvres n'est jamais dissocié de leur mise en perspective historique. En tant que « formes a priori » de l'esprit, les genres littéraires ont beau répondre à une métaphysique rigoureuse, l'essence qu'ils incarnent n'en demeure pas moins sensible aux aléas de l'histoire. C'est pourquoi, dans la conception lukacsienne, la tragédie cède le pas au « drame historique » et à la romance au seuil de l'âge moderne, impliquant un fléchissement de la subjectivité du héros et de ses repères. Carlo Umberto Arcuri, à partir du chassé-croisé entre les esthétiques respectives de Lukács, de Benjamin et d'Adorno, propose ici un essai introductif qui tend à démontrer la permanence d'une poétique de la romance dans l'ensemble de l'œuvre lukacsienne, y compris dans sa phase tardive. La comparaison entre l'étude de Walter Benjamin sur *l'Origine du drame baroque allemand* et *L'Esthétique de la romance* de Lukács, fournit en outre l'occasion de détecter les signes avant-coureurs du clivage idéologique entre le futur théoricien des avant-gardes (Walter Benjamin) et celui qui deviendra leur pourfendeur implacable au nom du « réalisme critique ».

---

<sup>3</sup> Il s'agit de l'« Enquête sur le roman romanesque » parue dans *Le Gaulois* en 1891 et présentée par Jean-Marie Seillan, *Romanesques* n°2, CERR / Encrage, Amiens, 2005, 264 p.

Cette vaste « ouverture » lukacienne au dossier « romance » prélude à plusieurs articles où l'utilisation même du terme (au masculin comme au féminin) devient labile et problématique<sup>4</sup>. Se distingueraient peut-être trois paires de communications, nonobstant les évidentes différences entre les riches propos des uns et des autres. D'abord un ensemble formé par les articles des comparatistes Marie Baudry et Catherine Grall, lesquelles s'attachent ici à la flexion *romance / novel*. Ensuite un ensemble formé par les articles de Marie Sorel et Isabelle Casta, qui examinent la pertinence de deux lignes de fracture légèrement différentes : pour l'une la distinction entre roman d'aventures et roman sentimental, pour l'autre l'opposition entre romanesque populaire et roman autoréflexif. Enfin, les contributions de Patrick Berthier et Christophe Reffait, qui se complètent en étudiant la romance, comprise comme chanson, au XIXe siècle.

En s'intéressant à *Lord Jim*, Marie Baudry aborde un roman qui représente une « forme exemplaire » de « la disjonction entre *romance* et *novel* ». Le roman de Joseph Conrad, qui s'est trouvé tantôt sous-titré « *a romance* », tantôt « *a tale* » dans ses éditions successives, représente en effet un cas limite dans l'histoire des catégories génériques anglo-américaines, puisqu'il se présente comme un roman clivé, caractérisé par la coexistence de deux « lignes » génériques contradictoires, celle du *novel* et celle du *romance*. Coexistence que la critique a volontiers lue dans un sens défavorable au volet *romance*, mais que Marie Baudry souhaite ré-interroger ici en montrant non seulement que ce roman propose un dépassement fécond de la dichotomie *romance / novel*, mais aussi que le *romance* y endosserait justement les virtualités critiques communément accordées au *novel*. C'est au regard de la notion d'événement que Marie Baudry construit sa réflexion, en démontrant par une lecture minutieuse comment le ratage du bon moment (pendant le « naufrage » du Patna) – ce ratage qui fait la douleur de Jim comme il construisait la mélancolie de Frédéric Moreau ; ce ratage qui marque l'échec de l'idéal du moi romanesque devant l'opacité du réel – se trouve d'abord racheté dans l'ordre du *romance*, mais ensuite et surtout dépassé dans l'ordre du *tale*. Car la narration, le conte, reformant une communauté d'auditeurs et de lecteurs autour de l'histoire de Jim, refonderait un monde par-delà le *romance* « impossible » et la « trop amère solitude » du *novel*. Marie Baudry semble ainsi mettre à contribution les intuitions de Walter Benjamin au sujet de la « narration » (*Erzählung*) en tant que forme brève, genre mineur mûri à l'ombre du roman et destiné peut-être à le supplanter dans un avenir proche.

Cette lecture du roman de Conrad a d'une certaine manière en commun avec l'ample contribution de Catherine Grall de nous présenter le *romance* sous un jour inédit susceptible de démentir certaines critiques. Le propos de Catherine Grall est en effet de reconsidérer le procès pour défaut de moralité qu'on tend à faire – même implicitement – au *romance*, dès lors qu'on affirme symétriquement le caractère essentiellement éthique, voire engagé du *novel*, genre davantage tourné vers le vraisemblable. Depuis Richardson jusqu'aux travaux de Martha Nussbaum s'affirme l'idée que le *novel*, en recherchant la proximité avec l'univers du lecteur et en développant sa précision réaliste, aurait la vertu morale d'intéresser le lecteur à autrui. Or Catherine Grall commence par observer que l'éloge de Richardson par Diderot célèbre certes les vertus empathiques de la vraisemblance romanesque, mais promeut plus nettement la participation émotive du lecteur que la formation d'une armature éthique. Dès lors, la question devient de savoir pourquoi le *romance* ne pourrait pas, par le privilège accordé à

---

<sup>4</sup> Nous sommes convenus de parler de *romance*, en caractères romains et au féminin, pour désigner la chanson ; de parler de *romance*, en italique et au masculin, pour désigner l'envers du *novel* ; de nommer le *romancero* espagnol par son nom... Mais tel ou tel glissement du *romance* à la romance, à la faveur par exemple de l'évocation du roman sentimental, seront inévitables.

l'émotion, avoir aussi sa raison morale, et si le *romance*, considéré comme art de « l'éloignement » (voire comme genre d'évasion) ne recouvrirait pas une autre manière de toucher la corde éthique. C'est ainsi que la réflexion de Catherine Grall sur le *romance* la conduit aux théories du sublime, pour rappeler avec Longin, Burke ou Kant que le sublime prépare précisément une révélation morale qui ne doit rien à la loi de vraisemblance ni à quelque pertinence de l'étude de mœurs. Et Catherine Grall d'ouvrir vers deux vastes réflexions : d'une part l'idée que l'allégorie, si fort décriée comme gâchis conjoint du roman et de l'intention morale de l'œuvre, est peut-être le mode opératoire de l'éthique du *romance* ; d'autre part la conviction que l'opposition entre *romance* et *novel* est, décidément, bien fragile.

Cette fragilité des clivages faciles est aussi ce que montre Marie Sorel quand elle s'intéresse aux romans de Montherlant. Voici un romancier qui construit sa posture d'auteur et son pendant fictionnel Costals – mais aussi ses catégories de jugement de l'Histoire – sur une opposition crâne entre le monde masculin du roman chevaleresque et l'univers féminin du roman sentimental. Guerre vs eau de rose, Parsifal vs passivité munichoise, *gesta* vs « hamour »... Comme s'il n'y avait pas là, dans cette dichotomie héritée du XIIIe siècle, « l'avvers et l'envers d'une même médaille ». Marie Sorel montre bien que cette opposition ne tient guère, dans la production romanesque de Montherlant où se rencontrent de hardies aventurières et des garçons fleur bleue qui mettent à mal le sexisme affiché par le narrateur. Elle montre surtout que le cycle du libertin Costals, préoccupé de traquer et tromper les mille et un exemples de la vaine sentimentalité féminine, tombe dans le paradoxe du mépris : ce romanesque dégradé que l'on pourchasse, en une quête éperdue et proprement donjuanesque, pour pouvoir enfin en célébrer l'extinction, est bel et bien l'aliment de ce roman. Et Marie Sorel surprend même dans cette compulsion de répétition un point commun avec la « scie » qu'on appelle *romance*...

Cette disjonction impossible du roman et de la *romance* est peut-être ce qu'étudie Isabelle Casta, mais sous un angle fort différent. Isabelle Casta constate le grand écart que fait la littérature aujourd'hui entre d'une part un roman « auto-négateur » qui, de Robbe-Grillet à Guyotat ou de Dostoïevski à Danielewski, met à mal le personnage, met en abyme son énonciation, met parfois le plus grand soin à toucher l'illisible ; d'autre part un roman romanesque contemporain qui conquiert des millions d'adolescents et prononce l'insolent succès de cette « *romance* » que le roman réflexif prétendait « briser ». Isabelle Casta n'entend pas ici réhabiliter la *chick lit* ou la *bit lit* d'une Stephenie Meyer contre le roman élitare, la « littérature de genre » contre le « romanesque savant ». Elle examine plutôt une amplitude problématique dans la production littéraire, un grand écart qui est un défi lancé à notre mode de lecture et à nos catégories critiques. Il ne s'agit plus d'une opposition entre la *romance* féerique et le *novel* vraisemblable, mais bien plutôt d'une opposition entre la *romance* et un roman « célibataire » qui esquiverait « la coopération textuelle classique inhérente à la *romance* ». Ce plus net clivage interrogerait plus crûment les destinées de la littérature.

Cette interrogation sur la physionomie du roman, y compris du roman le plus contemporain, atteste que le rapport entre *romance* et roman ne constitue pas une opposition insurmontable, mais un jeu de miroir constitutif de l'histoire du roman, une dialectique perpétuée depuis *Don Quichotte*. Il nous semble que c'est encore ce jeu de miroir qui est à l'œuvre lorsque le roman du XIXe siècle évoque la *romance* chantée. Grâce à Patrick Berthier, nous percevons mieux qui sont Pollet, Dalvimare, Monpou ou encore Loïsa Puget et Pauline Duchampge, dont les noms traversent la presse de 1830, les romans de Balzac et de Flaubert ou le *Journal* des Goncourt, sans qu'il nous soit aisé de cerner l'implicite culturel associé à de semblables mentions. Cet objet à la fois éphémère et nostalgique qu'est la *romance* au XIXe

siècle, ce « produit volatil, mais fédérateur » qu'on chantait dans les salons mais qu'on pouvait entendre repris dans la rue, cet ancêtre de la variété populaire avant l'ère de la reproductibilité technique, comment faut-il en analyser la citation par le roman ? Il est évident que cette citation est motivée, que le « mélange de mièvrerie et d'airs martiaux » qui constitue le corpus de la romance nourrit la perpétuelle interrogation du roman sur lui-même. Si le roman phagocyte tout, comme le soulignaient notamment F. Schlegel et M. Bakhtine, il faudrait ajouter la romance à la liste des formes esquissée par Blondet dans *Illusions perdues* – « notre jeune littérature procède par tableaux où se concentrent tous les genres... » – et il faudrait souligner que l'importation de la romance est problématique. Elle donne l'occasion au roman, sans attendre le chapitre de *Madame Bovary* sur les lectures d'Emma au couvent, de se situer par rapport à un idéalisme dégradé. Mais faut-il parler d'idéalisme dégradé ? Elle oblige même à reconsidérer cette idée reçue : la romance, c'est aussi la musique de Berlioz, les *Lieder* de Schubert (comme l'affirme le *Dictionnaire* de Pierre Larousse, nous dit Patrick Berthier), et peut-être la tentation du livre sur rien rejoint-elle l'idéal poétique et musical de la *romance sans paroles*. La romance procède enfin, comme le montre Christophe Reffait à propos de l'emploi du substantif adjectival « romance » chez Zola, en particulier dans *L'Œuvre*, d'une délibération intime de l'artiste qui est autrement plus indécise que ne voudraient le suggérer les manifestes du naturalisme.

C'est ici que la discussion avec les praticiens du roman prend tout son sens. Le principe de la présente collection est comme on le sait de laisser la parole, à la fin de chaque volume, à un romancier contemporain. Était-il possible, alors que la réunion des articles pour le présent numéro concordait avec la publication de *Romance nerveuse* (2010), de ne pas succomber à la tentation de nous entretenir avec Camille Laurens, dont le *Romance* de 1992, déjà, nous intriguait ? C'est ainsi que l'entretien publié dans le présent volume se trouve dans la droite ligne du dossier central. Nous pouvons offrir au lecteur un témoignage que l'écriture contemporaine perpétue le rapport critique du roman à la romance : car ce que montre bien l'entretien de Christophe Reffait avec Camille Laurens, dont l'écriture est à la fois hantée par le péril de la réification du sentiment et volontiers gagnée par la chanson, est que le roman ne semble pouvoir procéder que d'une incessante négociation avec ses tentations, facilités et repoussoirs. N'est-ce pas ainsi que Thibaudet envisageait la lutte du romanesque contre lui-même<sup>5</sup> ? Ce clivage de la notion de « romanesque » n'est-il pas à l'arrière-plan de nos évocations de Flaubert, de Zola, de Montherlant ou même du « roman auto-négateur » ? Si notre projet de généalogie et de sémantèse<sup>6</sup> du mot « romance » était par nature impossible à achever, les articles rassemblés ici témoignent du moins tous que la romance ne se réduit pas à un retour du refoulé du roman, mais désigne plus fondamentalement l'ambivalence intime du genre, sinon l'une de ses forces d'engendrement.

---

<sup>5</sup> Comme le rappelle Marianne Lorenzi dans son article, note 21.

<sup>6</sup> Nous nous permettons d'emprunter ce terme à la grammaire guillaumienne parce qu'il ne s'agira pas seulement de faire l'étude sémantique du mot romance mais aussi d'examiner ses emplois tant adjectival que substantif.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier notre amie et collègue Antonia Fonyi qui a patiemment veillé sur nos échanges avec les membres du *Lukács Archivum és Könyvtár* de Budapest. Parmi ceux-ci, Mária Székely nous a fourni une aide précieuse, en nous permettant d'accéder à nombre de textes de Lukács introuvables en France. Nous lui savons gré de sa bienveillance et de la solidarité indéfectible dont elle a fait preuve à notre égard.

Nous adressons enfin un remerciement chaleureux aux héritiers et aux légataires de György Lukács pour nous avoir autorisés à traduire et à publier *L'Esthétique de la romance – Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique* et *Ariane à Naxos*. Nous espérons pouvoir contribuer ainsi à mieux faire connaître la pensée d'un « mécontemporain » qui fait figure de grand absent dans le débat actuel sur la littérature et ses enjeux.

Ce livre peut être commandé en librairie.

Il est distribué par la société Belles Lettres Diffusion Distribution

25 rue du Général Leclerc — 94270 Le Kremlin Bicêtre

Tél. : 01.45.15.19.70 – Fax : 01.45.15.19.80