



HAL
open science

Vers une théorie alternative des genres romanesques : Stevenson et la “simplicité significative” du roman

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Vers une théorie alternative des genres romanesques : Stevenson et la “simplicité significative” du roman. Emilie Pezard; Valérie Stiénon. Les genres du roman au XIXe siècle, Classiques Garnier, pp.149-162, 2022, 978-2-406-12980-6. hal-03541015

HAL Id: hal-03541015

<https://hal.science/hal-03541015>

Submitted on 16 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vers une théorie alternative des genres romanesques : Stevenson et la « simplicité significative du roman »

Raphaël Luis (CERCC – ENS de Lyon)

Dans le processus d'affirmation idéaliste à l'œuvre dans l'art narratif des deux derniers siècles, Robert Louis Stevenson représente, à bien des égards, un paradoxe. Comme l'a montré Thomas Pavel dans *La pensée du roman*, la contestation du réalisme à partir du XIX^e siècle s'est faite en suivant deux voies très différentes, qui n'ont eu de cesse de s'éloigner l'une de l'autre¹ : d'une part, les propositions du romantisme allemand et leur héritage dans le modernisme du début du XX^e siècle, proposant une renonciation à l'intrigue et mettant en avant le style et l'expérimentation esthétique ; d'autre part, des œuvres perpétuant les formes les plus anciennes de la narration et glissant peu à peu dans le domaine de la littérature de masse. Stevenson, dans la mémoire collective, appartient à ce deuxième groupe : il incarne le roman d'aventures ainsi que, à un degré moindre, une certaine forme de roman historique, au point d'avoir été parfois considéré comme un simple auteur pour enfants. Le contexte historique et culturel l'explique largement : Stevenson écrit à une époque où la théorie littéraire anglo-saxonne, dans la lignée de Walter Scott, s'organise plus que jamais autour de la répartition *novel / romance*, répartition comprise de manière différente selon les écrivains, mais qui s'inscrit clairement dans le cadre d'une division polémique de la production romanesque². Un peu malgré lui, Stevenson a été rattaché aux théories du New Romance mené par Andrew Lang, mouvement s'opposant systématiquement au roman naturaliste par la mise en valeur des sous-genres du roman, en particulier le roman d'aventures³. Stevenson a lui-même contribué à cet aspect polémique en prenant souvent Zola à partie dans ses essais, mais son attitude était, comme on le verra, bien plus ambiguë que celle défendue par Lang. Quoi qu'il en soit, l'opposition entre *novel* et *romance* classe irrémédiablement Stevenson d'un des côtés de l'axe qui traverse le continent romanesque : du côté du *romance* et, par conséquent, d'une littérature populaire qui assume et revendique son inscription dans des sous-genres codifiés et identifiés par le public.

Le paradoxe, puisque paradoxe il y a, est que cette réception de Stevenson tend à oublier tout un pan de son œuvre théorique, qui oriente et incline son ambition narrative dans une direction bien différente. Dès son tout premier essai de théorisation narrative, « Les romans de Victor Hugo » (« Victor Hugo's Romances », 1874), Stevenson se met en effet sous l'égide de l'auteur des *Misérables* pour défendre une littérature « épique » qui s'exprimerait sous la forme du roman total, d'un dépassement définitif des genres, retrouvant ainsi la vision téléologique des romantiques d'Iéna. L'épigraphe de l'essai, extraite du texte de Hugo consacré à *Quentin Durward*, ne laisse aucun doute sur ce projet :

1 Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.

2 Voir sur cette question Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le romance », dans Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons comparatistes », 2004, p. 229-245.

3 L'ambition de Lang, au demeurant, se doublait de considérations nationalistes : son objectif était de revivifier le roman écossais en l'opposant à la décadence supposée du roman français et russe.

Après le roman pittoresque mais prosaïque de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore, croyons-nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque et poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère¹.

Loin d'être seulement la lubie d'un jeune écrivain (Stevenson a 24 ans lorsqu'il écrit cet essai), cette ambition portera toute l'œuvre stevensonienne jusqu'à sa mort, en 1894 : du roman d'aventure prototypique qu'est *L'île au trésor* à ses productions plus confidentielles, cette recherche des fondements épiques de la fiction oriente toute sa stratégie littéraire².

C'est là, donc, la contradiction que nous souhaiterions interroger : comment comprendre cette schizophrénie apparente entre un souci permanent du genre et une ambition de le dépasser ? Affirmer, dans un louable souci de revalorisation, que Stevenson est injustement relégué dans le domaine de la littérature populaire et qu'il est en fait un auteur « sérieux » semble très insuffisant : sa défense des sous-genres est réelle et sincère, et n'est en rien l'invention d'une postérité désireuse de nuire à sa réputation. Notre hypothèse, dans cet article, sera plutôt de voir dans ce phénomène une vraie théorie des genres romanesques qui reproblématise les frontières présentées plus haut citées à l'instant, et qui peut nous permettre de comprendre, avec le recul théorique qui est le nôtre, l'importance que l'écrivain écossais a pu avoir pour la pratique générique d'auteurs qui l'ont, par la suite, admiré et pris pour modèle : Borges, Bioy Casares, Calvino, Nabokov et bien d'autres.

Défense de la littérature de genre

Il est nécessaire, pour commencer, de rapidement rappeler la conception qu'a Stevenson du genre littéraire ; mû par un souci permanent d'adaptation au public de son époque, Stevenson situe en effet sa pratique romanesque dans un cadre défini par des conventions très claires, qui relèvent d'un pacte avec le lecteur. Au fondement de cette conception se trouve l'idée que la littérature doit proposer une forme précise, qui diffère du chaos de la vie justement parce qu'elle a une organisation, une structure qui modèle un récit de façon ordonnée – qu'elle doit, en somme, être un objet artificiel. On reconnaîtra ici une position qui s'oppose en tous points au naturalisme zolien et à sa pensée de la « tranche de vie ». Le genre, au sens le plus strict du terme, est ce qui permet au mieux cette mise en forme. C'est le sujet du célèbre débat qui oppose Stevenson à Henry James dans « Une humble remontrance » (« A Humble Remonstrance », décembre 1884), essai dans lequel Stevenson reproche à celui qui deviendra son grand ami de considérer que le roman peut imiter la vie³. Sans aucune ambiguïté, il défend dans ce texte la structuration des récits romanesques en sous-genres, chacun offrant au lecteur une géométrisation différente du réel :

La vie de l'homme n'est pas le sujet des romans mais le réservoir inépuisable d'où sont sélectionnés les sujets ; leurs noms sont légion ; et pour chaque nouveau sujet – ici encore, toute l'étendue du ciel me sépare de M. James – le véritable artiste changera sa méthode et son angle d'attaque. Ce qui, dans un livre, était une qualité deviendra dans un autre un défaut ; ce qui faisait la réussite d'un récit paraîtra dans le suivant inadéquat et ennuyeux. Chaque roman, chaque genre de romans existe en soi et pour soi⁴.

- 1 Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, éd. Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 143.
- 2 Sur la question de l'épique chez Stevenson, nous renvoyons en particulier à Richard Ambrosini, « The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist », dans Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 23-35.
- 3 Sur les débats esthétiques entre Stevenson et James, voir l'excellente édition de leur correspondance par Michel Le Bris (*Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, Paris, Payot & Rivages, 1994), ainsi que Duncan Milne, « Realism and Romance : Henry James, Robert Louis Stevenson and the Victorian Literary Form », *Journal of Stevenson Studies*, n° 12, 2016, p. 96-117.
- 4 Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 244 : « The life of man is not the subject of novels, but the inexhaustible magazine from which subjects are to be selected ; the name of these is legion ; and with each new subject – for here again I must differ by the whole width of heaven from Mr. James – the true artist will vary his method and change the point of attack. That which was in one case an excellence, will become a defect in another ; what was the

Le vocabulaire employé par Stevenson est très frappant : en parlant de sélection (« to be selected »), de méthode (« method ») et d'angle d'attaque (« point of attack »), il dépeint l'art romanesque comme un processus qui ne repose pas sur une méthode unique, mais sur un choix à faire entre différentes possibilités, en fonction du sujet du récit. Ce dernier est conçu comme étant en rapport naturel avec la structure qui l'entoure ; Stevenson, en d'autres termes, estime qu'on ne peut raconter certains types de récits qu'en utilisant une forme précise, cette forme déterminant à son tour l'effet produit sur le lecteur. Le roman n'existe donc que par les « méthodes » qui le construisent, ce que l'on appelle plus généralement des sous-genres, ici désignés par l'expression *class of novels*.

Comprenons bien qu'il ne s'agit là pas seulement d'un jeu sur une tradition littéraire, qui consisterait à reprendre des structures génériques déjà existantes : dans l'esprit de Stevenson, ces structures ont un sens parce qu'elles sont les garantes de la portée qu'aura le récit sur le lecteur. Cela suppose donc de les adapter à l'esprit du temps, afin que cet effet subsiste malgré les changements que le temps fait subir au lectorat. Dans la suite de « Une humble remontrance », Stevenson développe sa thèse de l'adaptation entre forme et récit en l'illustrant par la description de trois types de romans :

Je prendrai comme exemples trois genres principaux que l'on peut aisément distinguer : d'abord, le roman d'aventures, qui fait appel à certaines tendances en l'homme, presque sensuelles et parfaitement illogiques ; deuxièmement le roman de caractères, qui fait appel à notre intelligence des petites faiblesses humaines, de leurs mobiles divers et changeants ; et troisièmement, le roman dramatique, qui traite de la même matière que le théâtre sérieux et fait appel à nos émotions et à notre jugement moral¹.

Dans les lignes suivantes, Stevenson explique plus précisément les caractéristiques de chaque genre : dans le roman d'aventures, l'objectif est de rester au plus près possible des rêves d'un enfant en jouant sur le danger et la succession d'événements, ce qui lui permet de gentiment se moquer de Henry James, qui affirme n'avoir jamais fait ce genre de rêves² ; le roman de caractères, à l'opposé, peut être statique, puisqu'il s'intéresse avant tout à la psychologie des personnages et à leurs émotions, comme le fait Henry James, justement, que Stevenson prend comme exemple ; le roman dramatique, enfin, est construit autour de la puissance et de la solennité des passions, quitte à mettre de côté la finesse de l'analyse psychologique. On voit que cette tripartition ne repose pas le moins du monde sur des considérations historiques. Elle est exclusivement définie par l'effet sur le lecteur et les sentiments auxquels chaque genre fait appel, comme le fait bien sentir, dans le texte original, la répétition du verbe *to appeal* : chaque genre s'adapte à un de ces sentiments, en excluant les autres. C'est ce que Stevenson entend par sa fameuse affirmation selon laquelle « l'art ne peut pas rivaliser avec la vie » : il ne peut pas traduire dans le même temps différents types d'appréhension de la vie, il doit au contraire développer chacun d'eux dans des formes qui leur sont adaptées.

On voit donc que, chez Stevenson, la définition du genre ne prend pas fondamentalement la forme d'une réflexion historique sur la généalogie des formes littéraires. La répartition en genres est d'abord conçue comme une façon de créer une sorte de nomenclature des rapports

making of one book, will in the next be impertinent or dull. First each novel, and then each class of novels, exists by and for itself » (*The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, vol. 29, éd. Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009, p. 96 ; désormais abrégé en *Works*, suivi du numéro de volume).

1 *Ibid.*, p. 244-245 : « I will take, for instance, three main classes, which are fairly distinct : first, the novel of adventure, which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man ; second, the novel of character, which appeals to our intellectual appreciation of man's foibles and mingled and inconstant motives ; and third, the dramatic novel, which deals with the same stuff as the serious theatre, and appeals to our emotional nature and moral judgment » (*Works* 29, p. 96).

2 « If [Mr. James] has never been on a quest for buried treasure, it can be demonstrated that he has never been a child » (*Works* 29, p. 96).

au monde, en postulant un lien logique et réciproque entre cette attitude et la structure qui en émane. D'où une production romanesque qui joue sur la variété des sous-genres : le roman d'aventures et ses déclinaisons (de pirates, maritime, d'initiation), le roman historique, le récit fantastique, etc. La conclusion d'« Une humble remontrance » est, de ce point de vue, parfaitement claire :

Que [le jeune écrivain] ne perde pas de vue le véritable fond du problème ; son roman n'est pas une transcription de la vie, qui sera jugée sur son exactitude, mais une simplification de certains aspects de la vie qui n'a d'autre critère de qualité que sa simplicité significative¹.

« Simplicité significative » : l'expression résume parfaitement cette conception du genre, qui ne correspond à aucune des trois attitudes historiques décrites par Jean-Marie Schaeffer². À l'évidence, Stevenson est très loin de l'attitude normative de l'Antiquité, puisque le genre est à ses yeux tout sauf une entité atemporelle ; il n'emprunte pas non plus tout à fait à l'attitude essentialiste du Romantisme, le genre relevant bien d'un choix évolutif de l'auteur et non d'un quelconque paradigme biologique ; sa conception, enfin, ne relève pas non plus d'une description structurelle des modes de communication. « Une humble remontrance » fait plutôt le choix d'une attitude d'un grand pragmatisme, qui reconnaît le caractère conventionnel du genre et s'y adapte, tout en défendant l'idée que chaque genre a une signification qui transcende ces codes. Ce pragmatisme n'est d'ailleurs pas sans ambiguïté, puisque Stevenson, malgré sa conscience de la malléabilité du genre, n'en reste pas moins obligé de nommer ces structures fictionnelles qu'il étudie. Le fait même qu'il utilise une tripartition aussi nette que celle développée dans les lignes précédentes est une preuve évidente de la pesanteur des concepts littéraires, qui ne rendent qu'imparfaitement compte de l'évolution historique que l'auteur perçoit à l'œuvre : celle d'un lectorat en mutation permanente.

Du genre et de son dépassement

Cette approche des théories de Stevenson, bien que fort rapide, ne laisse aucun doute sur l'importance que ce dernier accorde à la classification générique. Le danger serait d'en rester là, et d'en conclure au caractère purement conventionnel de l'œuvre de l'écrivain écossais, en estimant que son style et sa capacité à jouer sur les conventions le soustrait au monde infâmant de la paralittérature, mais ne l'empêche pas d'être avant tout un écrivain de genre, avec tous les sous-entendus que comporte l'expression. Pour bien comprendre les réserves que l'on peut émettre face à une telle lecture (pourtant très largement partagée), il est possible de se pencher sur l'épilogue de l'un des derniers romans écrits par Stevenson, *Le Trafiquant d'épaves* (*The Wrecker*). Paru en 1891 et coécrit avec son fils adoptif Lloyd Osbourne, *Le Trafiquant d'épaves* est un mélange de roman policier et de roman d'aventures, centré autour de la quête d'une épave mystérieuse, censée avoir une valeur inestimable. Dans l'épilogue, une fois le mystère résolu, Stevenson, comme il le fait souvent, intervient soudain dans le récit pour en expliquer l'origine, sous la forme d'une lettre à son ami Will H. Low. Il y explique avoir rencontré Dodd, le personnage principal du roman, et s'être engagé à écrire son histoire. C'est à ce moment qu'il digresse sur la méthode employée par Lloyd Osbourne et lui pour écrire le roman³ :

1 Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p. 250 : « And as the root of the whole matter, let him bear in mind that his novel is not a transcript of life, to be judged by its exactitude ; but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity » (*Works* 29, p. 99).

2 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, premier chapitre.

3 Sur les modalités de la collaboration entre Stevenson et Lloyd Osbourne, le fils de sa femme Fanny, voir notamment la lettre de Stevenson à son cousin Bob de septembre 1894, *Works* 35, p. 111-112.

Depuis longtemps, nous étions à la fois attirés et repoussés par cette forme très moderne qu'est le roman policier, ou roman à mystère, qui consiste à commencer l'histoire à n'importe quel endroit sauf au commencement et à la finir à n'importe quel endroit sauf à la fin. Nous étions attirés pas l'intérêt tout particulier que cela présente lorsque l'œuvre est achevée et les difficultés particulières qui accompagnent son élaboration ; nous étions repoussés par cette insincérité apparente et ce ton superficiel qui semblent en être l'inévitable inconvénient. Car l'esprit du lecteur, qui s'applique continuellement à repérer des indices, n'a pas une impression de réalité ou de vie, mais plutôt celle d'un mécanisme étouffant et compliqué ; et le livre reste envoûtant, mais dépourvu de signification comme une partie d'échecs, non comme une œuvre d'art produite par un être humain. Apparemment, la cause de ce phénomène était peut-être en partie la brusquerie du début ; mais si l'on approchait progressivement du récit, si certains personnages étaient présentés d'avance, en quelque sorte, et si le livre commençait sur le ton d'un roman décrivant les mœurs et évoquant des expériences personnelles, mais traité succinctement, ce défaut pourrait être un peu corrigé et notre mystère pourrait sembler inhérent à la vie¹.

On pourrait être surpris par cette définition relativement négative du roman policier, vu comme un « mécanisme étouffant », alors même qu'il semble faire partie des formes de la littérature de genre idéale pour la mise en pratique de la fiction stevensonienne. Il y a en fait là une logique de la pensée de Stevenson, qui fait que cet apparent paradoxe ne peut se comprendre que par un détour théorique.

En effet, Stevenson, dans plusieurs essais, oppose « écriture narrative » et « écriture dramatique », l'une étant centrée sur les événements, l'autre sur les personnages ; sa préférence va à la première, ce qui n'est guère surprenant pour un écrivain travaillant en priorité la forme du *romance*. Or, et c'est là la complexité de la pensée de Stevenson, parfois trop vite oubliée par la critique, l'écriture narrative n'est jamais considérée chez lui comme devant être la seule employée par l'écrivain. La thèse de Stevenson repose en fait sur une savante synthèse, comme le montre très clairement la lecture de l'essai « À bâtons rompus sur le roman » (« A Gossip on Romance », 1882). Après avoir chanté les louanges du *romance*, fondé sur l'événement, l'auteur affirme ce besoin absolu de synthèse :

Dans les plus hautes réalisations de l'art des mots, l'élément dramatique et les notations picturales, l'intérêt moral et romanesque s'élèvent et retombent de concert, selon une loi organique commune. La situation est mue par les passions, les passions s'enveloppent dans la situation. Aucune n'existe pour elle-même, chacune est indissolublement liée à l'autre. C'est cela, le grand art – et non seulement le plus grand art possible avec des mots, mais le plus grand de tous, puisqu'il associe la plus grande masse et la plus grande diversité des éléments de vérité et de plaisir. Ainsi sont les épopées, et les rares récits en prose qui possèdent cette dimension épique².

L'écriture événementielle est glosée, dans ce passage, par plusieurs termes : « les notations picturales », « l'intérêt romanesque », « la situation », « le plaisir ». À l'inverse, le dramatique est périphrasé par « l'intérêt moral », « les passions » et « la vérité ». Stevenson ne définit plus les deux pôles pour les dissocier, mais pour mettre en valeur la nécessité de leur mélange indissociable lors de la création d'une grande œuvre littéraire : c'est là ce qu'il appelle l'épique, comme nous le mentionnions en introduction. Alors qu'il regrette le manque

1 Robert Louis Stevenson, *Le Maître de Ballantrae et autres romans. Œuvres, II*, éd. Charles Ballarin et Marc Porée, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1272-1273 : « We had long been at once attracted and repelled by that very modern form of the police novel or mystery story, which consists in beginning your yarn anywhere but at the beginning, and finishing it anywhere but at the end; attracted by its peculiar interest when done, and the peculiar difficulties that attend its execution; repelled by that appearance of insincerity and shallowness of tone, which seems its inevitable drawback. For the mind of the reader, always bent to pick up clues, receives no impression of reality or life, rather of an airless, elaborate mechanism; and the book remains enthralling, but insignificant, like a game of chess, not a work of human art. It seemed the cause might lie partly in the abrupt attack; and that if the tale were gradually approached, some of the characters introduced (as it were) beforehand, and the book started in the tone of a novel of manners and experience briefly treated, this defect might be lessened and our mystery seem to inhere in life » (*Works 10*, p. 280).

2 Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction, op. cit.*, p. 221 : « In the highest achievements of the art of words, the dramatic and the pictorial, the moral and romantic interest, rise and fall together by a common and organic law. Situation is animated with passion, passion clothed upon with situation. Neither exists for itself, but each inheres indissolubly with the other. This is high art; and not only the highest art possible in words, but the highest art of all, since it combines the greatest mass and diversity of the elements of truth and pleasure. Such are epics, and the few prose tales that have the epic weight » (*Works 29*, p. 88).

d'événements dans la majorité de la littérature moderne, Stevenson considère également que les grands romans d'aventures du XIX^e siècle manquent de dramatique : c'est là son principal reproche à Walter Scott, notamment, ainsi qu'à certaines œuvres d'Alexandre Dumas¹.

Autrement dit, l'ambition de Stevenson est bien de créer une trame événementielle répondant à un désir inconscient du lecteur, mais aussi d'habiter cette trame par des personnages faisant naître une réflexion morale et ayant un caractère de vérité ; l'objectif de la littérature, de son point de vue, est d'atteindre à une complexité des sentiments qui fasse de chaque récit l'expression d'une profondeur « épique », au sens d'un effet universellement partagé.

On comprend mieux, dès lors, le propos de l'épilogue du *Trafiquant d'épaves*, qui suit très exactement cette logique. Lorsque Stevenson reproche au roman policier son « ton superficiel », son « mécanisme étouffant et compliqué » et le fait qu'il apparaisse comme « dépourvu de signification », il ne fait que reprendre les remarques qu'il faisait à propos des récits purement événementiels dans « À bâtons rompus sur le roman », avec une plus grande sévérité : le roman policier ne ressemble pas à « une œuvre d'art produite par un être humain » parce qu'il lui manque la dimension dramatique nécessaire à toute grande œuvre. L'événementiel, seul, s'éloigne de la vie, il donne une forme auquel aucun contenu ne correspond – à l'inverse, on l'aura compris, du dramatique seul, qui produit un contenu sans forme. Par conséquent, la solution adoptée par Stevenson et Lloyd Osbourne, qui consiste à intégrer au roman policier une sorte de prologue plus proche du roman d'apprentissage, cherche à pallier les déficiences dramatiques de la forme initiale, pour lui donner une plus grande épaisseur ; les personnages ayant désormais un passé, une personnalité et une « vérité », pour reprendre et traduire le terme de Stevenson, le roman peut échapper à cette apparence de froideur intellectuelle qu'il aurait eue en restant enfermé dans son genre initial. L'épilogue est donc un manifeste pour le dépassement générique en profondeur, tout en restant, en surface, dans le cadre du sous-genre annoncé.

La double attitude par rapport au genre

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Stevenson n'est donc pas seulement l'héritier de Scott et Dumas, le chantre de la revalorisation du *romance* et le fondateur du roman d'aventures. Son objectif n'est pas de s'inscrire dans une telle filiation générique, mais bien de la dépasser, en l'utilisant dans un autre but : conserver les structures qui en émanent, et leur donner un contenu qui penche plutôt du côté des écrivains dont la conception de la littérature est la plus proche de la sienne, au nombre desquels Montaigne, Marc Aurèle ou Shakespeare. Que Stevenson cite dans l'épilogue du *Trafiquant d'épaves* l'exemple du *Mystère d'Edwin Drood* de Dickens est une assez bonne indication de cette ambition de déborder des frontières du *romance*.

Cette ambition a comme originalité première de lier deux pratiques littéraires *a priori* opposées, à savoir l'ambition moderne du dépassement des genres et l'utilisation des formes populaires du récit, marquées par des identités génériques très stables. Cette opposition, soulignée par Jean-Marie Schaeffer², rappelle que Stevenson n'a pas le même point de départ que d'autres auteurs après lui, qu'on tend à classer plus volontiers dans les catégories modernistes et postmodernistes pour leur jeu sur les genres et leurs croisements. Son objectif est bien, en un sens, d'utiliser la stabilité générique à son profit, et non de l'évacuer par

1 Stevenson fait aussi du *Vicomte de Bragelonne* un exemple de la synthèse qu'il appelle de ses vœux : voir « À propos d'un roman de Dumas » (« A Gossip on a Novel of Dumas's », 1887).

2 « Il me semble que la persistance d'identités génériques très fortes dans le champ de la littérature de divertissement devrait nous mettre en garde contre une surinterprétation de la portée de l'éclatement des genres savants quant aux attitudes qui sont celles de la société moderne, prise dans sa globalité, face à la littérature et à ses usages » (Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 17).

différents phénomènes d'hybridation ou de parodie. De ce fait, comme nous l'avons vu précédemment, sa stratégie peut paraître contradictoire, puisqu'elle considère le genre comme une convention, mettant en jeu un pacte de lecture précis et fournissant une structure préconstruite, et qu'elle emprunte dans le même temps, par son ambition, au modèle essentialiste, postulant l'évolution des genres en fonction d'un paradigme biologique¹, comme dans l'essai sur Victor Hugo.

Comme les romantiques d'Iéna, Hegel ou Hugo, Stevenson utilise en effet une réflexion à trois termes : le narratif et le dramatique doivent être synthétisés pour former un troisième terme supérieur, l'épique. Néanmoins, contrairement à une grande partie des différentes théories nées de l'idéalisme allemand, il ne fait pas reposer sa réflexion sur un dépassement dialectique des formes anciennes. À l'image de son rapport ambigu aux théories de l'évolution², Stevenson ne voit pas le futur comme le dépassement du passé : si l'épique est conçu, chez lui, comme la synthèse du dramatique et du romanesque, c'est bien parce qu'il considère que ces deux pôles ont tendance à se séparer, et non parce qu'ils n'ont jamais été réunis. En d'autres termes, Stevenson voit l'épique comme une qualité artistique régulièrement présente au cours de l'histoire, mais que certaines époques – dont la sienne – ont tendance à négliger. Il reprend de ce fait l'idée de l'unité épique de l'Antiquité, mais se refuse à véhiculer le mythe de sa disparition³. Le but de la littérature doit être de revenir à cette unité, non par un procédé dialectique de réécriture de l'histoire mais par son adaptation au temps présent : à l'image de ce qu'étaient capables de faire les auteurs de l'Antiquité en choisissant notamment la tragédie, l'écrivain moderne doit choisir des genres dont l'impact soit le plus universel possible et qui parlent à une communauté. Contrairement aux théories précédentes, donc, le retour à l'unité universelle ne passe pas par la disparition des genres dans une forme a-générique, mais par le retour en force de la théorie générique. La pensée de Stevenson sur la question générique est en fait très proche du phénomène que les auteurs romantiques voyaient à l'œuvre dans l'Antiquité : la production, dans un âge de l'objectivité et de l'unité, d'une structure close qui reflète cette objectivité et cette unité. En étant persuadé que cette structure peut encore exister dans le monde moderne, Stevenson fait basculer l'épique dans le présent, non sans difficulté, car cette structure dans laquelle il fonde ses espoirs est, comme nous cherchons à le montrer, celle de la littérature de genre.

Ce détour par les théories de l'épique permet donc de voir sous un autre jour l'apparente contradiction des pratiques génériques soulignée au début de cet article. Il faut la comprendre comme l'alliance de deux attitudes complémentaires à l'égard de ce qu'on appelle abusivement le genre. On trouve d'abord chez lui une vision essentialiste du phénomène littéraire, censé rencontrer les aspirations d'un public à une époque donnée, et, de ce fait, atteindre un caractère universel ; c'est ce que Stevenson nomme l'*épique*. Ce phénomène advient par l'unité générique capable d'exprimer l'universel. C'est ici qu'apparaît la deuxième attitude : plutôt que d'inscrire cette vision essentialiste dans une téléologie historique déterminée, il l'adapte à la réalité historique et géographique, adaptation qui passe par la conscience du caractère conventionnel du genre et, de ce fait, de la grande liberté qu'il procure pour créer un pacte avec un lectorat le plus large possible. De sorte que la contestation des hiérarchies génériques et leur usage très large, allant de la parodie à la relecture sérieuse, n'est pas à lire comme l'opposition d'une modernité – qu'elle soit romantique ou postmoderne – à un passé générique clos, qu'il s'agirait de dépasser ; elle est plutôt l'affirmation de la relativité des certitudes génériques, et donc de leur pouvoir. Car assumer l'identité générique, c'est, justement, refuser l'idée d'une littérature en dépassement

1 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 25.

2 Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

3 Mythe étudié dans Cédric Chauvin, « Théories de l'épopée et philosophie de l'histoire : le "mythe de la mort de l'épopée" », dans Saulo Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008, p. 125-148.

constant de soi-même et s'inscrire dans le flux continu de l'universel, en acceptant son mouvement et ses modifications à travers le temps.

L'expression « simplicité significative », utilisée dans « Une humble remontrance », peut dès lors se lire autrement : la simplicité, c'est le cadre générique, qui donne forme au récit ; la signification, elle, vient de cette capacité à inscrire dans ce cadre son propre dépassement, ce qui ne relève plus du genre mais de la littérature universelle.

Conclusion

Dans la longue et complexe histoire des modifications génériques du roman, Robert Louis Stevenson se situe donc à un carrefour. Tout au long de sa vie, son effort d'écrivain a consisté en une tentative pour faire se rejoindre deux continents de l'art narratif en train de s'éloigner inexorablement : l'expression poétique du dépassement des genres d'un côté, la spécialisation de la littérature événementielle en sous-genres populaires de l'autre. Que cette ambition ait été une réussite est une autre question, à laquelle il est difficile de répondre sans entrer dans des considérations mettant fortement en jeu la subjectivité de chaque lecteur. Mais il est clair que la postérité a eu tendance à ne garder du projet stevensonien que la partie la plus visible, celle de la défense des sous-genres populaires, construisant ainsi une réputation durable et en grande partie injuste. Stevenson, de ce point de vue, est sans doute à la fois victime du succès de *L'Île au trésor* et d'un contexte historique polémique où *novel* et *romance* sont sans cesse mis en opposition, dans une lutte qui est aussi celle qui oppose les tenants du naturalisme à leurs détracteurs. L'histoire de la réception de l'œuvre de Stevenson, quoi qu'il en soit, illustre bien l'influence immense de la question générique sur l'interprétation d'une production romanesque, ainsi que les malentendus que peut susciter la non-coïncidence entre un projet esthétique et sa compréhension critique. Certains auteurs, néanmoins, sont allés au-delà de ces malentendus et ont vu en la théorie alternative de Stevenson une stratégie riche en suggestions. Que Borges, dans sa grande entreprise de bouleversements des hiérarchies génériques, se soit grandement inspiré de Stevenson est sans doute le signe le plus clair de l'originalité du projet stevensonien.

Raphaël LUIS