



Théorie de la littérature : la notion de genre

Compagnon Antoine

Théorie de la littérature : la notion de genre

Compagnon Antoine

Sommaire

1. Introduction: forme, style et genre littéraire	7
2. Norme, essence ou structure ?	12
3. Politique des genres : Platon	17
4. Poétique des genres : Aristote	22
5. Rhétorique des genres : la roue de Virgile	26
6. Système des genres : Renaissance et néo-classicisme	31
7. La triade romantique des genres	36
8. Le système aujourd'hui	42
9. Approches formalistes des genres	45
10. Genre et interprétation	52
11. Genre et réception	56
12. Genre, création et évolution	62
13. Conclusions: modernité et violation des genres	69
Références	74

1. Introduction: forme, style et genre littéraire

1. Introduction : forme, style et genre littéraire

Je commencerai par vous raconter une histoire. C'est celle du « soldat de Baltimore ». Stendhal la relate dans *Racine et Shakespeare* en 1823, et elle est alors toute récente. Je cite Stendhal :

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello.

C'est une histoire très riche, qui plaisait beaucoup à Roland Barthes, de qui je la tiens. J'en ai seulement retrouvé la source récemment. Elle intéressait Stendhal dans le cadre d'une réflexion sur l'illusion, et elle illustrait à ses yeux « l'illusion parfaite ». Pour Barthes, cette histoire témoignait de ce que le réalisme aurait dû être pour être réellement réaliste. Mesurée à la réaction du soldat de Baltimore, le comportement du lecteur de roman le plus passionné – ou de la lectrice : pensez cette fois au modèle de Mme Bovary – paraît bien timoré.

Ici, ce que le soldat de Baltimore introduit, c'est l'idée de *convention* littéraire. La littérature, comme tout discours suppose, des conventions, et la première de ces conventions, c'est qu'il s'agit de littérature. Le soldat de Baltimore n'était jamais entré dans un théâtre, il n'avait jamais vu une pièce de théâtre, il ne savait pas à *quoi s'attendre*. La littérature est une *attente*. Entrer en littérature, comme lecteur ou comme spectateur, mais aussi comme auteur, c'est intégrer un système d'attentes. La première, au sens de la plus fréquemment sollicitée par l'oeuvre littéraire, c'est l'attente de fiction, la *willing suspension of disbelief*, la suspension volontaire de l'incrédulité, ainsi que l'appelait Coleridge. Mais elle n'est pas universelle : dans des Mémoires, un journal ou une autobiographie, le lecteur s'attend par exemple à lire ce qui a eu lieu, suivant un pacte de véridicité. Et elle n'est pas la seule : pour aller tout de suite aux antipodes, lisant un poème intitulé « sonnet », je m'attends à y trouver quatorze vers, deux quatrains suivis de deux tercets, ou encore un dizain suivi d'un distique.

L'attente, ai-je envie de dire, est *générique*. Je viens à un livre, ou à une pièce, avec une attente générique : c'est une tragédie, un sonnet, un roman policier, une autobiographie, une thèse, une dissertation, un mémoire de maîtrise... Je choisis exprès des genres hétéroclites, pour souligner que les conventions génériques peuvent être de nature très différente : formelle, thématique, stylistique... Le soldat de Baltimore méconnaissait un des traits définitoires du genre théâtre, l'un des grands genres modernes.

Le genre est une convention discursive. Du moins est-ce sous cette acception – je l'annonce donc d'emblée – qu'il a été réhabilité dans les études littéraires après une période durant laquelle il a été peu présent, peu considéré, où entre l'oeuvre ou le texte et la littérature il n'y avait pour ainsi dire pas de médiations. À la question : qu'est-ce qu'un genre ? j'ai donc déjà proposé une réponse, une réponse qui sera à l'horizon de ce cours. Disons d'entrée de jeu que si la notion de genre a une validité par-delà les procès qu'elle a subis, c'est du côté de la lecture, de la phénoménologie de la lecture. Lisant, je fais une hypothèse sur le genre ; cette hypothèse guide ma lecture ; je la corrige si le texte la contredit ; non, ce n'est pas un sonnet français ; non ce n'est pas une tragédie classique ; non, ce n'est pas roman noir ; au bout du compte cette oeuvre n'appartient peut-être à aucun genre défini, mais pour que j'arrive à cette conclusion, il faut que je l'aie lue en faisant des hypothèses sur son appartenance générique et en révisant ces hypothèses au fur et à mesure de ma lecture.

Vous sortez d'un cours sur le baroque. On aurait pu décrire le baroque de façon analogue : du point de vue du lecteur ou du spectateur, comme un système d'attentes. Les traits distinctifs repérés par [Wolfflin] pouvaient être compris de la sorte. Mais le baroque est-il un genre ? Non : plus probablement un style. Mais entre un genre et un style, les points de rencontre sont forts, et les deux mots viennent de la même notion latine. Il y a une poétique baroque s'il y a un système de traits de reconnaissance d'une oeuvre baroque. Un style, individuel ou collectif, est une signature permettant la reconnaissance.

Forme, genre, style : ainsi ai-je intitulé cette première leçon. Vous voyez que nous sommes en plein dedans, *in medias res*. Et d'une certaine façon je vous ai déjà dit à peu près l'essentiel de ce que je vous redirai ce semestre en treize leçons. Mais avant de continuer, quelques mots d'introduction quand même.

2. Genre et théorie

Le titre de ce cours est donc : *Théorie de la littérature : la notion de genre*. Avant la notion de genre, j'ai consacré ce cours aux notions fondamentales de la littérature, aux notions littéraires communes et à leur théorisation, c'est-à-dire à la manière dont elles ont été critiquées, repensées, élaborées par la théorie littéraire. J'entends donc ici *théorie* au sens de théorie critique, de réflexion métacritique sur la littérature, d'épistémologie et de déontologie des études littéraires, ou tout simplement de vigilance critique : le but de la théorie, à mon sens, c'est de savoir ce qu'on fait quand on le fait. Vous voyez que je n'entends pas théorie dans le sens positif d'un système quel qu'il soit. Je ne vais vous exposer un système, vous demander d'y croire, de jouer au « soldat de Baltimore ». Au contraire, la théorie est pour moi la critique de tous les systèmes : leur questionnement, leur mise en doute. La théorie proteste toujours, contre toutes les doctrines. Je voudrais faire de vous des protestants de la théorie, des *démons de la théorie*, suivant le titre donné au livre qui a résulté des premières années de ce cours. Ce qui m'intéresse, c'est de montrer, de mettre en scène les conflits du sens commun et de la théorie, la résistance du sens commun, les excès de la théorie. Avant de parler du genre, les notions à propos desquelles nous avons décrit ces antagonismes étaient les suivantes : l'auteur, le monde, le lecteur, le style, l'histoire, la valeur, et bien sûr la littérature. Toujours d'un point de vue sceptique, ironique, désabusé, non dupe.

C'est cette ironie théorique que je souhaite exercer avec vous cette année sur la notion de genre littéraire.

Mais, direz-vous, pourquoi aviez-vous laisser de côté la notion de genre jusqu'ici ? Pourquoi ne pas l'avoir intégré à ces quelques notions fondamentales ? Quand on pense à la littérature, à une oeuvre littéraire, on pense spontanément, naturellement, à un auteur qui l'a écrite, à un lecteur qui la lit, au monde dont elle parle, au style dans lequel elle est écrite. Mais ne pense-t-on pas aussi spontanément, aussi naturellement au genre auquel elle appartient : ceci, c'est un roman, c'est du théâtre, c'est une tragédie, une épopée, un roman policier, de la science-fiction, un essai. En effet, et je crois même qu'entre le sens commun et la théorie littéraire, l'antagonisme à propos du genre a été du même ordre que leurs hostilités au sujet de l'auteur, du monde, du lecteur, du style, etc. Et la même démarche est possible. Pour le sens commun sur la littérature, les genres existent ; la littérature est faite de genres ; les oeuvres se rangent dans des genres, comme à la FNAC. Pour la théorie littéraire en revanche, c'est-à-dire pour les formalismes qui ont dominé le XX^{ème} siècle, depuis le formalisme russe jusqu'au structuralisme, les genres littéraires n'ont pas de pertinence ; seuls comptent le texte et la littérarité. L'oeuvre moderne échappe par définition aux genres. Les avant-gardes littéraires, dont la théorie a été généralement solidaire, ont dénoncé les genres comme des contraintes périmées : voyez les *Illuminations*, les *Chants de Maldoror*, *Nadja*. Les surréalistes condamnaient le roman, arbitraire, *lawless*. Gide cherchait dans *Les Faux-Monnayeurs* à faire un roman pur qui éliminât du roman tout ce qui ne lui appartenait pas en propre. Mais que resterait-il ? On sait qu'Édouard, son romancier fictif, était conduit à l'échec par cette ambition surhumaine, mais Gide tirait son épingle du jeu en biaisant avec les contraintes qu'il imposait à son personnage. L'utopie avant-gardiste du xxe siècle a postulé l'idéal de l'abolition des genres. « Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas », écrivait cependant Michaux (*L'Époque des illuminés*). Autrement dit, les genres sont les plus forts. Pour la théorie, le genre, comme les autres notions précitées, était une notion pré-théorique, historique, idéologique, essentialiste, classique.

Mais le genre est revenu sur la scène des études littéraires, par plusieurs biais. D'une part avec la réhabilitation de la rhétorique contre l'histoire littéraire. Or le genre, comme on le verra dès la prochaine leçon, relève de la rhétorique, ne serait-ce que par son nom : *genera dicendi*, les genres du discours. Et des théoriciens comme Gérard Genette ou Tzvetan Todorov ont réintroduit une réflexion sur les genres, et même sur le système des genres (voir la bibliographie). D'autre part, l'esthétique de la réception a déplacé l'accent de la théorie depuis texte vers la lecture, et, comme je l'ai laissé entendre pour commencer, c'est comme catégorie de la lecture que le genre est certainement le moins contestable, sinon incontestable. Il s'apparente à ce que H.R. Jauss nomme un horizon d'attente : une pré-compréhension avec laquelle le lecteur advient au livre. Autrement dit, le genre a de nouveau – après son procès théorique, et peut-être raffermi par ce procès, doublement légitimé par lui –, droit de cité dans les études littéraires, non seulement au sens commun, au sens où les livres sont classés dans les librairies par genres littéraires, suivant la grille très simplifiée héritée du système des genres classiques – roman, poésie, théâtre, essai –, mais au sens de la théorie des genres elle-même. Une réflexion sur le genre est aujourd'hui pleinement légitime.

3. Histoire et théorie des genres

Comment la mènerons-nous ? Voici un plan, non garanti, mais que nous suivrons en gros, suivant un fil historique et un fil théorique. Nous tenterons à la fois une histoire et une théorie de la notion ou du système des genres, système étant sans doute meilleur, car un genre n'a de sens que dans un réseau d'oppositions. Mais, notion ou système, le genre nous intéresse comme médiation entre les oeuvres et la littérature, comme niveau intermédiaire. Et, on va le voir, une bonne partie de la discussion, la plus large, porte au cours des siècles sur la nature de cette médiation, sur le son ontologique de ce niveau littéraire (prescriptif, descriptif, explicatif...). On rejoint là une variante de la querelle des universaux, ou de la controverse du nominalisme et du réalisme, sur l'existence des espèces : je connais les individus, Pierre et Paul, mais je n'ai jamais rencontré l'homme. Seuls les individus existent, disaient les nominalistes ; les espèces n'existent pas, ne sont que des noms de classes. La même question se pose à propos des genres littéraires : seules les oeuvres individuelles existent, *La Chartreuse de Parme* et *L'Éducation sentimentale* ; mais le roman d'apprentissage, lui, n'existe pas. Ou en quel sens existe-t-il ? Il est bien clair que ce qui fait un sonnet n'est pas la même chose que ce qui fait un roman d'apprentissage. Pour l'un il y a des règles, qui existent, qui sont explicites ; pour l'autre, un air de famille : on reconnaît un roman d'apprentissage, comme on reconnaît un frère et une soeur, même si on ne sait pas dire pourquoi. Une tragédie, c'est encore autre chose. Il y a au moins trois sens du genre et de son existence : le sonnet, la tragédie, le roman d'apprentissage. Mais ce sont là des questions que vous avez dû vous poser à propos du baroque, qui n'est pas un a priori comme le classicisme, mais qui n'en existe pas moins d'une certaine façon.

Voilà pour le calendrier. Quant à la bibliographie, quelques textes fondamentaux y figurent, à connaître de première main, comme la *Poétique* d'Aristote, à l'origine de la question des genres avec *La République* de Platon, ou l'*Esthétique* de Hegel. Et aussi des textes contemporains sur ce que j'appelais le retour du genre : Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean-Marie Schaeffer. Il faut insister également sur les textes ayant trait au romantisme, comme celui de Peter Szondi, car nous sommes encore sous la dépendance de cette doctrine des genres.

4. Le genre de l'examen

Quelques mots enfin sur l'examen. Jusqu'ici nous donnions à la fin de ce cours un texte anonyme en vous demandant d'en dégager et analyser les hypothèses à propos de la littérature et des quelques notions cruciales qui avaient fait l'objet des leçons. Le but du cours étant le développement d'une conscience critique, la préparation à la recherche littéraire – savoir ce qu'on fait en le faisant –, la formation d'une épistémologie et d'une déontologie du métier, on est en droit d'attendre que vous puissiez repérer les concepts présumés par un texte sur la littérature. Le genre et les autres notions sont liées, toutes se touchent et forment un réseau ; tout s'y tient ; lorsqu'on tire un fil, tout vient. Ainsi un texte sur les genres permet d'évaluer une conscience critique.

Mais je viens de lire vos copies sur le baroque, et je me demande si cet exercice rest approprié. Je me suis aperçu que votre conception du commentaire n'était plus la mienne. Là aussi, c'est une question de genre, de l'attente, et nous ne nous faisons pas la même idée du genre du commentaire. Vous appartenez apparemment à une génération qui été préparée à un nouvel exercice littéraire dont je n'étais pas familier avant de vous lire, et j'ai mis du temps à en percevoir les règles et conventions : l'« étude d'un texte argumentatif » proposée à l'épreuve anticipée de français du baccalauréat depuis 1996. Pour beaucoup d'entre vous, c'est ce que vous attendez d'une discussion sur un texte : le type d'argumentation, énonciation, modalisation, induction ou déduction, focalisation, etc. Avant de vous lire, j'étais plutôt préparé à une évaluation des idées, à une interprétation du sens, à une confrontation avec d'autres conceptions du baroque, et non à l'« étude d'un texte argumentatif ». Nous devons mettre au clair la nature de l'exercice attendu avant de nous décider.

Dernière remarque préliminaire : dans ce cours j'ai l'habitude de faire une ou deux séances de questions, au milieu et à la fin, pour vous entendre, et aussi pour dialoguer avec vous. Vous pourrez, si vous êtes timide, poser des questions par écrit en le posant sur le bureau.

2. Norme, essence ou structure ?

1. Forme linguistique et forme discursive

Après ces préambules, revenons au genre comme *forme*. Le texte littéraire, comme tout discours, comme tout système signifiant, doit posséder une *forme* pour fonctionner, pour qu'une communication ait lieu. La forme dépend de la fonction ; elle résulte d'une élaboration progressive et conventionnelle.

Ici, pour préciser ce mot de *forme*, on peut se souvenir de ce que disait Émile Benveniste du mot, de la phrase et du discours (« Les niveaux de l'analyse linguistique », *Problèmes de linguistique générale I*). Dans la langue, il y a plusieurs niveaux (phonème, mot, phrase, pour aller vite) ; à un même niveau, les relations entre les éléments sont *distributionnelles* ; entre un niveau et le niveau supérieur, les relations entre les éléments sont *intégratives*. Le mot est l'unité intégrative des phonèmes ; la phrase est l'unité intégrative des mots. Mais, ajoutait-il, la phrase est la limite supérieure de l'analyse linguistique ; elle ne peut intégrer aucune unité linguistique plus haute. La relation entre *forme* et *sens* est liée à ces deux directions du fonctionnement de la langue : le sens est du côté de l'intégration, la forme est du côté de la distribution. La dissociation d'une unité signifiante livre des constituants formels ; l'intégration de constituants formels livre des unités signifiantes. Ainsi un mot se dissocie en phonèmes, des phonèmes intègrent un mot ; une phrase se dissocie en mots ; des mots intègrent une phrase. La limite de la langue est la phrase : cela veut dire qu'elle se segmente mais qu'elle ne s'intègre pas, qu'elle ne sert pas d'intégrant à un autre type d'unité linguistique supérieure. Il n'y a pas de niveau linguistique au-delà de la phrase. Une phrase, on le sait, est théoriquement infinie ; il n'y a pas de limite à la variété d'une phrase ; une phrase est la vie du langage, le langage en action. Au-delà de la phrase, on sort donc de la linguistique ; au-delà de la phrase, on entre dans le *discours*. Et entre la phrase et le discours, entre l'univers linguistique et l'univers discursif, la rupture est totale. Dans le discours, les phrases se juxtaposent, s'accumulent, s'organisent, mais elle n'intègrent pas une unité supérieure. La phrase est l'unité du discours, mais elle est aussi un segment de discours. Dans le discours, la langue n'est plus un système de signes mais un instrument de communication.

Les conséquences pour la notion de genre sont capitales. À quel type d'organisation du discours peut-on avoir à faire au-delà de la phrase ? Puisque, après tout, c'est cela un genre : une forme du discours, mais non pas au sens d'une forme linguistique, non pas une forme qui s'obtient par dissociation. Je répète : en linguistique, on va aux formes en dissociant des unités (phrases en mots, mots en lexèmes et morphèmes, syllabes en phonèmes) ; dans l'univers du discours, en particulier en littérature, c'est autre chose qu'on appelle forme, quelque chose comme un air de famille, un ensemble flou de traits micro- et macro-structuraux, des conventions pragmatiques régissant les échanges discursifs qui s'imposent *comme* le code linguistique.

2. Le genre comme convention

Traditionnellement, c'est la *rhétorique*, art de convaincre et de plaire, qui a pensé et classé les formes du discours, c'est-à-dire les faits de langue au-delà de la phrase, en fonction des *situations* de discours. À la chaire, je ne parlerai pas comme au barreau. Depuis les Grecs. Les formes du discours sont des *conventions* ou des *contraintes* ; ce ne sont pas des *nécessités* comme les formes de la langue. *Convention* et *contrainte* sont ici à prendre dans un sens moins *répressif* que *productif*. La finalité de la rhétorique était, est de convaincre et de plaire ; son but est d'agir sur l'auditeur ou le récepteur. Les formes conventionnelles du discours ont donc deux fonctions : 1. créer une *attente* ; 2. garantir une *reconnaissance*. Modèle d'attente et de reconnaissance : ainsi peut-on décrire un genre en première approximation. Bien sûr l'attente peut être déçue ou trompée : le jeu littéraire a été longtemps celui de la surprise dans la familiarité, de l'inconnu dans le connu, de l'originalité dans l'imitation, jusqu'au modernisme comme négation de ce jeu. La littérature classique est le dialogue du connu et de l'inconnu, de l'imitation et de l'originalité.

Les formes du discours sont conventionnelles : cela veut dire qu'elles constituent une institution, un système qui assigne à chaque situation de communication une forme de discours codifiée, par exemple l'art de la correspondance, du temps où on écrivait des lettres, ou l'étiquette qu'on cherche aujourd'hui à imposer au courrier électronique. Le système des formes de discours est proche d'un savoir-vivre : c'est un répertoire permettant savoir quelle forme de discours convient à chaque situation. Les genres, comme la lettre de condoléances, sont des contraintes et conventions au sens de normes et de règles, moins répressives que productives, qui, comme telles, peuvent être violées et transgressées, et qui évoluent. (Ainsi, si j'en crois vos copies, le « commentaire de texte » a évolué récemment vers l'« étude de texte argumentatif ».) L'auteur d'une lettre de condoléances est contraint, il ne crée pas son discours, il est en général peu spontané, mais il est aidé par le code. Il peut aussi commettre un impair, créer un malentendu. Au lieu de me référer à la réalité, je me fie à la tradition, par exemple quand j'écris une lettre de condoléances ; j'observe, plus ou moins délibérément les règles exigées par la forme à donner au discours dans une situation dé terminée. Le genre comme forme, la forme discursive est une médiation entre le locuteur et la réalité, un peu comme les *topoi* dont E.R. Curtius analysait la survivance dans la littérature depuis l'Antiquité : le *locus amoenus*, la description du lieu idéal, avec un bouquet d'arbres, une source d'eau claire, est une forme transportée comme telle à la Renaissance dans les récits des voyageurs au Nouveau Monde. La réalité nouvelle, jamais vue, se dit dans des formes anciennes. Sans ces formes anciennes, elle ne se verrait probablement même pas : une forme discursive, un genre littéraire est une vision du monde (d'où les références à la tragédie, au roman pour décrire la vie).

Vous le voyez, les formes du discours, et les genres littéraires comme formes du discours, sont d'une tout autre nature que les formes linguistiques : ce sont des airs de famille, des règles de conduite, même des visions du monde.

Les genres littéraires sont des conventions comme les autres formes du discours. L'oeuvre s'individualise sur ce fond institutionnel, plus ou moins structuré suivant l'expérience acquise : je serai plus ou moins déconcerté par le *Coup de dés Finnegans Wake* suivant ma culture littéraire. L'écrivain veut communiquer du nouveau mais il est contraint, pour tenir compte de la réception, de la situation de discours, à intégrer son texte dans une tradition *formelle*. Il peut être formellement plus ou moins conservateur ou inventif. Rimbaud disait de Baudelaire : « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. » Il lui reprochait la non-convenance de la forme à la situation. Et le jeu est ouvert. L'écrivain peut accepter les conventions les plus strictes d'un point de vue formel et donner un contenu des plus audacieux dans ce cadre des plus contraints (comme Racine ou Baudelaire), ou chercher à modifier la forme tout en donnant un message conforme au goût du public (comme Corneille). Pensons encore à l'évolution du vers d'Hugo - *J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin* - à Mallarmé et à Rimbaud, du vers libéré au vers libre : cette histoire de la forme ne coïncide pas avec celle des thèmes.

On dit que les genres sont plus pertinents (ou contraignants) dans les littératures classiques (régliées) ou populaires (formulaire), mais aucun texte n'est hors de toute norme générique, même si c'est un rêve de la littérature moderne (supprimer le genre entre l'oeuvre et la littérature). Un texte hors genres n'est pas concevable. Mais un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit. Le genre est un intermédiaire entre l'oeuvre particulière et singulière et la littérature entière : Maurice Blanchot insiste sur la modernité comme ruine des genres. Cette ruine correspond à l'angoisse, à la rareté chez des écrivains qui n'ont plus le refuge des genres.

3. Conventions constituante, régulatrice, et de tradition

Le genre est donc une convention pragmatique : cela veut dire que l'oeuvre en relève non comme *texte* mais comme *acte*, comme *effet*, comme interaction sociale (voilà sa dimension rhétorique). Le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son oeuvre comme acte spécifique. Rappelez-vous le « soldat de Baltimore », qui n'avait pas reconnu qu'*Othello* appartenait au genre théâtre, au grand genre de la fiction ou de la représentation. Il y a là un premier type de convention qu'on peut appeler (avec Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer) *constituante*, ou *fondatrice*, parce que sans son respect ou sa reconnaissance, la communication échoue, l'oeuvre n'est pas reconnue comme telle, mais elle est prise pour autre chose, pour un autre acte de langage. La convention constituante instaure l'oeuvre comme telle, elle est obligatoire en amont de l'oeuvre. De ce point de vue, l'oeuvre *exemplifie* un genre, le réalise.

Mais il y a d'autres types de conventions, qui portent cette fois non sur l'*acte* mais sur le *texte*, sur son organisation formelle et sémantique, et qui sont peut-être plus familières ; ces conventions ne sont plus pragmatiques mais textuelles. Leur non-respect est une subversion, non un échec. De ce point de vue, l'oeuvre *module* un genre, est une variation sur lui. On peut se disputer sur la convention textuelle ; la convention pragmatique est à prendre ou à laisser.

Ici, il faut encore distinguer deux types de conventions textuelles : 1. celles du sonnet ou de la tragédie classique, qui sont des prescriptions fixes et explicites, des *conventions régulatrices*, dont le non-respect n'interdit pas la compréhension de l'oeuvre ; 2. celles du roman d'apprentissage ou de la fable, qui sont des relations de modélisation directe entre des oeuvres individuelles (des relations *hypertextuelles* suivant Genette), et qu'on peut appeler des *conventions de tradition*. On est dans le domaine de l'air de famille. Quand, en 1996, on a introduit des oeuvres imposées au baccalauréat, « Le roman d'apprentissage » a justement figuré au programme : la majorité des professeurs ont choisi *Le Père Goriot*, confirmant que ce roman de Balzac était le modèle du genre dans la littérature française ; *Le Rouge et le noir* et *L'Éducation sentimentale* ont également été choisis, mais aussi des oeuvres moins aisément identifiables au genre, comme *Bel ami*. La convention de tradition est évidemment moins contraignante que la convention régulatrice.

4. Genre intertextuel et genre rhétorique

Il y a plusieurs façons de décrire le phénomène de l'intégration formelle dans l'univers du discours, notamment en littérature, c'est-à-dire la fonction de la forme ou du genre comme intermédiaire entre l'oeuvre singulière et la littérature entière, et donc comme relation entre les oeuvres. Par genre, on entend donc des choses assez différentes. Toutefois, on peut distinguer fondamentalement deux approches : l'une diachronique et l'autre synchronique, l'une intertextuelle (s'attachant au rapport historique entre les oeuvres) et l'autre architextuelle (s'attachant au rapport rhétorique de l'oeuvre et de la norme).

- Suivant l'approche intertextuelle (structurale, thématique), l'oeuvre n'est pas (seulement) créée à partir de la vision unique de l'artiste individuel, mais aussi à partir d'autres oeuvres déjà là : le genre est quelque chose comme la pesanteur, l'inertie ou la prégnance de la tradition qui fait de l'oeuvre un palimpseste historique (on n'écrit pas noir sur blanc, ou blanc sur noir, sauf Mallarmé dans l'idéal du *Coup de dés*, mais dans la grisaille). Cela conduit à étudier le développement interne de la littérature (comme Brunetière, intéressé par la détermination générique des oeuvres, après Sainte-Beuve, intéressé par l'homme, et Taine, attaché à la société). Du point de vue de l'intertextualité comme système de régularités transphrastiques dans la codification des discours, le genre, n'est pas seulement littéraire mais existe dans toutes les formes de la communication.

- Une rhétorique est un inventaire des formes de discours à un moment donné, le relevé de la totalité des situations de communication et des formes de discours appropriées (et des relations entre rôles dans une situation donnée). Elle n'est pas seulement littéraire : la publicité, l'art é pistolaire ont leur rhétorique. Et les formes écrites sont évidemment plus faciles à analyser que les formes orales, qui font aujourd'hui l'objet de l'analyse conversationnelle.

La rhétorique classique reliait les discours à trois situations fondamentales qui déterminaient trois *genera dicendi* :

- L'orateur défend ou attaque quelqu'un à cause d'un acte commis dans le passé, pour persuader de l'innocence ou de la culpabilité : c'est le *genre judiciaire*.
- Il s'adresse à une assemblée afin de la persuader de prendre une décision qui concerne l'avenir : c'est le *genre délibératif*.

- Il vante les mérites ou critique les défauts d'une personne ou institution : c'est le *genre épideictique*.

La rhétorique classique ne prétendait pas que cette tripartition recouvrait l'ensemble des situations de discours (que tout texte relevait d'un des trois genres), mais elle assignait certaines formes de discours public à chaque genre : le plaidoyer au genre judiciaire, le sermon au genre délibératif, l'oraison funèbre au genre épideictique.

Les genres rhétoriques sont les ancêtres des systèmes des genres auprès des genres poétiques. Comme on le verra, on a tenté, du Moyen Âge à l'âge classique, d'étendre cette tripartition rhétorique à la littérature, sur la base d'analogies avec la triade des genres épique, dramatique et lyrique héritée de la *Poétique* d'Aristote. Les trois genres rhétoriques ont ainsi servi d'ébauche de classification générique exhaustive. On a aussi vu un rapport entre les trois genres rhétoriques et la division des trois styles suivant Cicéro dans l'*Orateur* (simple, moyen, élevé). La théorie des niveaux de style a été assimilée aux trois genres rhétoriques et aux trois genres poétiques dans la roue de Virgile, à laquelle on reviendra à propos de la Renaissance.

3. Politique des genres : Platon

1. Norme, essence, structure

Avant d'aborder les premières classifications historiques des genres, avec Platon et Aristote, il reste encore à dire un mot d'un dernier lieu commun dans toute discussion des genres : c'est le problème de la *nature* de ces intermédiaires entre les oeuvres et la littérature. À un extrême, on trouve le pur nominalisme de Benedetto Croce : la littérature est la somme, la collection des oeuvres individuelles, un point c'est tout ; le genre n'est rien qu'un nom, un principe de classement des oeuvres. À l'autre extrême, on trouve Ferdinand Brunetière, déjà nommé : les genres existent, ils naissent, grandissent, connaissent une maturité, puis dépérissent et meurent, comme les espèces (l'homonymie n'est pas indifférente dans cette analogie) ; les genres expliquent les oeuvres, en sont des causes.

Suivant les doctrines on insiste plutôt sur le caractère *prescriptif*, ou *explicatif*, ou *descriptif* des genres. Mais chez la plupart des auteurs, comme chez Aristote pour commencer, le genre a suivant les moments de la réflexion ces trois caractères ; il est successivement prescriptif, explicatif et descriptif.

- Les genres sont des *prescriptions* impératives. Ce sont des normes suivant Aristote (la *Poétique* traite initialement de « la façon dont il faut composer les histoires », 47 a 8) ; pour lui, la tragédie est la valeur supérieure, et sa typologie des genres sert d'introduction à un traité de la tragédie. Le genre est donc prescriptif dans la *Poétique* : la forme et la contenu de la tragédie (chap. vi, 49 b 28) sont en rapport avec sa finalité (la *catharsis*). Les classifications génériques ont presque toujours une valeur normative. Horace, dans *L'Art poétique*, donne des conseils pour la confection d'oeuvres réussies ; il existe des critères d'excellence, comme la convenance réciproque du sujet et de la forme, qui vient régulièrement en tête. À l'âge classique, *L'Art poétique* de Boileau est encore évidemment prescriptif. On touche là au rapport étroit entre les classifications génériques et la critique comme jugement de valeur : le genre fournit à la critique des critères pour juger les oeuvres individuelles, comme l'illustre la querelle du *Cid* ou les autres querelles classiques sur les règles de la tragédie.

- Le genre est une *essence* ; non seulement il décrit mais il explique les oeuvres ; c'est une catégorie causale ou dé terministe, suivant un modèle biologique. Genres : le mot est là, il appartient à la méthode de classification des naturalistes. Au début de la *Poétique*, Aristote parle des « espèces » et de la « finalité (*dunamis*) propre à chacune d'entre elles » (47 a 9). Les genres sont traités comme des substances, des identités substantielles qui ont leur « nature propre » (49 a 15). Le genre n'est donc pas seulement une étiquette ou un nom de classe, mais un nom de substance dotée de finalité interne et donnant une unité organique à l'oeuvre individuelle comme tout. *Dunamis* : c'est l'être en puissance, la potentialité destinée à se réaliser en acte, la nature interne déterminée par sa finalité, le principe d'un mouvement téléologique. Si les genres sont des substances, on peut déterminer leur évolution naturelle (à la différence des objets artificiels). Aristote traite donc le genre comme un être naturel (non comme un nom collectif). L'oeuvre engendre l'oeuvre, pour ainsi dire comme l'homme engendre l'homme, suivant un modèle d'engendrement que l'évolutionnisme de Brunetière appliquera au genre au XIX e siècle.

- Le genre est une *structure* : il est descriptif, non prescriptif ou explicatif. On trouve aussi cette conception du genre chez Aristote. Au début de la *Poétique* (chap. i , ii , iii), il procède par oppositions et différences pour classer les genres. Les noms de genres sont alors les équivalents d'étiquettes, de classes d'objets abrégées, sans relent substantiel (voir les deux prochaines leçons sur Platon et Aristote). À partir du romantisme, et à l'exception notable de Brunetière et de quelques autres évolutionnistes, cette conception descriptive et historique des genres dominera.

D'autres questions se posent encore sur la nature des genres, même aujourd'hui :

- Sont-ce seulement des classes historiques ou aussi des catégories abstraites (comme l'opposition narration vsreprésentation, ou les modalités d'énonciation) ; ou bien des types (épique, dramatique, lyrique) ; ou bien encore des formes simples (légende, mythe, fable, suivant André Jolles) ?

- Ces catégories abstraites, types ou formes simples ne sont-ils pas de nature anthropologiques, tels des universaux ?

- Tout groupe d'oeuvres qui ont des traits en commun est-il un genre ?

- Sont-ce des institutions seulement ? Existent-ils seulement comme institutions à la différence des animaux ?

Quelques questions résiduelles encore :

- Toute oeuvre appartient-elle à un genre ? Faut-il, comme pour les animaux, lui en trouver un ? Toute oeuvre est-elle en relation avec d'autres qui l'éclairent ?

- Les genres restent-ils stables ?

- Les formes fixes (sonnet) sont-elles des genres ?

Les catégories génériques ne se réfèrent pas toutes à des phénomènes de même type. Il faut au moins distinguer : le sonnet (prescriptions formelles, formes fixes) ; l'autobiographie (propriétés é nonciatives et traits thématiques) ; le récit (modalité d'énonciation vs discours).

Mais la question la plus grave concerne le statut éventuel de constantes anthropologiques des genres : la causalité historique n'explique pas tout. Dé pendent-ils de dispositions mentales universelles (Jolles), d'archétypes psychologiques (Frye), d'une logique universelle de l'action. Les genres ne sont pas purement littéraires.

2. Politique des genres : Platon

Il faut toujours repartir de là, de Platon et d'Aristote, et de l'opposition, fondamentale chez eux, entre la poésie *dramatique* et la poésie *narrative*. Même si cette opposition était chez eux prescriptive et normative, elle fut à l'origine de tout système des genres depuis 3000 ans.

La question de la forme poétique est abordée par Platon au livre III de *La République*, à propos de l'éducation des gardiens de la Cité idéale. Platon a d'abord parlé des contenus des oeuvres poétiques. Il s'agit d'exercer un contrôle sur les poètes, notamment dans les passages sur la mort et sur les dieux :

Ces passages, avec tous ceux qui sont de même sorte, nous prierons Homère ainsi que les autres poètes de ne point se fâcher si nous les rayons ; non qu'ils soient dépourvus de poésie et que la foule n'ait pas de plaisir à les entendre, mais au contraire, plus il y a en eux de poésie, moins ils doivent être entendus par des hommes auxquels il faut que la liberté appartienne » (387 b).

Platon propose tout simplement de les biffer, ainsi que les lamentations et les plaintes prêtées aux héros, ou encore les rires des dieux et des héros. On le voit, il s'agit de rien moins que de censurer Homère, d'interdire et de prescrire les discours des poètes.

Après le fond, vient alors la forme ou l'expression (392 c-394 c), après ce qui doit être dit (*logos*), la manière de le dire (*lexis*).

Platon entreprend donc de classer les formes poétiques : « Est-ce que tout ce que nous disons mythologues et poètes n'est pas, précisément, un exposé de faits, soit passés, soit actuels, soit futurs ? » C'est ici le terme *diègèsis* qui est traduit par « exposé ». À partir de ce terme, Socrate avance à sa manière habituelle, par la dichotomie. Les poètes, dit-il, procèdent :

- soit par une exposition pure et simple (*haplè diègèsis*) ;
- soit par une imitation (*mimèsis*) ;
- soit en recourant aux deux méthodes à la fois : c'est le mode dit « mixte ».

Pour illustrer sa division, Socrate prend alors l'exemple du début de l'*Illiade*, où le poète dit la prière de Chrysès à Agamemnon : le poète parle d'abord en son nom propre et ne tourne pas d'un autre côté notre pensée comme si c'était un autre que lui qui parlait, puis, après quelques vers, il se met à parler comme s'il était Chrysès, le prêtre, un vieillard, et non plus Homère. Or il en est à peu près partout dans l'*Illiade* : « il y a « exposition », et quand [Homère] dit les paroles exposées en chaque occasion, et quand il dit ce qui s'est passé entre les occasions où elles ont été prononcées ». Or, quand le poète dit des paroles prononcées comme s'il était un autre, quand il imite donc l'autre et réaligne son exposé au moyen de l'imitation, il y a, suivant Socrate dissimulation. Socrate fait alors subir une transformation au texte de l'*Illiade* et paraphrase Chrysès dans un exposé pur et simple ; il raconte et passe donc du dialogue au discours indirect : « Voilà à peu près quel serait le développement. »

Après avoir produit cet exposé pur et simple, fictif et non attesté, en transformant les morceaux dialogués de l'*Iliade* en discours indirect, Socrate fait comprendre à Adimante, son interlocuteur, que l'exposé opposé à celui-là aurait la « forme de la tragédie ». Le cheminement est un peu compliqué : on part de l'*Iliade*, on en transforme les discours directs en discours indirects, on obtient ainsi un récit pur et simple hypothétique et non attesté, on le transforme alors intégralement par la pensée en un discours direct, et on obtient finalement la forme dramatique, qui, elle, est bien attestée. La raison de ce zigzag est évidemment que si le drame et l'épopée sont attestés, le récit pur et simple ne l'est pas, ou alors sous la forme un peu mystérieuse du dithyrambe ancien :

Une des formes de la fiction poétique, celle qui procède par imitation, est intégralement [...] tragédie et comédie, tandis que l'autre consiste en une relation que fait le poète lui-même, et c'est dans le dithyrambe, je pense, que tu le trouveras principalement. Quant à celle, maintenant, qui procède des deux, à la fois, c'est dans la poésie épique que tu la trouverais, ainsi qu'en maint autre genre (394 b-c).

Socrate oppose donc deux modes d'exposition purs et antithétiques : l'imitation (*mimèsis*) dans la tragédie ou comédie, et l'exposé pur et simple (*diègèsis haplè*) dans le dithyrambe, qui aurait été une ode accompagnée d'instrument (non lyrique). Puis il leur adjoint l'utilisation des deux modes à la fois, dans un mode mixte, ou plutôt alterné, correspondant à la poésie épique.

À partir de là, Socrate peut poser la question à laquelle cette ébauche de classification visait : « si nous autoriserons les poètes à user d'imitation dans leurs compositions poétiques ; ou bien à en user ici, et non là [...] ; ou bien si nous ne les autoriserons pas du tout à user d'imitation » (394 d). Autoriserons-nous la tragédie et la comédie dans la cité idéale ? Faut-il que nos gardiens soient des imitateurs ? Suivant Socrate, on ne peut faire bien que dans un emploi, chacun selon sa nature ; il n'y a pas de double talent. Qu'accepterons-nous donc dans notre État : « la totalité de ces formes, ou, de celles qui sont sans mélange, l'une des deux, ou enfin celle qui est mélangée » (397 d) ? Adimante, qui a été un interlocuteur docile jusqu'ici, répond comme il faut : « la forme non mélangée, où c'est l'homme de bien qui est imité ». Socrate reconnaît qu'on trouve du plaisir à la forme mélangée, et encore plus à la forme qui est le contraire de celle qu'Adimante a retenue, car la tragédie ou la comédie est « la forme la plus plaisante ». Mais cette forme, à savoir l'imitation, ne s'ajuste pas au régime de l'État, où chacun fait bien une chose et une seule. C'est pourquoi le poète imitateur doit être exclu de la Cité : « un homme ayant le pouvoir [...] d'imiter toutes choses, un tel homme, s'il se présentait à entrer dans notre Cité [...], nous lui dirions qu'il n'y a pas chez nous d'homme comme lui dans la Cité, et qu'il n'est point permis qu'il en vienne à s'y produire » (398 a).

Ainsi toute l'ébauche de classification des genres avait-elle pour objet la censure et l'exclusion : l'interdiction de l'imitation, et de la tragédie et de la comédie, entièrement imitatives, et de l'épopée, partiellement imitative, dans la Cité idéale. Restait le dithyrambe, qui avait pour contenu les mythes de la légende de Dionysos, moins plaisant que tout le reste, mais plus sain.

Platon dénie donc au récit pur et simple (*diègèsis haplè*) toute imitation, considérée comme un défaut à condamner, et il reconnaît qu'il y a représentation dans un poème non dramatique (les dialogues de l'épopée). Le récit (pur et simple) est pour Platon l'antithèse de l'imitation. (Pour Aristote, signalons-le par anticipation, ce sera tout différent : le récit sera un mode de l'imitation.)

Notons qu'en encore qu'en classant ses trois modes d'exposition, deux purs et un mixte ou alterné (narratif : ancien dithyrambe ; mimétique : théâtre ; mixte : épopée), Plaon s'est limité implicitement à la poésie représentative (la fiction), et a laissé de côté la poésie lyrique (sur ce point, Aristote sera d'accord avec lui).

Répetons enfin que cette classification est évidemment prescriptive et normative. Elle n'en est pas moins, fondée sur l'opposition théorique de la narration et de la représentation, l'ébauche de tout système des genres depuis lors.

4. Poétique des genres : Aristote

Chez Aristote, à la différence de Platon, le terme le plus large embrassant l'« art poétique », ou *poiètikè*, est celui de *mimèsis* (47 a 13), traduit traditionnellement par *imitation*, plus récemment par *représentation*, par R. Dupont-Roc et J. Lallot, ou par *fiction*, par Käte Hamburger, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer. Dans le commentaire de la *Poétique* qui suit, je m'inspire de ces quelques auteurs.

Au début de la *Poétique*, la *mimèsis* comprend « l'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe » et, en partie, l'art de la flûte et de la cithare (47 a 16). La différence avec Platon saute aux yeux, puisque épopée, drame et dithyrambe relèvent cette fois tous trois de la *mimèsis*, alors que pour Platon celle-ci se limitait au discours direct, que le dithyrambe (*diègèsis* simple) n'en relevait pas et l'épopée seulement partiellement.

Notons que la *mimèsis* n'est pas définie, comme s'il allait de soi que ce concept générique rassemblait les diverses activités énumérées par Aristote.

Trois sortes de distinctions sont aussitôt introduites dans la *mimèsis* : les *moyens* de la représentation (*en hois*), les *objets* de la représentation (*ha*), les *modes* de la représentation (*hôs*) (47 a 16). Ces trois critères vont permettre de distinguer des espèces (*eidè*, *kinds* en anglais) de l'art poétique, c'est-à-dire de « la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie » (47 a 10).

1. Le moyen de la représentation

Suivant le premier critère, le *moyen*, Aristote, après avoir cité les couleurs et figures du peintre, et la voix, comme moyens des autres arts, distingue dans la *poièsis* ou art poétique la *mimèsis* ou représentation « au moyen du *rythme*, du *langage* ou de la *mélodie*, mais chacun de ces moyens est pris soit séparément, soit combiné aux autres » (47 a 22). Ainsi *rythme* (*rhythmos*) et *mélodie* (*harmonia*) se combinent dans l'art de la flûte, de la cythare ou de la syrinx ; le *rythme* seul caractérise l'art de la danse. Mais l'art du langage (*logos*), en prose (*psiloi logoi*) ou en vers (*metron*), qu'il s'en tienne à un mètre ou combine plusieurs mètres, n'a pas encore reçu de nom : il comprend à la fois les mimes, les dialogues socratiques, et les différents mètres.

Ici, Aristote s'élève contre « les gens » qui se contentent d'appeler « poètes » tous ceux qui utilisent un mètre quelconque, qui identifient donc les poètes au mètre et non à la représentation, comme *epopoios* (poète épique) ou *elegeiopoios* (poète élégiaque). Le rythme est pour eux l'élément diacritique : la *poiësis* suppose une activité métrique. Pour Aristote, il n'y a pourtant pas de rapport entre Homère et Empédocle, sinon le mètre, et le premier doit être appelé poète (*poiètès*) mais le second *naturaliste* (*phusiologon*). On le voit, Aristote est embarrassé par le chevauchement de deux critères de la *poiësis* : d'une part le mètre et d'autre part la représentation, ou la diction et la fiction, pour parler comme Genette. Il s'oppose au sens commun (« les gens »), qui assimile le poète au mètre, pour l'identifier à la fiction, ou pour lui adjoindre la fiction, alors que « les gens » mettent tous les versificateurs ensemble. Ainsi le point de départ de la *Poétique* est polémique.

Pour les gens, Empédocle est un *epo-poios* comme Homère, car il utilise le mètre héroïque. Pourtant, rien d'autre n'est commun entre eux. Si Homère mérite le nom de poète au nom de la *représentation*, Empédocle mérite donc celui de *naturaliste*, car son oeuvre n'est pas représentative mais didactique : son objet est physique. Cependant l'objet d'Homère n'est pas qualifié par Aristote (c'est la fiction) : le pendant du sujet d'histoire naturelle est *l'homme en action*, comme on le verra au début du chapitre ii : « Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action [...] » (48 a 1). Tragédie, comédie et épopée ont donc ceci en commun qu'elles représentent des actions (*praxeis*) dont les actants (*prattontes*) sont des hommes (ou des équivalents comme un centaure). Un sujet physique est exposé ou décrit (*ekphêrôsin*), tandis que l'homme en action est *représenté* : c'est en ce sens Empédocle n'est pas poète. Ainsi, comme le fait remarquer Genette, Aristote mêle d'emblée deux critères, la fiction et la diction, un critère thématique et un critère formel : le vrai poète l'est à la fois par la mètre et la fiction.

Chérémon, troisième référence alors introduite, qui mêle les mètres, ne peut pas recevoir un nom en *-poios*, mais celui de *poiètès*, car il représente l'homme (en l'occurrence le centaure) en action.

Aristote a ainsi opéré un renversement du rapport entre *poiësis* et *mimësis*. À la question initiale : toute représentation par le langage est-elle poétique ? il a substitué cette autre question : toute poésie est-elle nécessairement mimétique ? Deux couples sont ici en jeu : le couple *poiësis* et *mimësis*, et le couple *poiësis* et *logos* (poésie et prose). Mais il ignore les genres non métriques, ne songe pas à les étudier, suivant le critère du rythme qui discrimine la poésie (*metra* vs *psiloi logoi*, texte non métrique). « Il retient donc *de fait* le critère du rythme comme discriminant de la poésie et ignore le « poème en prose » » (Dupont-Roc-Lallot, p. 153). Les dialogues socratiques sont bien mentionnés en passant comme mimétiques, autrement dit l'appartenance au genre mimétique ne compte pas pour rien dans la classification aristotélicienne, mais l'expression est aussi importante. Les deux critères sont finalement concurrents : représentation et mètre.

Empédocle est poète du point de vue du mètre, mais il ne l'est pas sous le rapport de la *mimësis*, c'est-à-dire du *muthos*, car le poète est aussi compositeur d'histoires. Bref, Empédocle est plutôt *naturaliste* que poète, et le poète tragique est plutôt poète d'histoires que de mètres. On est aussi poète, mais de façon moins éminente par le mètre, par la forme de l'expression (*lexis*). L'attitude d'Aristote est donc très nuancée sur les rapports de la *poiësis* et de la *mimësis* : on est d'abord poète en vertu de la représentation, de la fiction, mais la poésie, c'est aussi l'expression, la diction : *lexis* et *phrasis*, les figures et les mètres. Enfin, Aristote ignore le poème en prose (*poiësis* vs *logos*).

On peut résumer ce premier chapitre dans un tableau :

Lexis	\	+	-
mimésis			
+		Homère, Chérémon	Empédocle
(marquée)		Poète plein	Poète selon l'expression
-		Platon	Hérodote
(non marquée)		Non-poète ou demi-poète	Non-poète
		(selon la fiction)	(doublement)

Tableau 1

Le critère de la représentation s'est donc implicitement révélé insuffisant, et la poésie reste coextensive au mètre. Le parti pris de la représentation est paradoxal (réfute « les gens »). La *Poétique* sera le traité de la mimétique.

2. L'objet de la représentation

Au chapitre ii, Aristote aborde le critère de l'objet de la représentation : puisque ce sont « des personnages en action », ceux-ci sont soit nobles soit bas (ignobles), ou encore soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables, comme en peinture (48 a 1). Cette distinction joue dans la danse, la musique et l'oeuvre en prose ou en vers. Elle permet d'opposer d'une part Homère et les parodies de l'épopée, d'autre la tragédie et la comédie.

Deux difficultés se posent à propos de cette classification. D'une part, il n'est pas clair si l'objet de la représentation est le modèle ou l'artefact. Les êtres en action dans la fiction sont créés à l'imitation d'êtres en action dans le réel. La *mimésis* est-elle passive ou active, reproduction du réel ou production d'un artefact ?

D'autre part, Aristote introduit une tripartition, mais le troisième genre, nul ou neutre du point de vue de l'objet, c'est-à-dire réaliste, disparaît : l'activité mimétique est féconde quand elle s'accompagne d'une transformation éthique ou esthétique du modèle, en mieux ou en pire.

3. Le mode de la représentation

Le troisième critère, le mode ou la manière (*hōs*) est traité au chapitre iii. On peut représenter l'objet (des personnages en action), soit comme narrateur (*apangelia*), que l'on devienne autre chose ou qu'on reste le même (comme Homère), soit en faisant agir les personnages qui sont alors « les auteurs de la représentation ». Aristote semble reprendre ici la typologie proposée par Platon dans *La République* : le poète peut représenter comme narrateur (c'est le récit simple platonicien, *haplè diègèsis*), soit parler comme s'il était un autre (c'est la *mimèsis* platonicienne). Mais, à la différence de Platon, Aristote classe ces deux possibilités sous la *mimésis* : elles sont toutes deux des représentations. Le partage s'est donc déplacé, et l'accent n'est plus le même. Chez Platon, la narration recouvre le tout (le récit, *diègèsis*), que le narrateur parle en son nom ou délègue les dialogues. Chez Aristote, l'instance unifiante est la représentation, la mise en acte du texte, l'action dramatique.

Sophocle est un auteur du même type de représentation qu'Homère du point de vue de l'objet (supérieur), et du même type de représentation qu'Aristophane du point de vue du mode (dramatique), ce qui peut se résumer dans ce tableau :

Objet \ Mode	Dramatique	Narratif
Supérieur	Tragédie Sophocle	Épopée Homère
Inférieur	Comédie Aristophane	(Parodie) (Narration comique)

Tableau 2

Platon et Aristote sont donc d'accord sur l'opposition du dramatique et du narratif, le premier étant plus imitatif ou mimétique que le second. Mais ils sont en désaccord sur les valeurs respectives des deux termes de cette opposition : Platon condamne les poètes dramatiques comme imitateurs, et Homère dans ce qu'il a de trop mimétique. Aristote place en revanche la tragédie au-dessus de tout, et, reconnaissant le caractère mixte de l'oeuvre d'Homère, valorise le drame dans l'épopée. Ce renversement des valeurs (prescriptif) est au principe de leurs choix différents du principe unifiant (*diègèsis* ou *mimèsis*).

Notons encore que Platon, implicitement, se limitait à la poésie *représentative* ou à la *fictionnalité* : la représentation d'événements était seule envisagée (non la description d'objets). La poésie lyrique était ignorée, de même qu'elle ne sera pas mentionnée par Aristote : pour tous deux, elles est implicitement hors de leur champ. Cela nous ramène à la centralité de l'objet : des être humains qui agissent. En cela, leur poétique est essentialiste.

Chez Aristote, le mode mixte platonicien disparaît. Le mode est lié à la situation d'énonciation : soit le poète parle, soit les personnages parlent. Il est pragmatique et non textuel, pour reprendre une distinction de la deuxième leçon.

La *Poétique* aboutit donc à une grille de quatre classes (les moyens auraient trait à la forme : rythme et mètre), mais le narratif inférieur et la comédie seront aussitôt négligés au profit des deux genres nobles, l'épopée et la tragédie. La typologie aristotélicienne sert de fait à introduire une théorie de la tragédie, à motiver une échelle de valeurs qui la place au sommet (49 b 9) : la tragédie est plus complète que l'épopée, « si bien que celui qui sait dire d'une tragédie si elle est bonne ou mauvaise, sait le dire également de l'épopée. Car les éléments qui constituent l'épopée se trouvent aussi dans la tragédie, mais les éléments de la tragédie ne sont pas tous dans l'épopée. » En vérité, Aristote s'intéresse au système des genres pour définir la tragédie ; il y parvient au début du chapitre vi (49 b 24), aprg quoi il n'est plus question des autres genres.

Ainsi Aristote a-t-il renversé le rapport initial de la *poièsis* et de la *mimèsis*, pour soutenir qu'il n'y a création (*poièsis*) que s'il y a *mimèsis*, représentation, simulation d'actions. C'est pourquoi Käte Hamburger (et Genette) choisissent de traduire *mimèsis* par *fiction* (ou encore *feintise*). Le poète l'est par le contenu plutôt que par la forme, par l'invention et l'agencement d'une histoire : « le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions » (51 b 27). La fiction est coextensive à la poésie comme création, comme oeuvre d'art, suivant deux modes, narratif et dramatique. Mais toute la typologie mène à la suprématie du dramatique.

5. Rhétorique des genres : la roue de Virgile

Suivant H.R. Jauss, les caractères généraux des genres littéraires peuvent être abordés de trois façons : *ante rem*, soit d'un point de vue normatif ; *post rem*, soit d'un point de vue classificateur ; *in re*, soit d'un point de vue historique. La latinité et le Moyen Âge ont adopté une perspective essentiellement classificatrice sur les genres.

Rhétorique des genres : la roue de Virgile

On ne trouvait pas encore de système des genres chez Platon ni chez Aristote, mais un principe de classement *ad hoc*, soit une ébauche d'opposition entre narration et représentation afin de justifier l'exclusion des poètes de la Cité, soit une introduction à une définition de la tragédie et à une analyse de sa nature. La réduction aristotélicienne du *poétique* au *représentatif* (mimétique, fictif) n'en a pas moins pesé très longtemps, induisant le problème de la place de la poésie lyrique, non ignorée mais absente du paradigme. Le silence d'Aristote était sans doute lié à la distinction de la poésie et de la musique (il ne dit rien sur les parties chantées de la tragédie non plus). On se contenta donc longtemps d'une définition technique de la poésie lyrique comme poésie accompagnée par un instrument, la lyre. Le contenu et le ton étaient pourtant mentionnés, les parties étaient énumérées et le style idéal caractérisé, mais la poésie lyrique pâtissait de sa méconnaissance par Platon et Aristote.

1. Les genres latins

Par exemple chez **Horace**, pourtant poète lyrique et satirique lui-même, l'analyse des genres dans *l'Art poétique* se réduit à l'éloge d'Homère et à l'exposé des règles du poème dramatique. Cette séparation entre la doctrine et la pratique poétique sera une constante dans l'histoire. Après les Alexandrins, Horace énumère seulement les variétés du lyrisme :

*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum! et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.* (v. 83-85)

(La Muse a donné à la lyre de célébrer les dieux et les enfants des dieux, et le pugiliste vainqueur, et le cheval premier dans la course, et les peines de cœur des jeunes gens et la liberté du nom.) Sont ainsi mentionnés hymnes et éloges, chants de victoire, chansons d'amour, chansons de table, suivant un ordre qui se présente quand même comme une hiérarchie.

Horace est d'ailleurs normatif : il définit des critères d'excellence, notamment la convenance réciproque du sujet et de la forme :

Singula quaeque locum teneant sortita decentem. (v. 92) (Que chaque genre [tout poème] garde la place qui lui convient et qui lui a été allouée.)

Dans *l'Institution oratoire*, la question des genres est touchée au livre X, où **Quintilien** donne des conseils de lecture au futur orateur : il recommande de lire, outre l'histoire, la philosophie et l'éloquence, sept genres poétiques répartis en trois catégories peu cohérentes :

1. Les écrits en hexamètre (c'est-à-dire l'épopée, et tout poème narratif, descriptif, didactique, dont Hésiode, Théocrite, Lucrèce) ;
2. La tragédie et la comédie ;
3. L'élégie, l'iambe (Archiloque, Horace), la satire (Lucilius, Horace), et le vers lyrique (Pindare, Alcée, Horace).

La poésie lyrique figure ainsi dans cette liste comme un genre ni narratif ni dramatique, parmi d'autres, et réduite à une forme : l'ode. Cette liste n'est toutefois pas vraiment un art poétique (la prose est incluse).

Quintilien propose lui aussi une hiérarchie ; il classe les poètes lyriques selon leur degré de *gravitas*. Pindare vient en premier à cause de sa *magnificentia* et de son *eloquentia*. Stésichore a la *dignitas*. Alcée est *magnificus*. Horace est *solus legi fere dignus*, « seul digne d'être lu en général », car il s'élève quelquefois, *insurgit aliquando* (X, 1, 61-96). Le lyrisme n'a d'importance à Rome que dans la mesure où il prétend à l'élévation, et les formes les plus simples sont peu considérées : la bucolique, l'élégie, la chanson. Pourtant, à Rome, l'autonomie littéraire de la poésie lyrique est affirmée ; celle-ci est moins fortement liée à la musique, et son champ d'inspiration s'est étendu.

2. Les genres médiévaux

C'est au cours Moyen Âge qu'apparaissent des systèmes sophistiqués de classement générique. Suivant Genette, il s'agit d'un « effort pour intégrer la poésie lyrique aux systèmes de Platon et Aristote » (*Théorie des genres*, p. 109). Cependant, d'une part Platon et Aristote n'avaient pas vraiment de systèmes, et d'autre part il vaut sans doute mieux ne pas limiter la systématique médiévale à la question de la poésie lyrique et de son intégration dans le système des genres.

Quatre principes de classement générique se répandent au Moyen Âge ; ils sont concurrents, mais aussi convergents. Les genres sont distingués suivant :

1. les modalités de discours, c'est-à-dire les genres oratoires, suivant la tripartition déjà mentionnée du démonstratif, du délibératif et du judiciaire ;
2. les modalités de style, déjà mentionnées elles aussi : ce sont les trois *genera dicendi* cicéroniens, *humile*, *medium* et *sublime* (bas, moyen et élevé) ;
3. les formes de représentation, distinguées à la manière de Platon et d'Aristote suivant le mode d'imitation : *genus activum vel imitativum*, *genus narrativum*, *genus mixtum* ;
4. les objets de la représentation : *tres status hominum*, *pastor otiosus*, *agricola*, *miles dominans*.

Reprenons ces quatre principes de classification qui, notons-le, donnent tous lieu à des triades qu'on a souvent cherché à identifier.

1. *Genera orationis*. Cette première triade renvoie donc aux trois genres de l'éloquence : judiciaire (*genus judiciale*), délibérative (*genus deliberativum*), épideictique ou panégyrique (*genus demonstrativum*). Cette classification est grosse de toute l'ambiguïté des rapports entre rhétorique et littérature, et les analogies entre genres rhétoriques et littéraires seront longuement développées à l'âge classique, comme on le verra la prochaine fois.

2. *Genera dicendi*. La question de l'ornement du style est au centre des arts poétiques médiévaux (voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, 1924, 1982, p. 86), et le point de départ est la distinction des trois sortes de style : simple, tempéré, sublime. Cette tripartition vient de l'antiquité ; et elle est le principe fondamental de la doctrine cicéronienne dans *L'Orateur*. Cette doctrine est reprise dans la *Rhétorique à Herennius* (IV, 8) : « Sunt [...] tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis ratio non vitiosa consumitur : unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus [...] » Le texte donne des exemples de chaque style, puis signale des défauts de chacun, puis fait l'éloge de la variété.

Cette distinction latine repose sur les qualités de l'élocution et d'elle seule ; elle ne dit rien des contenus ; mais elle a vite été interprétée autrement. Dès les *Scholia vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, par un critique de l'école d'Alcuin, antérieures au XIe siècle, on trouve ce commentaire du vers 8 :

velut aegri somnia vanae fingentur species.

« Humile genus est, si quando res viles sibi convenientibus vocibus designantur, ut cum qui diceret *ardentem testam* (lampe à huile) : ecce vilem rem, id est testam, proprio nomine nominavit. Mediocre est, ut si dicas *lucernam*, quia lucerna non tantum minorum sicut testa est, sed etiam majorum. Grave est si dixeris *aureos lynchnos*, qui pertinent tantum ad potentes. »

La distinction entre les styles implique ainsi, suivant Faral, une distinction entre les qualités des personnes en question. On s'achemine de la sorte vers la doctrine enseignée aux XIIe et XIIIe siècles.

Ainsi chez **Geoffroi de Vinsauf** : « Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus [grandibus?] personis vel rebus tractatur, tunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris. Quolibet stylo utitur Virgilius : in *Bucolicis* humili, in *Georgicis* mediocri, in *Eneyde* grandiloquo. » (Faral, p. 312.)

Ou chez **Jean de Garlande** : « Item sunt tres styli secundum tres status hominum : pastoralis vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis. » (Faral, p. 87.)

C'est la théorie de la roue de « Virgile » : la rhétorique médiévale distingue trois sortes de style, auxquelles correspondent trois mondes et encyclopédies de référence : des arbres, des animaux, des métiers différents. À la base, il y a Virgile, et les *Bucoliques*, les *Géorgiques*, et l'*Énéide*. Le *stilus humilis* traite des pâtres, l'arbre qui lui convient est le hêtre. Le *stilus mediocris* parle des paysans, et ses arbres sont les arbres fruitiers. Le *stilus gravis* traite des guerriers, et les arbres prévus sont le laurier et le cèdre. Ce système complet a été développé à partir du commentaire de Virgile d'Aelius Donat, et il est appelé au Moyen Âge *rota Virgilii* (Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, 1956, 1986, t. I, p. 324).

<i>Bucoliques</i>	<i>Géorgiques</i>	<i>Énéide</i>
Humilis stylus	Mediocris stylus	Gravis stylus
Pastor otiosus	Agricola	Miles dominans
Tityrus, Meliboeus	Triptolemus, Coelius	Hector, Ajax
Ovis	Bos	Equus
Baculus	Aratrum	Gladius
Pascua	Ager	Urbs, castrum
Fagus	Pomus	Laurus, cedrus

Tableau 3

L'idée qui consiste à donner comme modèles des trois genres de style les trois oeuvres maîtresses de Virgile se trouvait chez les commentateurs anciens du poète. Elle est devenue commune au Moyen Âge. Mais ce qui était affaire de style est devenu affaire de dignité sociale : la qualité des personnes, non plus celle de l'élocution, est désormais le principe de classement et de hiérarchie.

3. Les genres comme formes de la représentation. On trouve cette distinction chez le grammairien **Diomède** à la fin du iVe siècle (Curtius, t. II, p. 222). Dans les grammaires romaines de l'époque, la métrique est une partie de l'*ars grammatica*. Diomède ajoute donc à sa grammaire un troisième livre sur la métrique.

Horace distinguait *poesis* (la composition), *poema* (les oeuvres) et *poetes* (le poète). En latin on oppose aussi *poesis* (la matière) et *poema* (la langue) ; ou encore *poesis* (un long poème, l'*Iliade*), et *poema* (un poème bref, une épître). Diomède, lui, appelle la tragédie *poema* et l'épopée *poesis* ; et il propose une longue suite de divisions des genres poétiques (*poematos genera*).

Il distingue trois genres principaux, comprenant chacun des sous-catégories. Il rebaptise genres (*genera*) les trois modes platoniciens, et y répartit les espèces (*species*) que nous appelons genres (Genette, p. 109).

1. *Genus activum vel imitativum (dramaticum vel mimeticon)*. Le poème ne comporte pas d'intervention du poète (*sine poetae interlocution*) ; seuls parlent les personnages du drame. Y figurent tragédies, comédies, pastorales, c'est-à-dire la Première et la IXe églogues de Virgile (*Bucoliques*). Quatre sous-catégories s'y trouvent : *tragica*, *comica*, *satyrica*, et *mimica*.
2. *Genus e[n]narrativum (exegeticon vel apangeliticon)*. Seul le poète a la parole, comme dans les *Géorgiques*, aux livres I-III, et dans la première partie du livre IV, jusqu'à l'histoire d'Aristée ; ou chez Lucrèce. Trois sous-catégories s'y distinguent : *Angeltice (angelicus* : qui a rapport au messager, d'où mètre [dactylique] employé par les messagers; *angeltice* : poésie gnomique), qui contient des sentences (Theognis et les Chries) ; *Historice*, qui contient des récits et généalogies (Hésiode) ; *Didascalice*, le poème didactique (Empédocle, Lucrèce, Virgile).

3. *Genus commune* (*koinon vel mixton*). Ici parlent les personnages et le poète, comme dans l'*Illiade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*. Deux sous-catégories à opposer : *Heroica species*, l'*Illiade* et l'*Énéide* ; et *Lyrice species*, Archiloque et Horace (voici donc où se réfugie la poésie lyrique).

Le système de Diomède est étrange. Il repose sur trois modes ou genres principaux, et donne lieu à neuf espèces (*novem lyrici*). La distinction des genres suivant qui a la parole remonte à Platon, *La République* ne tolérant que l'expression personnelle du poète. Pour y arriver, Platon trouvait dans la tradition, ou y reprenait, cette triple division formelle de la poésie. Il ne restait pour l'épopée que le genre mélangé. Cette division était peu satisfaisante, et par la forme et par le fond. Elle a été pourtant reprise par Aristote dans ses préliminaires de *La Poétique*. Elle ne sert pas à créer un système, car Aristote s'intéresse plus à l'essence des genres et examine le développement de la nature de la tragédie.

Or le schéma de Platon est entré dans la doctrine du iVe siècle (on ne sait pas comment), et il s'est imposé. Les grands genres ont alors disparu, mais des textes survivent dans l'enseignement. La doctrine des genres est mise sur le même plan que celle des parties du discours : c'est un grossier système à tiroirs pour ranger les choses les plus disparates, dont les genres que Platon et Aristote ne connaissaient pas, comme la poésie didactique et la poésie pastorale, devenues classiques depuis Virgile. Quintilien avait rangé Théocrite parmi les *epici* du point de vue du mètre (hexamètre). Diomède va plus loin ; il divise en deux genres les églogues de Virgile : celles qui sont de purs dialogues appartiennent au genre dramatique. Donc les huit autres (Diomède ne le dit pas), soit la majorité des *Bucoliques*, appartient au *genus commune*, comme l'épopée. C'est une idée qui sera conservée longtemps.

Diomède propose encore d'autres distinctions dans la poésie, comme quatre styles différents et six *qualitates carminum* : *heroica, comica, tragica, melica, satyrica, dithyrambica*. Son influence sera longue, à la fois par son nom et par sa doctrine ; elle durera jusqu'à la Renaissance française, et son *Ars grammatica* sera imprimé avec celui de Donat à Paris en 1527.

Proclus (Ve siècle) supprimera, comme Aristote, la catégorie mixte, et rangera avec l'épopée dans le genre narratif, l'iambe, l'élégie et le « mélос » (lyrique).

Au XIIIe s., la *Poetria* de Jean de **Garlande** classe les textes selon un système complet et complexe :

- a. la forme verbale : prose ou mètre ; b. la forme de la représentation : critère *quicumque loquitur* ; c. le degré de réalité de la narration : *res gesta* ou *historia*, *res ficta* ou *fabula*, *res ficta quae tamen fieri potuit* ou *argumentum* ; d. les sentiments exprimés : *tragica, comica, satirica, mimica*.

Ce sont toujours des triades élaborées en marge de celles de Platon et d'Aristote : la triade rhétorique des types d'éloquence, la triade de Diomède. Mais on ne trouve pas encore trace de la triade romantique du dramatique, de l'épique et du lyrique.

6. Système des genres : Renaissance et néo-classicisme

1. Arts poétiques de la Renaissance

Les *Arts poétiques* sont de plus en plus nombreux à la Renaissance, mais on ne saurait parler d'un système des genres, suivant Gisèle Mathieu-Castellani (*La Notion de genre à la Renaissance*, p. 21). Sous le nom de *genres*, on parle de *genres d'écrire*, comme l'épigramme, le sonnet ou l'épopée, c'est-à-dire de structures formelles, mais aussi de *genres de style*, comme « brief, copieux, floride », etc. D'autre part, on tente de classer et de différencier les espèces (les structures formelles) en fonction de critères hétérogènes : mètre, organisation, style, argument, etc. Le résultat est une juxtaposition sans distribution des caractéristiques et traits structuraux de chaque forme.

Vauquelin de la Fresnaye, dont l'*Art poétique*, composé vers 1574, fut publié en 1605, propose une énumération de formes lyriques, mais l'hymne et l'ode ne sont pas distinguées, et l'élégie n'est pas définie sinon par l'alexandrin. **Peletier du Mans**, dans son *Art poétique* de 1555, proche de la Pléiade, recherche les traits dominants de chaque forme, mais ce sont des remarques de détail, incapables de rendre compte de la différence entre lyrisme et drame, ou des procédés propres à l'épopée. Il s'agit encore de descriptions *post rem*, à partir de textes jugés exemplaires (l'*Énéide* pour l'épopée), sans réflexion abstraite ni théorique.

En général, après une hiérarchie explicite des grands genres (narratif et dramatique), la classification se perd dans une « poussière de petites formes » (Genette). Suivant Peletier, l'« Œuvre Heroïque est celui qui donne le pris, et le vrai titre de Poète », et le poème dramatique « apportera honneur à la langue Française », puis un chapitre réunit l'épître et l'élégie (distinguées par le mètre seul), et aussi la satire (définie elle par son contenu) : « la Satire est comme le fiel de l'Histoire » (Mathieu-Castellani, p. 21-22).

Trois traits principaux caractérisent les *Arts poétiques* de la Renaissance :

1. Un recul théorique, une abstraction moindre. Les traits sont normatifs plus que descriptifs ; ce sont des préceptes et règles didactiques ;
2. Une subdivision en espèces, sans distinguer grandes et petites unités ;
3. Un privilège pour les *genres de style* par opposition aux *genres d'écrire*. C'est la classification de l'*elocutio* qui est la plus élaborée. Le problème essentiel est celui des styles et de leur rapport au sujet (la convenance toujours). Ronsard est soucieux de définir le « beau stille bas ». D'Aubigné caractérise les livres des *Tragiques* par des styles : « bas et tragique » pour *Misères* ; « moyen mais satyrique » pour *Princes* ; puis « tragique moyen » et « tragique eslevé ». Les genres d'écrire sont négligés, et, dans les différents genres, les modalités.

La théorie des genres de la Renaissance est donc peu formalisée ; elle se veut empirique, mais elle est souvent démentie par la pratique. Certains sont sensibles à ce décalage, comme le *Quintil Horatian* qui oppose à Du Bellay : « ce que tu dis n'est pas ce que tu fais ». Il s'agit plus d'un discours dogmatique sur la poésie que de l'analyse des caractères structuraux des textes.

Il y a cependant des exceptions, comme **Castelvetro**, dont la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), propose une combinatoire analytique des genres permettant leur calcul sur la base des objets (3), des moyens (5), et des modes (3). Castelvetro aboutit ainsi à 95 genres, ou possibilités abstraites de genres : « De ce nombre, dit-il, je doute fort, car il ne me paraît pas vrai que chaque espèce de mode passe par chaque espèce de moyen, tout ainsi qu'elle passe par chaque espèce de matière » (François Lecercle, *La Notion de genre à la Renaissance*, p. 84). Ainsi est bien posé, mais c'est rare, le problème du rapport entre classification abstraite et genres empiriques, dans une grille qui anticipe de manière frappante l'architexte de Gérard Genette en insistant sur les cases vides que réserve la classification.

Mais l'énumération empirique domine le plus souvent, en suivant la métrique pour les petits genres. Ce sera encore le cas dans *L'Art poétique* de **Boileau** (1674), où le chant II donne lieu à une énumération des « genres secondaires » (églogue, élégie, ode, sonnet, épigramme, rondeau, madrigal, satire et vaudeville), et le chant III est consacré aux « grands genres », suivant la hiérarchie aristotélicienne (tragédie, épopée, comédie). Comme chez Quintilien, mais après la canonisation des genres aristotéliens, il n'y a pas d'homogénéité. Les genres ne sont rien que des abréviations de classes de textes (Schaeffer, p. 29).

La convenance réciproque est encore au principe de tout. Dans l'épopée suivant Boileau :

Soyez vif et pressé dans vos narrations ; Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.
C'est là qu'il faut des vers étaler l'élégance ; N'y présentez jamais de basse circonstance
(v. 257-260).

2. Rhétorique et littérature à l'âge classique

L'analogie entre les genres oratoires (judiciaire, délibératif, démonstratif) et les genres littéraires (épique, dramatique, lyrique) est devenue fondamentale à l'âge classique. « Ces trois genres enferment et comprennent tout ce qui se passe parmi les hommes dans le commerce de la vie civile, et ce qui regarde leur bonheur dans cette vie et dans l'autre » (Le Gras, cité par Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, p. 24).

L'opposition du *Faire* et du *Savoir* (*actio vs scientia*), ou d'un discours visant à décider la public à agir et d'un discours visant à lui communiquer une connaissance, est première. Puis le *Faire* se divise à son tour suivant que le discours vise à faire quelque chose qui intéresse l'orateur ou qui intéresse l'auditeur. Cela donne la vieille tripartition du démonstratif (savoir) d'un côté, du judiciaire et du délibératif de l'autre (faire visant l'émetteur vs le récepteur, le passé vs le futur). Les genres rhétoriques sont ainsi distingués d'après le temps : passé pour le judiciaire, futur pour le délibératif, et donc présent (mais bien artificiellement) pour le démonstratif assimilé au panégyrique. S'il distingue les genres d'après les temps, René Bary note que le démonstratif est en général rattaché au présent, mais soutient qu'il regarde en fait les trois temps.

	Judiciaire	Délibératif	Démonstratif
Structure de la matière	Actio intéressant l'orateur	Actio intéressant l'auditeur	Scientia
Temps de la matière	Passé	Futur	Présent
Intention de l'orateur	Accuser ou défendre	Persuader ou dissuader	Louer ou blâmer
But de l'orateur	Équité	Utilité	Honnêteté
Passions suscitées	Sévérité ou douceur	Crainte ou espérance	Plaisir

Tableau 4

Des analogies sont ensuite perçues entre les traits distinctifs des trois genres rhétoriques et des trois genres littéraires. Le démonstratif paraît le plus proche de la poésie, et les théoriciens allemands des genres utiliseront en effet au XIXe siècle des catégories temporelles voisines pour caractériser la triade romantique. Les trois temps sont ainsi attribués aux trois genres (passé, futur, présent), non sans hésitations : le dramatique est rattaché au présent mais aussi au futur (la délibération), l'épique au présent mais aussi au passé, et le lyrique reste incertain (il est proche du démonstratif,). Il n'y a pas de corrélation précise entre genre rhétoriques et genres poétiques, mais le lyrique et l'épique sont plus voisins du démonstratif (louer ou blâmer), et le dramatique est plus proche des deux autres genres rhétoriques (accuser ou défendre, persuader ou dissuader). Le but de la poésie est en effet de *plaire (et instruire)*. Le théâtre présente une action intéressant le spectateur, soumise à son jugement.

Le mélange des genres rhétoriques est aussi nécessaire (au nom de la *varietas*), mais une oeuvre appartient en pratique à un genre : le sermon appartient au délibératif, la tragédie au dramatique. Dans les trois genres, des formes sont elles-mêmes désignées comme genres : le genre dramatique comprend les genres tragédie et comédie.

La littérature classique est en situation : la plupart des poèmes amoureux célèbrent une dame ; les drames ont des spectateurs à persuader.

3. Vers la triade

Les systèmes (poétique et rhétorique) adaptés de l'antiquité sont visiblement inadéquats, mais, chez les théoriciens, la difficulté est grande de proposer de nouveaux systèmes. Suivant **Rapin**, « La Poétique générale peut être distinguée en trois espèces de poème parfait, en l'épopée, la tragédie, la comédie, et ces trois espèces peuvent se réduire à deux seulement, dont l'une consiste dans la représentation, l'autre dans la narration » (*Réflexions sur la poétique*, 1709). Tant pis si la réalité à décrire ne correspond plus à ces divisions.

Suivant **Furetière** (que Trévoux recopiera un siècle plus tard), le poème est ainsi défini : « Ouvrage, composition en vers avec des pieds, rimes et cadences nombreuses. Les vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. Les vers lyriques [...] ne méritent le nom de poème que fort abusivement. » Comme chez Horace, ici recopié, la poésie lyrique ne se rattache à la poésie que par la forme versifiée, tandis que la domination du poème épique est affirmée comme essence du genre (et pourtant « Les Français n'ont pas la tête épique »). Poème, suivant le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 : « Toute sorte d'ouvrage en vers [...]. Se dit absolument et particulièrement du Poème épique. »

Mais la poésie lyrique est promue de plus en plus comme troisième terme, par goût de la symétrie suivant Genette, auprès des poésies dramatique et épique et afin de fédérer tous les poèmes non mimétiques. Genette cite de nombreux exemples de cette triade émergente : Minturno, 1559 ; Cervantes ; Milton, 1644 ; Dryden, 1668 ; Houdar de La Motte, 1716 ; Baumgarten, 1735 (*Théorie des genres*, p. 112). Ces auteurs ne justifient pas la triade en théorie, mais c'est le cas chez Cascales, 1617 et 1634 : la poésie lyrique, dit cet auteur, a pour fable (*mythos*) non une action mais une pensée. Ce qui n'est pas sans soulever de difficultés puisque pour Aristote la fable était l'assemblage des actions.

Au XVIII^e siècle, l'abbé Charles Batteux (1713-1780), dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, et *Principes de littérature*, 1754, réédités jusqu'en 1824, formule une esthétique générale réduisant tous les arts à l'imitation de la nature. Pas même la danse n'y échappe. Batteux maintient non seulement que l'imitation est le principe de toute poésie, mais il étend même ce principe à la poésie lyrique. Il écrit au chapitre xiii, « Sur la poésie lyrique », qu'« elle paraît se prêter moins que les autres espèces au principe général qui ramène tout à l'imitation ». Les psaumes de David, les odes de Pindare et d'Horace ne sont que « feu, sentiment, ivresse, chant, cri du coeur ». Le poète, semble-t-il, exprime des sentiments et n'imité rien. « Ainsi deux choses sont vraies : que les poésies lyriques sont de vrais poèmes ; que ces poésies n'ont point le caractère de l'imitation. » Batteux se trouve donc acculé à une impasse.

Mais la pure expression, ajoute-t-il, ne se trouve que dans les cantiques sacrés, dictés par Dieu, lequel n'a pas besoin d'imiter, lequel crée. Chez l'homme, au-delà du cri, vient l'art pour prolonger des sentiments qui ressemblent à l'enthousiasme initial. Le débat porte donc sur la nature de l'imitation : est-elle un *impetus* comme tel intermittent, ou est-elle continue ? Suivant Batteux, les sentiments exprimés dans la poésie lyrique sont partiellement feints au-delà d'un *impetus* original (conçu sur le modèle de l'inspiration). On peut exprimer des sentiments fictifs : par exemple, dans l'épopée et le drame, quand l'action s'arrête, les monologues sont des morceaux lyriques. Le sentiment est imité dans un drame. Alors pourquoi pas dans une ode ? La poésie lyrique est donc elle aussi imitation, suivant Batteux, car elle imite des sentiments : « dans la poésie épique et dramatique, on imite les actions et les mœurs ; dans le lyrique, on chante les sentiments ou les passions imitées ». L'inflexion est fondamentale : « On est passé d'une possibilité d'expression fictive à une fictivité fondamentale » (Genette, *Théorie des genres*, p. 115).

Et de l'imitation d'actions (Aristote) à l'imitation tout court. Aristote est donc nettement trahi, mais Batteux veut encore montrer qu'il lui est fidèle : « Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote. » Il lit dans une remarque stylistique marginale de *La Poétique* la possibilité de distinguer le dithyrambe, l'épopée et le drame, donc de retrouver chez Aristote la tripartition de Platon, puis de faire du dithyrambe un exemple du lyrique. Aristote aurait déjà distingué trois genres ou *couleurs* (Horace) fondamentales : le dithyrambe ou lyrique, l'épopée ou poésie de récit, le drame ou tragédie et comédie (Genette, p. 94). Batteux cite ici Aristote : « Les mots composés de plusieurs mots conviennent plus spécialement aux dithyrambes, les mots inusités aux vers héroïques (épopée), les métaphores aux iambes (drame) » (1459 a). Il s'agissait d'une remarque sur la convenance entre styles et genres, et elle portait en fait sur les vers héroïques et les vers iambiques. Et l'identification entre le dithyrambe et la poésie lyrique est évidemment fallacieuse.

La distorsion est donc flagrante par rapport à *La Poétique*, mais elle n'en est pas moins justifiée du point de vue *modal*, ou de l'énonciation (le genre est identifié au mode, bien que ce ne soit pas expressément le point de vue de Batteux) : dans le lyrique, le poète est le seul sujet d'énonciation (mais le discours n'est pas narratif). La tripartition de Batteux correspond donc au point de vue de l'énonciation : 1. l'énonciation est réservée au poète ; 2. l'énonciation est alternée ; 3. l'énonciation est réservée aux personnages. Dans la première situation d'énonciation, on garde le critère de la pureté, mais on a substitué l'énonciation purement expressive à l'énonciation purement narrative (ce qui est infidèle à la lettre, mais non pas à l'esprit peut-être). La case était en tout état de cause disponible, puisqu'il n'y avait en tout cas pas de narratif pur à y mettre, déjà chez Platon ; elle était disponible pour accueillir l'expression, sincère ou non, d'idées ou de sentiments. D'où l'équivalence entre modes et genres : 1. Lyrique ; 2. Épique ; 3. Dramatique. Il s'agit bien d'une définition nouvelle, *modale*, des genres.

Il y aura ensuite un débat entre Batteux et Johann Adolf **Schlegel** (le père) sur l'universalité du principe d'imitation : « le poète chante ses sentiments réels, plutôt que des sentiments imités », objectera Schlegel ; la poésie lyrique n'est donc pas imitative. Pour Batteux, il suffit que les sentiments exprimés puissent être feints pour que le lyrique se ramène au principe d'imitation ; pour Schlegel en revanche, il suffit que ces sentiments puissent être authentiques pour que le lyrique échappe au principe d'imitation.

Ainsi, chez Batteux, la « fiction » est liée à poésie : « la poésie ne vit que de fiction » (Combe, *Poésie et récit*, p. 65). Et cette définition de la poésie par la fiction l'emportera. Fiction : « la même chose que peindre, ou *ingere* [...], le mot de fiction ne doit signifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des discours, etc. Tellement que feindre sera la même chose que représenter, ou plutôt contrefaire. » Ainsi dans le *Dictionnaire* de Richelet (1694) : « Fiction: action ingénieuse de l'esprit qui imagine une chose qui n'est pas. La fiction doit être ingénieuse et vraisemblable. Elle est l'âme de la poésie. » Et dans le *Dictionnaire* de Trévoux (1771) : « La fable est l'âme de la poésie : c'est une fiction qui se sert de personnes agissantes pour conduire une intrigue, qui enveloppe l'action. » La poésie lyrique une fois ramenée à la fiction comme principe de la poésie, on est prêt pour l'émergence de la triade romantique mettant le lyrique sur le même pied que l'épique et le dramatique.

7. La triade romantique des genres

Le système classique des genres faisait des *modes* de l'énonciation des archétypes génériques et des universaux poétiques. Il se situait hors de l'histoire, dans une typologie abstraite et essentialiste. Avec le romantisme, on passe à des conceptions évolutionnistes et historiques des genres. Jusque-là le genre n'était pas une notion explicative, mais un critère de jugement. Les modèles génériques constituaient des valeurs. Autour des années 1770-1780, à Iéna et dans le milieu de l'*Athenäum*, la rhétorique classique cède le terrain de l'analyse générique à l'esthétique, comme science du Beau et de sa relativité. Pour les romantiques, il ne s'agit plus d'offrir des modèles ni d'établir des règles, mais d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. Les genres deviennent des principes de causalité inhérents à la littérature ; ils ont une nature interne. La problématique est donc tournée vers le passé, mais elle est aussi finaliste, visant à justifier le présent, au premier chef la littérature romantique. Les classifications génériques sont confrontées à l'histoire : l'esthétique romantique est aussi une philosophie de l'histoire.

Les frères **Schlegel** (les fils du traducteur de Batteux) historicisent ainsi la notion de genre, par l'opposition du classique et du romantique. Les genres ne sont pas naturels ni intemporels, mais à situer dans un lieu et un temps. Dans une note de 1797, **Friedrich Schlegel** postule la succession de la forme lyrique comme subjective, de la forme dramatique comme objective, et de la forme épique comme subjective-objective. Par rapport aux trois modes de Platon, le critère est déplacé ; il est vu diachroniquement et axiologiquement. Il devient psychologique et ontologique. La forme mixte (épique) est jugée postérieure et supérieure, car synthétique.

Mais Schlegel hésite avec autre ordre concurrent : celui de l'épopée objective, du lyrisme subjectif, et du drame objectif-subjectif. Dans les « Époques de la poésie » de son *Entretien sur la poésie*, Schlegel définit la poésie *épique* comme première historiquement, suivie de la poésie *lyrique* (iambique), puis de la *tragédie*. Il songe cette fois à l'évolution de la poésie grecque culminant dans la tragédie. Auparavant, il avait à l'esprit toute la poésie occidentale, culminant dans l'épique sous l'espèce du roman romantique. Les deux généalogies sont donc concurrentes :

Occident	Lyrique	Dramatique	Épique
Grèce	Subjectif	Objectif	Subjectif-objectif
	Épique	Lyrique	Dramatique
	Objectif	Subjectif	Objectif-subjectif

Tableau 5

Le lyrique est évidemment toujours subjectif, mais on ne sait pas bien lequel du dramatique ou de l'épique est le plus objectif et lequel est le plus synthétique.

La question de l'historicité se résume à celle de l'ordre des termes de la vieille triade rhétorique, déduit de la distinction (psychologique, métaphysique) de l'objectif et du subjectif, tandis que l'hésitation porte sur la supériorité du drame (grec) ou de l'épopée (romantique) comme synthèse, le lyrique étant évidemment le genre subjectif.

Une philosophie de l'histoire est au fond de ces triades (Schelling et Hegel). Les genres sont soumis au devenir, mais il sont fondés sur des *formes* intemporelles (psychologiques, ontologiques). La théorie intemporelle des *modes* rhétoriques contribue à l'historicité des genres esthétiques :

« Il existe une forme épique, une forme lyrique, une forme dramatique, sans l'esprit des anciens genres poétiques qui ont porté ces noms, mais séparées entre elles par une différence déterminée et éternelle. En tant que forme l'épique l'emporte manifestement. Elle est subjective-objective. La forme lyrique est seulement subjective, la forme dramatique seulement objective (cité par Szondi, p. 135). »

Comme catégories abstraites, les trois formes échappent aux genres historiques.

Hölderlin méditera lui aussi sur les genres autour de 1798-1800, et visera un système théorique, non une classification empirique. Le partage des trois genres (épique, tragique, lyrique) est cette fois rattaché aux héros d'Homère : le héros « naturel » ou « naïf » est en harmonie avec le monde, l'homme « héroïque » s'oppose au monde, et le héros « idéal », synthétique, embrasse le Tout vs le détail. Une psychologie est élevée en métaphysique à partir de trois tons fondamentaux : naïf, héroïque et idéal, composantes des genres historiques. Hölderlin ajoute une distinction entre le ton fondamental et l'exposition artistique, qui peuvent se contredire. Cette dialectique du contenu et de l'expression aboutit à une nouvelle roue des genres :

	Apparence	Signification
Lyrique	Idéal	Naïf
Épique	Naïf	Héroïque
Tragique	Héroïque	Idéal

Tableau 6

La gradation mène à présent vers le dramatique suivant l'ordre : **lyrique, épique, dramatique**. Mais le lyrique est vu comme exposition épique et passion tragique. Il s'agit d'une chaîne sans fin de dépassements réciproques, chaque genre étant l'achèvement du précédent. Les tons alternent ; l'un domine successivement. Mais la gradation se stabilise et le drame devient la forme mixte, *synthétique*, supérieure.

Pour **August Schlegel**, l'ordre générique est « **épique, lyrique, dramatique** : thèse, antithèse, synthèse », suivant une succession désormais bien figée (même si Schelling renverse les deux premiers termes : subjectif, objectif).

Hegel, dans ses *Leçons d'esthétique* (1820-1829) a pour but de déterminer l'essence de l'art. C'est dans cette perspective qu'il décrit une hiérarchie des arts suivant le développement de l'Esprit dans l'Histoire : architecture et sculpture, peinture, musique, puis arts *sine materia*, c'est-à-dire poésie. Il procède à un exposé sur les différents arts, puis traite des divisions internes à chaque art ; c'est ici que prend place une théorie des genres.

La quatrième partie de son *Esthétique* porte sur la poésie et couronne l'édifice par un vrai système des genres qui reprend la classification d'August Schlegel. La détermination d'essence de la poésie équivaut à la détermination de ses trois moments génériques que sont l'**épopée**, le **lyrisme** et la **poésie dramatique**. L'**épique** correspond, suivant Hegel, à l'expression première de la conscience d'un peuple ; le **lyrique** advient lorsque le moi individuel se sépare du tout de la nation ; le **dramatique** « réunit les deux précédentes pour former une nouvelle totalité qui comporte un déroulement objectif et nous fait assister en même temps au jaillissement de l'intériorité individuelle ». Les trois moments ont leurs figures concrètes historiques dans l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique. Le système est clos, car théorie et histoire se correspondent : essentialisme et historicisme se confirment l'un l'autre. Le chapitre iii porte sur les trois grands genres épique, lyrique et dramatique, tout en laissant de côté un problème : que faire des autres genres ?

Plusieurs critères concurrents apparaissent successivement dans la classification hégélienne, suivant Jean-Marie Schaeffer :

1. Les moments génériques sont des modalités d'énonciation. La poésie dramatique correspond au mode mimétique (« Le but du drame consiste à représenter des actions et conditions humaines et actuelles, en faisant parler les personnes agissantes ») ; l'épopée représente le pôle de la narration (des cosmogonies au roman) ; mais une difficulté se présente pour le classement modal de la poésie lyrique : sa définition comme expression d'un état d'âme n'est pas réductible à un mode. Le système est donc boiteux et un autre critère doit être introduit.

2. Hegel distingue alors les trois genres suivant la triade dialectique de l'objectif, du subjectif et de la synthèse. L'épique est voué à l'objectivité du monde, le lyrique est voué à la subjectivité du Moi, et la réconciliation a lieu dans le drame à la fois subjectif et objectif (cf. Iéna et Schelling).

« La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression. »

La poésie dramatique, qui réunit les contraires, est donc « la phase la plus élevée de la poésie et de l'art » :

« Le troisième genre réunit les deux précédents, pour former une nouvelle totalité qui comporte un déroulement objectif et nous fait assister en même temps au jaillissement des événements de l'intériorité individuelle, si bien que l'objectif se présente comme inséparable du sujet, tandis que le subjectif, par sa réalisation extérieure et par la manière dont il est perçu, fait apparaître les passions qui l'animent comme étant un effet direct de ce que le sujet est et fait. »

Ces distinctions restent pourtant peu satisfaisantes : le lyrique est subjectif comme expression d'états d'âme, donc en vertu de son contenu ; l'épique est objectif comme représentation du monde extérieur, donc par son contenu, mais aussi parce que l'attitude du narrateur est de non-implication par opposition au drame : l'opposition épique vs lyrique n'est donc pas polaire, du genre participation vs distance. Le drame est objectif-subjectif par son objet : il représente à la fois des événements et des intériorités. On pourrait dire la même chose de l'épique si Hegel introduisait le critère de l'attitude du narrateur.

3. L'épique représente un conflit exogène ; le dramatique un conflit endogène. Ce critère s'effondre toutefois dès qu'on sort de la narration homérique : le roman, avatar de l'épique, est affaire de famille, endogène et exogène.

Quelques-unes des comparaisons de Hegel sont déconcertantes : le rôle du destin serait par exemple plus puissant dans l'épopée que dans la tragédie, car le personnage y forge sa propre destinée.

Hegel s'intéresse ensuite à la détermination de la nature interne de chaque genre, c'est-à-dire à son contenu idéal. L'*Epos* correspond à une vision du monde totale, suivant une définition liée à l'épopée homérique (à l'*Iliade* surtout). Pour le drame, la théorie est pareillement inspirée de modèles canoniques, mais il y en a trois cette fois en concurrence : la tragédie grecque, le drame de Shakespeare, et la comédie d'Aristophane. Pour la poésie lyrique, il faut ensuite se contenter d'une énumération : il n'y a pas d'idéal historique du paradigme lyrique. La forme est instable en raison de son objet.

La notion hégélienne de genre est à la fois théorique (métaphysique) et historique. Le progrès dialectique d'un genre à l'autre est lié à l'histoire des genres : Hegel combine la poétique d'Aristote et le mouvement de l'histoire, la synchronie et la diachronie. La typologie hégélienne est aussi une histoire des genres sensible au « drame » contemporain défendu par les romantiques contre les classiques : Goethe, Schiller et Shakespeare. Et elle parle du roman comme de l'avatar moderne de l'épopée, ou l'« épopée bourgeoisie moderne ». Hegel conjugue donc la fidélité à la classification classique avec la volonté d'intégrer son temps. La prose n'a pourtant pas droit de cité dans le système, alors qu'elle est de plus en plus présente dans la littérature.

Le romantisme fonde philosophiquement (par l'opposition ontologique du subjectif et de l'objectif) la triade classique. Il maintient par conséquent la triade rhétorique, mais la justifie par une esthétique historique. Il recherche la synthèse et le dépassement dans un genre enveloppant, suivant une ambition contradictoire avec son projet de classification historique. Le thème du mélange des genres est omniprésent, englobant genres historiques, modes, vers et prose, styles. « Embrasser tout ce qui est poétique » serait le but ultime (*L'Absolu littéraire*, p. 112). Le romantique est donc la catégorie absolue. Le thème de la synthèse, de la correspondance des arts restera présent durant tout le siècle, jusqu'à Wagner, au wagnérisme et au symbolisme.

Le drame est donc en général considéré comme la forme synthétique supérieure, mais le roman est aussi parfois jugé synthétique, et moderne par excellence.

Chez Hegel, la distinction des formes essentielles par opposition aux genres bâtards donne des schémas historico-systématiques ainsi résumés (Schaeffer, p. 43) :

Poésie épique <i>Symbolique</i> Épigrammes, gnomes, etc.	<i>Orientale</i> <i>Ramajana</i>	<i>Classique</i> Proprement dite <i>Classique</i> <i>Illiade</i>	<i>Romantique</i> Idylle, roman
Poésie dramatique Tragédie Antique vs moderne	Comédie Antique vs moderne	<i>Romantique</i> Germanique : <i>Edda</i> ; Chrétienne : Dante ; Chevaleresque.	Drame Antique vs moderne

Tableau 7

L'épique, le lyrique et le dramatique se suivent comme trois moments historiques différents. L'épique est donc originaire, et le dramatique est vu comme aboutissement. Et le lyrique existe partout. Cette évolution concerne uniquement la poésie grecque, tandis que le développement global de la poésie suit la triade du symbolique, du classique et du romantique.

Après Hegel, c'est plutôt la triade de **Schelling** qui s'imposera : **lyrique, épique, dramatique**, suivant une diachronie de type anthropologique. Chez Hugo par exemple : le lyrique est l'expression des temps primitifs ; l'épique (incluant la tragédie), celle des temps antiques ; le dramatique, celle des temps modernes, ou chrétiens, marqués par la déchirure de l'âme et du corps. Il reste chez une progression, mais il n'y a plus de dialectique.

Chez **Nietzsche**, dans *La Naissance de la tragédie* (1871), l'opposition de l'*apollinien* (mesure, harmonie, conscience) et du *dionysiaque* (ivresse et délire), reprend celle du *naïf* et du *sentimental*, identifiés depuis Goethe et Schiller au classique et au romantique, comme deux tendances universelles. Homère et Archiloque, ou l'épique et le lyrique, représentent les deux pôles, tandis que la tragédie figure leur union parfaite. La tragédie est au sommet, elle est le genre poétique par excellence. La triade aristotélicienne reste donc sous-jacente ; toutefois, les trois catégories ne sont plus génériques, mais esthétiques.

Ainsi, tout au long du XIXe siècle, les termes de la triade héritée d'Aristote ont été constamment redistribués en fonction de présupposés ontologiques. Genette juge mécanique cette construction factice d'un système, et s'en moque, notamment à propos des rapports supposés entre genres et temps passé, présent et futur (p. 126-127).

Goethe, dans « *Über epische und dramatische Dichtung* » (avec Schiller), liait épique et passé, et dramatique et présent. Mais toutes sortes d'équations ont été posées, avec quand même deux dominantes : épique et passé, lyrique et présent, le dramatique restant plus difficile à accoupler avec une temporalité. Et ces assimilations ne sont pas sans rappeler celles de la rhétorique classique.

On peut aussi observer que tous ces classements sont toujours *ad hoc* ou *pro domo*, c'est-à-dire destinés à justifier le dépassement qu'ils proposent. L'aspiration à l'unité et à la synthèse les animent : correspondance des arts, wagnérisme, Symbolisme, Livre mallarméen, Texte et poème en prose seront les idéaux successifs d'un système des genres destinés à dépasser les genres.

8. Le système aujourd'hui

Après les systèmes des genres compliqués du Moyen Âge, de l'âge classique et du romantisme, le système moderne des genres apparaît très simplifié et rudimentaire. Depuis les environs du milieu du XIXe siècle, il se réduit en effet et de plus en plus à trois grandes cases fourre-tout : la **poésie**, le **récit** et le **théâtre**. Comment et pourquoi en est-on arrivé là à cette schématisation ? En partie sans doute parce que la polarité de la poésie et du récit est devenue déterminante dans l'histoire de la poésie depuis Baudelaire, parce que la poésie s'est de plus en plus opposée au récit, a exclu le récit (voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Corti, 1989).

Ce nouveau système simplifié des genres (poésie, récit, théâtre) est en vérité hétérogène, et la polarité sur laquelle il se fonde (poésie vs récit) est elle aussi déséquilibrée. D'une part, la polarité de la poésie et de la prose est une opposition linguistique pertinente et un critère poétique valide, non celle de la poésie et du récit. L'opposition de la prose et de la poésie revient à séparer deux espèces dans le discours littéraire par opposition au discours ordinaire :

Discours ordinaire	Discours littéraire
Prose	Poésie

Tableau 8

La poésie est un code littéraire secondaire ; le récit est une composante du code de la langue (comme la description, le dialogue ou le commentaire). Le code poétique n'était pas un genre chez Aristote (*mimèsis*), mais il était équivalent à la littérature au sens moderne. Un genre est une forme historique, institutionnelle : les poésies épique, dramatique, lyrique sont des genres. L'ode, l'hymne, l'élégie sont des sous-genres de la poésie lyrique. Récit et poésie sont néanmoins pensés à l'époque moderne comme des genres, au prix d'une double assimilation.

D'autre part, la poésie a traditionnellement inclus le récit. Le récit n'est pas non plus un genre ; il n'est pas une forme historique, mais un universel linguistique, quoique non défini par un code (mais comme un mode ou type).

Récit et poésie sont toutefois assimilés à des formes homogènes. Sous l'opposition de la poésie et du récit, la justifiant, il y a de fait le partage sous-jacent entre le roman, comme archétype du récit, et la poésie lyrique, comme archétype de la poésie pure. Roman et poésie lyrique, eux, sont bien des genres : c'est cette opposition légitime qui est devenue dominante au XIXe siècle.

Le récit est donc désormais perçu comme le trait essentiel du genre roman (par opposition à la description, au dialogue, au commentaire, et même si le récit n'est pas forcément romanesque et existe aussi dans les Mémoires ou l'histoire).

Et le lyrique est perçu comme le trait essentiel de la poésie, par opposition à la tradition classique : le sous-genre lyrique devient ainsi un genre à part entière et même un code.

La poésie pure

L'exclusion du narratif hors de la poésie s'est amplifiée depuis le milieu du XIXe siècle : de Baudelaire à Mallarmé et Valéry, puis à Breton (voir *Monsieur Teste* ou *Nadja* et leur procès du roman ; voir le débat sur la poésie pure autour de l'abbé Bremond ; voir l'idéal gidien du roman pur). Auparavant, la poésie contenait indiscutablement le récit.

Le système classique reposait sur la triade de l'épique, du dramatique et du lyrique, au XVIIe et au XVIIIe siècle. Cette triade, quoique déviante, avait été héritée de la tradition gréco-latine (par un désir de symétrie, suivant Genette). Elle était justifiée par exemple sous le chapeau de la « fiction » (étendue par Batteux, comme on l'a vu, au lyrique).

Chez les modernes, la *mimèsis* reste la référence, mais l'attitude (la valeur) a changé : au lieu d'être louée, la *mimèsis* est blâmée en poésie. À l'aristotélisme des classiques, succède ainsi le platonisme des modernes.

La *fable* était le contenu narratif des fictions de 1690 à 1828, chez les classiques et encore chez les romantiques (voir Combe, p. 67). Elle était commune aux genres épique et dramatique, et parfois au roman, situé hors de la poésie. La fable, ou la fiction narrative, était essentielle à la poésie : cela impliquait que celle-ci se limitait à l'épopée, d'une part, à la tragédie et à la comédie, de l'autre. Il n'était pas question de la poésie lyrique, malgré son introduction par Batteux comme troisième terme symétrique, déjà clé de voûte du système.

La poésie lyrique ne raconte pas : elle était admise comme imitation chez Batteux, mais pas comme fable. Fiction et fable peuvent caractériser le théâtre et le roman. Pour les classiques, l'épopée et le théâtre sont donc compris dans la poésie, et la narrativité y est un facteur d'inclusion.

Après un retournement, pour les modernes la poésie lyrique représente la poéticité suprême par son exclusion de la narration, alors que pour les classiques, elle était suspecte parce qu'elle échappait au récit, à la *mimèsis*.

On assiste donc à la revanche moderne du lyrique, qui trouve une place, et la première, au sein de la poésie, et supprime les genres épique et dramatique, désormais exclus de la poésie. Le narratif, critère classique de la poéticité, est devenu critère moderne de prosaïsme.

Le statut particulier (spécifique) de la poésie lyrique sert, soit à identifier la poésie à l'épopée et au drame, chez les classiques, soit à opposer la poésie à l'épopée et au drame, chez les modernes.

Le renversement moderne est aussi réducteur que l'opposition classique était réductrice : pour avoir défini la poésie par le critère de la *mimèsis*, donc de la fiction narrative, le classicisme a préparé la réaction moderne excluant la représentation et le récit de la poésie. L'excès du lyrisme était inscrit en creux, en négatif, dans la théorie classique.

Il y a donc eu un renversement moderne (non un déplacement) des valeurs classiques. L'assimilation de la *mimèsis* et du *mythos* se perpétue depuis Aristote, (malgré les tentatives de Batteux). Après 1870, la mise en question de la domination du récit dans la poésie est une mise en question de la *mimèsis*.

La poétique est donc toujours structurée suivant la vieille triade, mais la notion de poésie vraie, incarnée aux XVII^e et au XVIII^e siècle par l'épique et le dramatique, au détriment du lyrique, est incarnée depuis la fin du XIX^e siècle par le seul lyrique, à l'exclusion de l'épique et du narratif.

Le partage parallèle de la prose et du vers

Dans le système classique, la triade était subsumée sous la catégorie de « Poésie », comme *versification* (cf. cette double définition depuis Aristote). Les genres en prose (le roman) étaient situés hors du système.

Mais les genres en prose se développent au XVIII^e siècle, tandis que l'épopée décline. Et la prose progresse aussi au théâtre. Le mot « littérature » apparaît au XIX^e siècle au-dessus de la « poésie », comme une catégorie plus large.

Deux partages se redistribuent donc simultanément et parallèlement : la division de la prose et de la poésie, et la triade. Jusqu'au XVIII^e siècle, la triade s'appliquait uniquement à la poésie (au vers) ; la triade se disperse désormais des deux côtés de la division de la prose et du vers. S'opposent désormais la prose narrative ou dramatique, et la poésie lyrique. Le récit se cantonne désormais à la prose, et la poésie au lyrique, conçu comme antithétique du narratif. On aboutit ainsi au tableau suivant :

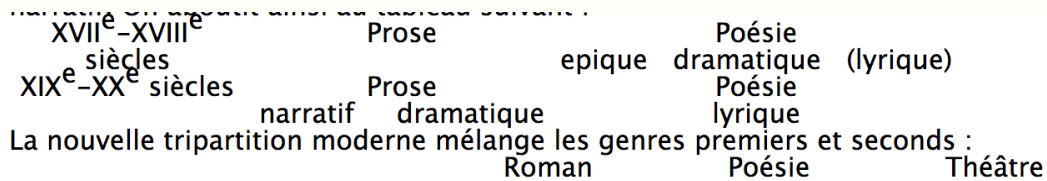


Tableau 9

Elle est calquée sur la triade romantique, et c'est une classification courante rendant compte de l'état présent de la distribution de la littérature. Lukacs estimait ainsi que l'épopée avait été transposée dans le roman à l'époque moderne. Et le théâtre est identique au mode représentatif. Quant à la poésie, une fois la distinction du vers et de la prose abolie, elle se définit par son mode de représentation et par son contenu thématique. L'état présent du système des genres reste donc dépendant des catégories classiques, mais les valeurs ont été renversées.

Ainsi les catégories aristotéliennes, fussent-elles retournées, sont restées longtemps présentes dans la réflexion moderne sur les genres, comme en témoigne Joyce dans *Dedalus*, où il fait tenir à son héros Stephen un long discours inspiré de la théorie romantique des genres : « L'art se divise nécessairement en trois formes progressives. Ce sont : la forme lyrique, où l'artiste présente son image en rapport immédiat avec lui-même ; la forme épique, où il présente son image en rapport intermédiaire entre lui-même et les autres ; la forme dramatique, où il présente son image en rapport immédiat avec les autres » (« Folio », p. 311). On reconnaît l'emprise du romantisme sur Stephen, mais son ami Lynch se moque de sa « scolastique » et ridiculise sa foi esthétique : « À quoi rime ton laïus sur la beauté et l'imagination dans cette île de malheur, abandonnée de Dieu ? » (p. 313). Façon de bafouer la canon et son inadéquation à la réalité moderne de l'Irlande, du monde.

9. Approches formalistes des genres

Si la problématique aristotélicienne de la *mimèsis*, son échelle de valeurs fût-elle renversée, est restée très présente dans la réflexion moderne sur les genres, d'autres perspectives n'en ont pas moins coexisté avec elle, notamment formalistes, ou *in re*, prenant par exemple leur départ de quelques « formes simples », suivant l'expression d'André Jolles. Ce sont ces perspectives non aristotéliciennes sur les genres que l'on recensera aujourd'hui.

1. L'idéalisme de Benedetto Croce

Croce est celui qui a exprimé la plus forte hostilité au genre, et son influence a été grande. Il opposait *intuition* et *logique*. À ses yeux, les catégories génériques pervertissent les réactions du lecteur qui tente de les appliquer à une oeuvre particulière ; elles le font passer d'une réaction intuitive à une réaction logique. De ce point de vue anti-théorique, une classification générique de la littérature est un déni de la nature même de la littérature et fait violence à la sensibilité du critique et à l'individualité de l'objet. Toute oeuvre véritable brise les lois génériques ; la recherche de classifications formelles est donc non pertinente et dangereuse. « Tout véritable chef-d'oeuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre » (1902, cité dans *Théorie des genres*, p. 41). De l'idée de la singularité expressive de toute oeuvre d'art, se déduit la contestation du concept normatif de genre et le scepticisme nominaliste. Seules les classifications *a posteriori* sont permises.

Mais comment répondre à la seule question valable suivant Croce, celle de la réussite de l'oeuvre, sans un jugement sur ce qu'on est en droit d'attendre, sur ce qui oriente la perception et la compréhension, et constitue un genre ? L'oeuvre n'est pas isolée de tout ce qu'on attend, ou alors elle est incompréhensible, comme une pure expression de l'individu. Le rêve de la peinture abstraite a hanté la littérature moderne. Le genre est une norme, une convention, une généralité intermédiaire, non une substance. Toute oeuvre appartient à un genre, entendu comme un horizon d'attente (on y reviendra à propos de la réception), c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant à l'oeuvre et en orientant la réception.

La méfiance des genres n'en a pas moins été fréquente au xxe siècle, ainsi que des autres catégories historiques, en faveur de l'oeuvre dans son unicité. De Mallarmé à Gide et à Valéry, les genres ont été refusés, mais aussi par l'histoire littéraire positiviste lansonienne, réagissant aux abus de la philosophie de l'histoire et des théories de l'évolution (Brunetière). Les codes seront souvent jugés sans pertinence devant l'oeuvre ouverte. Ou bien les genres ne sont plus jugés pertinents historiquement ; le modernisme aurait brisé les genres.

Pour répondre à ces réserves inspirées de Croce, on peut insister sur le caractère historique et transitoire de la notion de genre comme groupe ou famille historique, *in re*, et non substance, et justifier ainsi l'étude des types littéraires par opposition aux exemples tirés des époques classiques. On peut partir des genres primitifs, du récit mythique ou du conte populaire (comme Propp), c'est-à-dire d'exemples non artistiques, et collectifs (par opposition à l'individualité des auteurs) pour dégager une logique narrative, des structures, des fonctions, bref des formes exclues par la systématisation traditionnelle en trois genres comme impures ou pseudo-poétiques.

2. Les formalistes russes

Contemporains de la Révolution russe, les formalistes ont proposé une démarche empirique opposée à la recherche de l'essence des grands genres. Suivant eux, l'historicité des genres dépend des systèmes littéraires dans lesquelles ils s'inscrivent. Une classification logique des genres n'a pas de sens, car les distinctions génériques sont historiques, justifiées pour un temps donné : « L'étude des genres est impossible hors du système dans lequel et avec lequel ils sont en corrélation » (Tomachevski, *Théorie littéraire*, p. 128). Cette corrélation est conçue en synchronie et en diachronie. Suivant le principe même du structuralisme, un genre nouveau transforme l'ensemble du système. Et il arrive qu'un genre ne corresponde plus à son nom, comme c'est le cas pour le roman.

Tomachevski a formulé un certain nombre de lois, comme celle de la disparition des genres anciens : c'est la loi de la dégradation (opposée au modèle de la vie proposé par Brunetière), décrivant le remplacement constant des genres élevés par les genres vulgaires (p. 304), ou encore la loi de la canonisation des genres vulgaires. Ainsi le roman a-t-il été promu comme un genre majeur au xix^e siècle, alors que l'épopée et la tragédie disparaissaient. Le renouvellement littéraire vient du bas, par des procédés comme la satire dans l'épopée, par exemple dans *Les Tragiques* d'Aubigné.

Une autre loi est celle de la « marche du cavalier » (Chklovski), observant que la canonisation passe par la branche cadette. Suivant une dégradation féconde, l'héritage passe de l'oncle au neveu. L'idée de mélange des genres, d'hybridation, de décadence et de renouveau, est ainsi mise en avant ; elle sera reprise par Bakhtine dans les notions de « dialogisme » et de « polyphonie ».

Les formalistes étudient les fonctions des éléments et leurs relations au système. C'est dans ce cadre qu'ils s'intéressent aux genres et types. Suivant eux, la différence entre langue littéraire et langue ordinaire (la « littérarité ») tient à la *défamiliarisation* comme procédé (voir Chklovski, « L'art comme procédé », 1917). L'art renouvelle la perception automatisée de la langue par des procédés qui défamiliarisent. Les genres sont ainsi conçus comme des « groupements constants de procédés » (p. 302) ; ils varient suivant l'organisation et la hiérarchie des procédés qu'ils mettent en jeu. Jakobson appellera *dominante* le ou les procédés auquel les autres sont soumis. Le concept de *dominante* décrit l'élément d'un type, par exemple la prosodie, qui caractérise la forme et détermine les autres éléments.

On étudie de la sorte non seulement les grands genres traditionnels, mais aussi des formes basses comme le *conte*. Ces formes éclairent non seulement les traits qu'elles partagent avec les types plus sérieux de littérature, mais elles sont intéressantes pour elles-mêmes (voir Propp, *Morphologie du conte*).

Ainsi les formalistes russes abordaient-ils le genre du point de vue de la synchronie, mais ils se souciaient aussi de la diachronie. Tynianov, dans un article célèbre, « L'évolution littéraire » (1927), rendait compte par une loi des contrastes de l'évolution ou révolution générique, par opposition à une évolution graduelle : un type peut passer brutalement du style haut de la littérature sentimentale à la parodie (comme *Don Quichotte* ou *Madame Bovary*). « Toute succession littéraire est d'abord un combat, la destruction de valeurs anciennes et une reconstruction d'éléments anciens. » Il proposait également cette explication du développement générique : le rythme étant un facteur constructif du vers, le passage d'un mètre du comique au sérieux. On le voit, l'évolution littéraire passait par en général par la parodie, et par l'entrée des formes populaires dans la littérature.

3. Roman Jakobson

Jakobson devait définir « La dominante » (1935) comme l'« élément focal d'une oeuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure », dans un système hiérarchisé de valeurs (*Questions de poétique*, p. 145). Il y a une dominante dans l'oeuvre d'un artiste, dans le canon d'une école, dans l'art d'une époque, par exemple l'*ut pictura poesis* de la Renaissance, ou la musique pour le romantisme : une dominante extérieure à l'essence de l'oeuvre poétique pèse sur sa structure phonique, syntaxique, ses images. « L'oeuvre poétique doit [...] se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante » (p. 147). Ainsi, dans l'esthétique réaliste, l'art verbal est la dominante. Cette notion lui permettait de résumer les rapports du formalisme et de l'histoire :

« Les recherches sur la dominante ont eu d'importantes conséquences en ce qui concerne le concept formaliste d'évolution littéraire. Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. [...] dans un ensemble de normes valant pour un genre poétique donné, des éléments qui étaient à l'origine secondaires deviennent au contraire essentiels et de premier plan. Inversement, les éléments qui étaient originellement dominants n'ont plus qu'une importance mineure et deviennent facultatifs. [...] une oeuvre poétique [est un] système structuré, [un] ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé de procédés artistiques. L'évolution poétique est dès lors un changement dans cette hiérarchie. La hiérarchie se modifie dans le cadre d'un genre poétique donné ; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques et, simultanément, la distribution des procédés artistiques parmi les divers genres. Des genres qui étaient, à l'origine, des voies d'intérêt secondaire, des variantes mineures, viennent à présent sur le devant de la scène, cependant que les genres canoniques sont repoussés à l'arrière-plan » (p. 148-149).

La dominante est donc au fondement de la conception formaliste de l'évolution littéraire. Celle-ci résulte moins de la disparition et de l'émergence d'éléments que de glissements dans les relations mutuelles d'éléments du système, c'est-à-dire par le changement de la dominante au sein d'une nouvelle économie des éléments constitutifs.

Chklovski avait introduit la notion de procédé, puis on a considéré l'oeuvre comme système ou ensemble hiérarchisé de procédés. L'évolution poétique a dès lors été comprise comme un changement dans cette hiérarchie : « La hiérarchie des procédés artistiques se modifie dans le cadre d'un genre poétique donné ; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques et la distribution des procédés parmi les divers genres. » Des genres qui étaient mineurs deviennent centraux ; des genres canoniques sont repoussés. Une forme non respectée peut être canonisée : ainsi le procédé du roman policier dans le Nouveau Roman, ou l'influence du cinéma sur le roman en général au xxe siècle, mais déjà le rôle du feuilleton, de la presse au xixe siècle). Ainsi s'élabore une nouvelle histoire littéraire formaliste face aux *membra disjecta* de la vieille histoire positiviste et atomistique.

Plus tard, Jakobson rapportera la notion de dominante aux six fonctions du langage - référentielle, émotive, conative [de *conatus*, effort < *conor*, entreprendre], phatique, métalinguistique et poétique - et donc aux six éléments constitutifs de la communication - référent, émetteur, destinataire, contact, code, message -, l'une ou l'autre fonction pouvant dominer, sans pour autant exclure les autres :

Émetteur	Référent Message Code Contact	Destinataire
----------	--	--------------

Tableau 10

Dans « Linguistique et poétique » (1960), article très influent, Jakobson lie par exemple l'ancienne triade romantique (lyrique subjectif, épique objectif, drame subjectif-objectif) et les dominantes référentielle, émotive ou conative : « La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la [deuxième] personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou conative, selon que la première personne y est subordonnée à la deuxième, ou la deuxième à la première » (*Éléments de linguistique générale*, p. 219). Ce retour de la triade est surprenant. L'épique est donc associé à la fonction référentielle, la lyrique à la fonction émotive (dominante de l'émetteur), et la poésie de deuxième personne (le drame, mais aussi la lyrique, car s'il y a première personne, il y a aussi deuxième personne) à la fonction conative (dominante du destinataire). Cela donne un tableau résumant les personnes et les fonctions suivant Jakobson (voir Combe, *Les Genres littéraires*, p. 120) :

Personne	Fonction émotive (éthos)	Fonction conative (pathos)	Fonction référentielle
Je	Lyrique	Dramatique Lyrique	Épique
Tu			
Il			

Tableau 11

Jakobson avait aussi rattaché les trois grands genres classiques, dont il n'a donc pas cessé de se soucier, à des critères temporels : lyrique et présent, épique et passé, etc. (*Questions de poétique*, p. 130).

Il a également lié les genres aux tropes fondamentaux, la *métaphore* et la *métonymie* considérés comme pôles structurants du langage. Deux dominantes correspondraient donc aux deux axes du langage, la sélection et la combinaison, ou le paradigme et le syntagme. Les métaphores reposent sur la substitution ; les métonymies sur la contiguïté. La théorie des genres oppose prose et poésie, la métaphore étant la figure dominante en poésie (équivalences projetées sur le syntagme), tandis que la prose insiste en revanche sur l'axe syntagmatique et sur les figures de métonymie.

Ces constantes poétiques, traitées comme universelles, sont inspirées par la poésie russe : la poésie romantique serait métaphorique tandis que l'épopée ou la prose réaliste serait métonymique. « La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantique et symboliste a été maintes fois soulignée, mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste » [...] Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques » (« Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais...*, p. 62-63).

Sont ainsi identifiés tropes et courants ou écoles. D'une triade on est passé à une dyade (poésie vs prose, ou fonction poétique vs fonction référentielle). Cela donne un nouveau tableau :

Métaphore Métonymie	Poésie Lyrique Épique	" Récit lyrique "	Prose " Prose poétique " " Prose réaliste "
------------------------	-----------------------------	-------------------	---

Tableau 12

Le récit progresse par contiguïté et a recours à la métonymie (*Questions de poétique*, p. 136). La grande opposition du romantisme et du réalisme est ainsi ramenée à la rhétorique et à la linguistique. La poésie est lyrique ; l'épique est représenté par le roman : on retrouve le système moderne décrit à la leçon précédente.

Les principes du formalisme sont réapparus dans le structuralisme, lequel s'est intéressé aux structures profondes, a classé les formes littéraires non en fonction de traits manifestes, comme la nature des héros pour le néo-aristotélisme de Chicago. On a défini les types littéraires par leur structure sous-jacente : la figure rhétorique, le type de discours le plus voisin, comme Mukarovsky sur le mode monologique et le mode dialogique. C'est en ce sens que Todorov refusera l'idée que le genre soit un concept illusoire et non pertinent dans la littérature moderne : la transgression suppose le genre (voir sa *Littérature fantastique*), mais le conflit générique devient central, non la stabilité.

4. La morphologie d'André Jolles

Jolles est l'auteur d'une « morphologie » des genres littéraires (*Formes simples*, 1930 ; trad. fr., 1972). On est ici très loin d'Aristote, dans une investigation concrète de la littérature, le recensement de « formes simples » qui « ne sont saisies, ni par la stylistique, ni par la rhétorique, ni par la poétique, [...] qui ne deviennent pas véritablement des oeuvres quoiqu'elles fassent partie de l'art, qui ne constituent pas des poèmes bien qu'elles soient de la poésie, [...] ces formes qu'on appelle communément Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'esprit » (p. 17). Il s'agit de réparer l'oubli de ces neuf formes simples par la tradition générique (sinon par l'ethnographie), et de les réintégrer à la littérature.

L'objet et la méthode (la morphologie) sont nouveaux. Ces formes simples trouvent leur source hors de la littérature, dans le discours quotidien et la tradition orale : « elles se produisent dans le langage » et « procèdent d'un travail du langage sur lui-même, sans intervention, pour ainsi dire, d'un poète » (p. 18). Ce sont des formes anonymes, impersonnelles, collectives, situées en deçà de la littérature et dans l'anthropologie du quotidien. On songe à Propp et au conte, à Lévi-Strauss et au mythe.

Les formes littéraires sont simples (populaires, spontanées) mais aussi dérivées : l'épopée est la forme savante de la geste des sagas irlandaises ; la nouvelle est dérivée du cas du droit et de la théologie (*exemplum*), ou du conte comme chez Boccace. La littérature se rattache par là à la casuistique. L'individualisation des moyens d'expression (le style) et la recherche d'effets passe par les formes dérivées (p. 186).

On peut se rappeler la stylistique de Charles Bally, disciple de Saussure, laquelle excluait le discours littéraire, comme non naturel et non spontané, du champ de son analyse. La méthode est empirique, et dans ce recensement des formes simples, le nombre et la nature de la liste ne sont pas justifiés. Il s'agit d'un inventaire descriptif, non systématique. Le projet est bien d'inventorier le réel littéraire et de refuser la tentation idéaliste incarnée dans la triade traditionnelle.

Les formes simples intéressent la littérature à cause du lien profond qu'elles entretiennent avec les formes dérivées, c'est-à-dire les genres littéraires. La relation est historique : les formes littéraires actualisent les formes simples ; l'épopée actualise par exemple la geste. On peut donc entreprendre une généalogie des formes, des simples aux dérivées : « Nous ne saisissons pas la « poésie » dans sa fixation artistique définitive mais là où elle prend racine, c'est-à-dire dans le langage » (p. 16). Jolles part ainsi de la forme actualisée pour retrouver la forme simple : il saisit par exemple dans les légendes modernes les vies de saints. La perspective est en somme génétique et porte sur les origines, les *Urformen*, avec une sorte de nostalgie romantique pour la naissance de l'art dans le langage considéré comme source d'inventions formelles et de création.

5. Les archétypes de Northrop Frye

L'*Anatomie de la critique* de Frye (1957 ; trad. fr., 1969) est difficile à classer. La démarche est à la fois à la fois aristotélicienne, formaliste et jungienne. Plusieurs catégorisations sont liées, et les systèmes sont informés par l'imagerie archétypique.

Frye classe les genres suivant l'« objet ». Le héros peut être classé, suivant sa puissance d'action, de cinq manières : 1. S'il est supérieur qualitativement, l'histoire est un mythe ; 2. S'il est supérieur quantitativement, c'est une « romance » ; 3. S'il est supérieur aux autres mais non au milieu, c'est de la haute *mimèsis* : le drame et l'épopée les plus tragiques ; 4. S'il n'est supérieur ni aux autres ni au milieu, c'est de la basse *mimèsis* : la comédie et la fiction réaliste ; 5. S'il est inférieur aux autres et au milieu, enfin, le mode est ironique.

Suit une catégorisation selon le *muthos*, ou l'intrigue. Ces *muthoi* sont antérieurs aux formes littéraires. Frye en distingue quatre, comme les saisons : comique (printemps) ; romantique (été) ; tragique (automne) ; satirique (hiver).

Suivant les « manières » ou « genres », mais non au sens platonicien ou aristotélicien, Frye distingue les oeuvres selon qu'elles sont destinées à être représentées, récitées, chantées, ou lues silencieusement : « Le genre est déterminé par la façon dont s'établit la communication entre le poète et le public. » Ce classement est donc pragmatique.

Frye oppose encore « genres idéaux » (catégories génériques) et « genres réels », gardant cependant une affinité avec les genres idéaux (Milton et Homère). Le tout pour aboutir de nouveau à une triade, élargie à un carré : 1. L'*épos*, caractérisé par des traces d'exposition orale, la prosodie, le rythme. 2. La *fiction*, comme forme moderne de l'épos. 3. Le *dramatique*, où l'auditoire est présent, et l'auteur absent. 3. Le *lyrique*, où le poète parle en tournant le dos à son auditoire.

Le critique y retrouve enfin trois schémas centraux du symbolisme humain : apocalyptique, démonique et analogique. On le voit : d'une théorie des genres on est passé à une anthropologie.

D'autres théoriciens des genres devraient encore être évoqués, notamment **Käte Hamburger**, *Logique des genres littéraires* (1957 ; trad. fr. 1986), et **Emil Staiger**, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* (1946 ; trad. fr., 1990).

10. Genre et interprétation

Nos quatre dernières leçons vont délaissier la généalogie de la notion de genre et poser quelques questions théoriques fondamentales sur les relations du genre et de l'interprétation littéraire, ou de la réception, comme on dit volontiers aujourd'hui ; puis du genre et de l'évolution littéraire, ou de la production, de la création ; du genre, donc, du côté du lecteur et de l'auteur, de la lecture et de l'écriture. Et nous commencerons par l'interprétation ou la réception, par la valeur et la fonction du genre dans l'interprétation et la réception littéraires – cet ordre étant en soi une thèse.

Le genre et la réception : cela nous rappelle bien entendu H.R. Jauss et l'esthétique de la réception. Dans *Théorie des genres*, voyez les articles de Jauss et de W.D. Stempel. Mais pour commencer à réfléchir aux problèmes des rapports entre les genres littéraires et l'interprétation, il n'est pas mauvais de repartir de la conception du langage et des jeux de langage chez Ludwig **Wittgenstein**. Sur la pertinence du genre pour l'interprétation, je vous renvoie à l'ouvrage de E.D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (Yale University Press, 1967).

1. Genre et jeux de langage

Suivant Wittgenstein, comprendre le sens d'un énoncé, c'est comme apprendre les règles d'un jeu. Pour jouer le jeu, il faut apprendre les règles. Mais il y a beaucoup de jeux (la langue), et il faut connaître les règles du jeu en question (la parole). Comment savoir quel jeu est joué ? Comment savoir quelles normes appliquer dans un cas particulier ? Telle est l'origine courante des désaccords entre interprètes d'un énoncé : ce sont des désaccords sur le jeu en question. Quelles règles, quel jeu sont en cause ? L'ironie, la satire, l'allégorie sont des cas manifestes de jeux dont la règle est incertaine. La décision est insoluble : on ne sait jamais vraiment quel jeu est joué ; on n'a pas de règles. Mais comment apprendre les règles d'un jeu qui n'a encore jamais été joué, et qui le sera une seule fois ? On ne peut pas apprendre les règles d'un énoncé sur la base de ce seul énoncé (comme un message qui serait son propre code), suivant cet idéal de la peinture abstraite qui a été celui de la littérature moderniste.

Toutefois, le jeu n'est pas associé à un seul énoncé, mais à un *type* d'énoncés, avec, suivant Wittgenstein, des énoncés qui ont un « air de famille ». Pour des jeux de langage qui sont uniques, il n'y a pas de normes publiques, pas de règles partagées.

Le concept de *type* est ici indispensable. Le type est un pont entre des occurrences (*tokens*), un lien entre l'unicité (le caractère privé) du sens et la sociabilité (le caractère public) de l'interprétation. Un sens a toujours des aspects uniques, mais il doit appartenir à un type pour être communiqué, pour être compris (et même pour être conçu). Le type comporte des implications, des traits (l'air de famille).

L'historien de l'art Ernst Gombrich donne un bon exemple de la prévalence du *type* sur le *token* : il montre que lorsqu'un artiste copie, par exemple une cathédrale, il copie le modèle idéal (le type) plutôt que la réalité, et vérifie après coup la conformité du dessin à l'objet. Il appelle ce mouvement, illustrant la circularité de l'interprétation, *making and matching*. On peut aussi se rappeler les *topoi* de E.R. Curtius à ce propos. C'est ce qui explique qu'un dessin d'après nature contienne si fréquemment des erreurs. Wittgenstein parle de « perception d'aspect » (*aspectperception*), à propos de ces dessins dans lesquels on peut percevoir deux réalités différentes (lapin ou canard, aigle ou oie) selon les traits qu'on identifie.

Le genre est un type, le type correspondant au sens entier d'un énoncé, au sens d'un énoncé pris comme tout (un ordre, une prière, etc.) : la contradiction entre l'individualité du sens et la variabilité de l'interprétation se résout quand on dit que le locuteur et l'interprète doivent partager non seulement les normes linguistiques (variables, instables), mais aussi les normes particulières d'un genre particulier. Le type est alors un niveau intermédiaire entre langue et parole.

Le rôle des genres pour l'interprétation devient très apparent quand l'interprétation échoue, quand il y a un problème (souvenez-vous de Brisacier au début des *Fille du feu*, confondant théâtre et vie) : « Vous parliez d'un roman ; je croyais que vous parliez d'un fait divers. » « Je pensais que je vous comprenais, mais je n'en suis plus si sûr. »

Le sens s'accumulait normalement, suivant l'attente, jusqu'à ce que des types de mots ou d'expressions inattendus se déposent. Dans ce cas, l'interprète peut réviser tout ce qu'il a compris jusque-là, et saisir un nouveau type différent de sens, ou il peut conclure qu'il n'a rien compris au sens de l'énoncé : c'était un ordre, non une question (« Vous ne trouvez-pas qu'il fait trop chaud ? » pour « Ouvrez la fenêtre » ; exemple des gaffes de Bloch dans la *Recherche*).

L'expérience du malentendu, du contresens dans le processus de l'interprétation éclaire un aspect fondamental, le plus souvent non vu, de la communication. À côté du choix des mots, et à côté du contexte de l'énonciation, les détails du sens qu'un interprète comprend sont largement et fortement déterminés par ses *attentes* de sens. Et ces attentes dépendent de la conception que l'interprète se fait du type de sens qui est exprimé.

2. Genre et type

Qu'est-ce qu'un « type de sens » ? C'est non seulement un thème, ou un contenu, mais aussi une relation entre locuteur et interprète : un type de vocabulaire, de syntaxe, une attitude du locuteur, un type de sens implicites (ironie). Les attentes sont indispensables pour faire sens des mots s'accumulant. La notion du sens comme *tout*, comme totalité, fonde et aide la compréhension des détails. Ceci devient manifeste à chaque fois qu'il y a un malentendu : comment serait-il reconnu d'ailleurs si les attentes de l'interprète n'avaient pas été déçues ? La révision est forcée car l'attente a été trompée. Or ces attentes viennent d'une *idée de genre* : « Dans ce type d'énoncé, on attend ce type de traits. » Les attentes résultent de l'expérience passée : « Dans ce type d'énoncé, on attend ce type de traits, parce qu'on sait d'expérience que de tels traits accompagnent de tels énoncés. »

Les attentes génériques sont parfaitement illustrées par les cas où il y a une erreur générique relative à un poème, un contresens générique, comme encore une fois dans le cas d'une satire ou d'un texte ironique. Le cas célèbre est celui de « A Modest Proposal » de Jonathan Swift, satire de l'attitude des Anglais en Irlande. Le narrateur revêt un masque ironique, et l'interprète peut adopter soit la perspective de l'auteur de la proposition (d'extermination des Irlandais), soit celle de Swift (se moquant de l'intolérance). Dans tout texte ironique, nous adoptons deux perspectives (deux types) simultanément.

La conception générique préliminaire que l'interprète se fait du texte est constitutive de tout ce qu'il comprend ensuite, et ceci reste le cas tant que cette conception générique n'est pas révisée. Emil Staiger donne l'exemple d'un poème qu'il avait toujours pris pour (et compris comme) une chanson populaire, jusqu'au moment où, se disposant à l'inclure dans une anthologie, il découvrit qu'il s'agissait d'un poème d'amour du milieu du XIX^e siècle. Cela modifia sa compréhension de tout le poème : « Je vois à présent que le premier vers est trop faible pour une vieille chanson populaire [...] Ayant découvert à quoi le poème appartient, j'ai amplifié son volume par des résonances historiques. J'entends à présent chaque détail exactement » (cité par E.D. Hirsch Jr., *Validity and Interpretation*, p. 75).

I.A. Richards, dans *Practical Criticism*, relate ses expériences d'Oxford, où pendant des années il a donné des poèmes anonymes à commenter à ses étudiants. L'absence d'autonomie sémantique des textes était illustrée par ces interprétations en tous sens de poèmes sans titres ni attributions. Mais Richards pensait (c'était son postulat, qui justifiait sa démarche) que les interprétations d'étudiants mieux formés ne divergeraient pas autant, au fond que le but de l'enseignement était de parvenir à une convergence de l'interprétation. C'est peu probable : sans ces orientations que sont les titres et les attributions, les lecteurs se font des conceptions génériques inéluctablement variées et constitutives de leur compréhension ultérieure des textes. La notion qu'un interprète se fait du type de sens auquel il a affaire influence fortement sa compréhension des détails du texte. C'est la raison principale des désaccords entre interprètes qualifiés.

Une interprétation est donc tributaire de la conception générique avec laquelle l'interprète aborde le texte. La reconnaissance occasionnelle de contresens montre que ce n'est pas fatal, autrement dit que le type n'est pas un préjugé. Si l'idée générique du sens comme tout ne pouvait pas être mise en défaut par les détails du texte, alors les contresens ne seraient jamais reconnus ; ils seraient toujours confirmés, comme ce qu'on appelle une *self-fulfilling prophecy* : on ne pourrait jamais que s'enfoncer dans un contresens.

Mais, dans la plupart des cas, l'attente n'est pas contredite : on trouve les sens qu'on attendait. Sinon, on doit recommencer au début en faisant l'hypothèse d'un autre type de sens où l'élément dérangent aura sa place (suivant un principe de cohérence, de rassemblement du sens, qui peut-être ne va pas de soi et qui est parfois contesté aujourd'hui).

Révisant notre conception générique, nous recommençons, et tout ce que nous aurons finalement compris dépendra de la nouvelle idée générique. Une interprétation n'est pas totalement dépendante de l'idée générique de départ, mais de la dernière hypothèse générique non révisée, au terme de la lecture (c'est l'idée, fondamentale, que la lecture procède à la fois vers l'avant et vers l'arrière, relisant tout ce qui a été lus jusqu'à ce point à partir du dernier élément lu). Toute compréhension est donc liée au genre, au sens rhétorique et littéraire de cette notion : de quel acte de discours s'agit-il ?

Cette réflexion sur le genre comme type, sur la temporalité de la réception fondée sur le genre, n'est autre qu'un aspect du cercle herméneutique de la compréhension, telle que celle-ci est décrite depuis le xixe siècle. L'herméneutique souligne l'interdépendance du tout et des parties dans la compréhension, soit sous une forme instrumentale (Schleiermacher, Dilthey), soit sous une forme fondamentale (Husserl, Heidegger). Le tout ne peut être compris qu'à travers les parties, mais les parties ne peuvent être comprises qu'à travers le tout, suivant un va-et-vient dialectique. Une idée du tout contrôle la compréhension des parties, mais cette idée du tout résulte du contact avec les parties. Au départ, il y a donc une certaine autonomie des parties (par exemple le titre pour commencer) capable de suggérer une certaine espèce du tout auquel elles appartiennent. Une partie (mot, titre, schéma syntaxique) est autonome au sens où certains de ses aspects seront les mêmes quel que soit le tout auquel elle appartient, par exemple l'inversion syntaxique, toujours perçue comme inversion où qu'elle se trouve :

À des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre. *Le Cid*.

Une telle inversion appartient à tel type de discours : le caractère invariant de la partie caractérise un type de sens. Puis on en attend d'autres appartenant au même type : ce système d'attente d'abord vague, puis plus explicite, est l'idée du tout qui régit notre compréhension.

On peut donc décrire le cercle herméneutique en termes de genre et de traits, au lieu de tout et de parties. Mais qu'est-ce qu'un genre? Ce n'est pas quelque chose de stable, mais quelque chose qui varie dans le processus de la compréhension. Le genre est d'abord vague (il s'agit d'un poème), puis il devient plus explicite, il se spécifie, les attentes deviennent plus étroites, mais elles sont toujours subsumées sous la première attente générique.

11. Genre et réception

1. Genre heuristique et genre intrinsèque

Du point de vue de la réception, les notions de genre et de cercle herméneutique sont donc apparentées. Le genre, comme attente, horizon, est de l'ordre de la précompréhension herméneutique : la circularité du genre et des traits est analogue à celle du tout et des parties. Il reste qu'on peut concevoir la fonction herméneutique du genre de deux manières. Soit le genre est un outil *heuristique*, et l'interprétation rejoint, par le cercle herméneutique, un sens qui, lui, est toujours particulier ; soit le genre est *constitutif* du sens, et l'interprétation va vers un sens qui dépend du genre. Autrement dit, le genre est-il ou non transitoire dans l'interprétation littéraire ? Survit-il ou non à l'interprétation littéraire ? D'une certaine manière, cette alternative renvoie à deux conceptions du cercle herméneutique, deux phases de son histoire. Pour Schleiermacher et Dilthey, le cercle herméneutique était méthodique, destiné à être dépassé une fois le sens compris ; pour Husserl et Heidegger, la circularité herméneutique est indépassable et constitutive de la compréhension.

Le genre a une valeur *heuristique*, cela veut dire qu'il sert à la découverte du sens. Il se situe alors du côté de l'interprétation, il permet de l'unifier. C'est une hypothèse sur le tout (sur le sens d'ensemble du texte) qui est confrontée aux parties, aux traits du texte. Mais, comme instrument heuristique, est-il à jeter une fois qu'il a servi ? Le genre est-il une notion transitoire ? Ou bien survit-il au sens toujours particulier auquel aboutit la compréhension ? Alors il n'est pas seulement un outil à jeter une fois que la compréhension est acquise et la compréhension est elle-même dépendante du genre, elle est liée au genre (elle est *genre-bound*), lequel est constitutif du sens.

La conception générique, peut-on sans doute avancer, sert à la fois une fonction *heuristique* et une fonction *constitutive* : par exemple, c'est ce que repère la distinction entre la *tragédie* (heuristique) et le *tragique* (constitutif). Si la compréhension correcte a été atteinte, et si la *compréhension* est liée au genre, alors le *sens* lui-même doit être aussi lié au genre. Le genre est constitutif de l'*énonciation* aussi bien que de l'*interprétation*, de la production aussi bien que de la réception, et c'est pourquoi le concept de genre n'est pas arbitraire, ni par trop variable dans l'interprétation (il y a en gros accord sur les genres auxquels les textes appartiennent).

Si le sens est lié au genre, alors non seulement l'interprétation mais aussi l'énonciation (la parole, l'écriture) doit être régie par une idée du tout. C'est ce que Gombrich montrait à propos des types : les façons de voir sont soumises à des types ; on copie par *making and matching* (créer et contrôler), le contrôle venant après. On met des mots les uns derrière les autres avec ou sous une conception directrice du sens (même dans un cadavre exquis ; c'est d'ailleurs ce qui rend un cadavre exquis possible). Il existe une notion subsumante qui contrôle le déroulement temporel de l'énonciation, et cette notion, comme type, correspond à un système d'attentes pour pour l'interprète mais aussi pour le locuteur (l'auteur est de ce point de vue son premier lecteur).

Cette fonction du genre est connue depuis longtemps. Ainsi, saint Augustin analyse cette fonction du genre dans un passage des *Confessions* :

Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attente est là, présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance, plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire (XI, xxviii).

On se souvient des éléments que Ricoeur avait trouvés chez Augustin pour lancer sa réflexion sur *Temps et récit*.

Cependant, on doit demander si l'idée de contrôle du tout de l'énonciation qui est celle du locuteur est une conception générique ? Cette idée n'est-elle pas restreinte au sens particulier et unique de l'énoncé en question ? Ceci est impossible pour deux raisons. 1. L'idée de contrôle n'est pas explicite (elle est de l'ordre d'un savoir-faire, d'une compétence) ; les détails ne sont pas tous conscients. Par exemple, voyez comment on raconte une histoire (par exemple, drôle) de manière différente, alors que chaque performance est sous le contrôle de la même conception (générique) : un conte, dans ses variantes, est toujours différent et pourtant le même. 2. Même si le sens est inhabituel et toujours sous certains aspects unique, le locuteur sait qu'il doit prendre en compte la compréhension du destinataire. Il y a donc un transfert de système d'attentes : un dédoublement du locuteur, une compétence générique partagée. Les genres font partie d'une compétence spéciale, et le texte sans genre reste un mythe.

Ce transfert d'attentes suppose une familiarité avec les types de sens (les airs de famille) et l'expérience commune. Sans cela, l'interprète n'attendrait pas un type de sens. Les types de sens et les attentes de sens sur lesquels le locuteur s'appuie constituent donc la conception générique qui contrôle son énonciation. La compréhension suppose que l'interprète procède avec ou sous le même système d'attentes, la même conception générique partagée, constitutive du sens et de la compréhension : ainsi le genre n'est pas seulement *heuristique*, mais *constitutif* et même *intrinsèque*. Bien comprendre, c'est comprendre le genre intrinsèque auquel appartient un énoncé, le genre qui a régi sa production.

Résumons les arguments contre le genre intrinsèque. Y a-t-il vraiment un concept générique stable, constitutif du sens, entre l'idée heuristique vague que l'interprète se fait au départ (c'est une élégie, un sonnet), et le sens individuel, déterminé, auquel il parvient au bout du cercle (voir le débat entre Dilthey et Heidegger). Il semble d'abord que non : l'idée du tout que se fait l'interprète devient de plus en plus explicite jusqu'à ce que cette idée générique se fonde dans un sens particularisé et individuel. Le genre intrinsèque, partagé par le locuteur et l'interprète, n'est ni plus ni moins que le sens de l'énoncé comme tout (au bout de l'interprétation, le genre s'identifie avec l'individu), et il vaut donc mieux ne pas parler de genre.

Mais l'interprète ne peut pas renoncer à son idée générique, car ce serait renoncer à tout (les détails) ce qu'il a compris grâce à elle. Et il y a de fait moins de genres intrinsèques que de sens particuliers : il y a des familles de sens.

Le genre est donc lié au caractère essentiellement temporel de la parole et de l'interprétation, comme sens anticipé du tout. Il est donc nécessaire, indispensable de distinguer le genre intrinsèque du sens qu'il régit, et qu'il permet de produire et de comprendre. Ainsi, le début de *La Divine Comédie* installant une épopée chrétienne.

La seule façon de comprendre comment le *début* d'un énoncé, comme dans un feuilleton, fonctionne au sein d'un tout avant d'avoir achevé le tout de cet énoncé est par une conception générique assez étroite pour déterminer le sens du début (voir les lecteurs de Proust avant *Le Temps retrouvé*, qui, comme E.R. Curtius, avaient déjà compris : souvenirs ou thèse, Mémoires ou roman philosophique). Pensez à votre expérience de tout début de roman : de quel genre ou type relève ce livre ? Et à la nécessité fréquente de relire les trente ou cinquante premières pages une fois que le genre a été perçu, établi, confirmé. Le plaisir de la relecture est lui aussi lié à cette reconnaissance générique (*anagnoresis*). Un critique disait qu'*Ulysse* de Joyce est un livre fait pour être non pas lu, mais relu. On pourrait en dire autant de la *Recherche*, sans doute pas d'un roman policier (sauf *Le Meurtre de Roger Ackroyd*).

Cette conception générique étroite est encore assez large pour que les mots et séquences qui suivront puissent varier dans certaines limites sans altérer les sens déterminés des premiers mots et séquences (par exemple, la fin de la *Recherche* a changé tout en s'accommodant du même début qui avait été conçu pour une autre suite ; il y a dans la *Recherche* une réflexion de Proust sur le tout, Balzac, Wagner au début de *La Prisonnière* ; Proust y exprime nettement sa préférence pour les tous prémédités).

Le genre *intrinsèque* est donc ce sentiment anticipé du tout par le moyen duquel un interprète peut comprendre correctement chaque partie dans sa détermination. Ce sentiment peut s'accommoder de suites relativement différentes, il n'est donc pas identique au sens particulier : il pouvait s'accommoder de l'absence d'Albertine ; le roman publié après 1918 n'est plus le roman prévu avant 1914, mais le début convient toujours, et la fin n'a pas changé ; Proust écrit à Rivière après *Swann* en 1913 : vous m'avez compris, c'est-à-dire le genre de livre, de roman que ce sera quand le lecteur sera arrivé au bout.

Autre exemple, *Le Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly : c'est un roman hétérogène : réaliste et balzacien ; appartenant à la tradition de la société conteuse ; roman de chevalerie ; romance ; satire même. Le lecteur passe par ces diverses présuppositions génériques au fur et à mesure de sa progression.

Le genre *intrinsèque* est aussi nécessaire au locuteur qu'à l'interprète : avant la fin de l'énonciation, les sens des séquences sont déterminés par l'espèce de sens qu'il vont compléter dans des mots qui ne sont pas encore choisis (voyez Albertine dans le grand syntagme de la *Recherche*). Le locuteur anticipe l'espèce de choses qu'il dira, mais le sens particularisé dépendra du détail de la suite, dans le cadre du genre *intrinsèque* (relativement tolérant, compréhensif). Baudelaire, une fois quelques poèmes des *Fleurs du mal* condamnés, entend les compléter dans un autre tout du même genre. *Les Fleurs du mal* de 1861 constitueront de fait un autre sens générique dans le recueil.

2. Genre et contexte

« Comment savez-vous que cette phrase veut dire ceci plutôt que cela ? – À cause du contexte. » La situation qui consiste à redresser un contresens dans une classe est des plus ordinaires, et l'appel au contexte est la méthode habituelle pour résoudre de tels conflits d'interprétation : ce passage ne peut pas vouloir dire cela à cause du contexte. Le professeur a traditionnellement pour rôle de donner le contexte (on l'accuse aujourd'hui de garder des cartes dans sa manche, de les produire comme des arguments d'autorité ; la lecture méthodique entend limiter cet usage jugé abusif du contexte). Or le contexte est constitué de tout un ensemble de facteurs, depuis les mots voisins jusqu'au milieu historique dans son ensemble., en passant par les traditions et conventions sur lesquelles le locuteur s'appuie, ses usages linguistiques et culturels, etc. Le contexte désigne à la fois les *faits* qui accompagnent le sens du texte et les *constructions* qui font partie du sens du texte. Les mots voisins sont des faits, des données, mais leur sens est une construction que nous assimilons à une donnée, parce qu'elle nous semble moins problématique que la *crux*, le passage litigieux. La situation historique est une donnée, mais l'attitude du locuteur par rapport à l'énoncé est une construction. Par exemple, pensons à ce titre ancien de Baudelaire pour *Les Fleurs du mal* : *Les Lesbiennes*. Est-ce un nom propre ou un nom commun, sont-ce les habitantes de Lesbos ou les femmes homosexuelles. Le nom commun n'est pas encore dans la langue, mais les titres féminins de recueils poétiques sont alors courants : *Les Orientales*, *Les Athéniennes*. Le milieu, les conventions et les traditions sont des données, mais non les choix du locuteur parmi ces conventions et traditions (il est en l'occurrence difficile d'admettre que Baudelaire n'ait pas donné le sens commun au titre).

Le contexte est donc un mot très ambigu : il désigne à la fois les données du milieu permettant de concevoir la notion juste du tout d'un texte, et cette notion construite du tout d'un texte permettant de déterminer le sens d'une partie de ce texte. Mais les données de la situation ne déterminent pas directement le sens ; elles suggèrent un type plus probable de sens ; et c'est ce type plus probable de sens qui détermine le sens de la partie que nous défendons en invoquant le contexte.

Autrement dit, l'essentiel du contexte est le genre, le *genre intrinsèque* du discours (le type probable du sens). Le reste du contexte est constitué d'indices du genre intrinsèque mais ne peut pas déterminer les sens partiels.

3. Genre extrinsèque

Un interprète passe par une idée générique pour aller au sens d'un texte ; il la révisé ou non en cours d'interprétation. En général, elle est plus vague et plus large que le genre intrinsèque, et elle se rétrécit au fur et à mesure de la lecture. Mais une idée générique préliminaire n'est pas pour autant extrinsèque ; elle est plutôt un outil heuristique (comme appeler *La Divine Comédie* une épopée chrétienne). Un genre heuristique qui doit être rétréci plutôt que révisé ne peut proprement être appelé extrinsèque. Un genre ne peut être appelé extrinsèque que s'il est conçu par erreur et utilisé comme un genre intrinsèque, par exemple si on traite la *Recherche de Mémoires* ou d'autobiographie, ou si on lit au premier degré une satire ironique (voyez *A Modest Proposal* de Swift). Un sentiment générique du tout différent de celui du locuteur serait extrinsèque, parce qu'il déterminerait des sens incorrects, de même que tout genre heuristique trop large. L'interprétation vise le rejet des genres extrinsèques à la recherche du genre intrinsèque.

4. Genre et implications

Il y a un caractère conventionnel des attentes liées au genre (comme jeu de langage). Ce sont des implications déterminées par la logique des propriétés des genres intrinsèques, comme telles des conventions partagées.

Par exemple, de la prose réécrite en vers (en allant à la ligne, prose poétique vs vers libre). L'effet des mots imprimés comme des vers est différent de l'effet des mots imprimés comme de la prose. Le simple réarrangement des mots de la prose au vers peut changer le son et le sens. La prose peut-elle devenir de la poésie par la grâce de la typographie ? Sans doute, car le passage à la ligne (le blanc métrique) ajoute rythme, accents et schémas sonores (et visuels) qui enrichissent le sens des mots. Il font faire des pauses aux fins de vers, imposent un rythme, suggèrent des conventions de concentration et de brièveté propres au genre. Ainsi un même syntagme peut avoir plus d'un sens, car il peut être subsumé sous plus d'un genre intrinsèque, et donc avoir différentes implications (prose ou vers).

En fait, on peut sans doute dire que les désaccords sur les interprétations sont le plus souvent des désaccords sur le *genre* des énoncés, au sens donné ici au genre intrinsèque. Les conventions génériques déterminent un texte y compris phonétiquement (comme la non-élision des *e* muets).

Le *but*, la fin (*purpose*) est sans doute le plus important principe des genres, comme l'ordre, la prière, la lettre. Les genres sont en ce sens beaucoup plus spécialisés que les classes supérieures, comme la poésie et la prose. Mais le but n'en est pas moins crucial. Le but n'est pas nécessairement une action (l'art moderne étant entendu comme finalité sans fin, suivant et depuis Kant). Les finalités d'un genre intrinsèque lient l'idée de genre et le principe de contrôle. La finalité est l'idée, comme des accents d'intensité modifiant le sens.

5. Genres et esthétique de la réception

Cette analyse des genres et de l'interprétation illustre les rapports avec l'esthétique de la réception de H.R. Jauss, elle aussi inspirée par le cercle herméneutique, et qui conçoit donc le genre comme une catégorie de la réception, du côté du lecteur : comme le d'un horizon d'attente (générique) et d'un écart esthétique (individuel).

L'analogie langue/parole et genre/texte a été souvent mise en avant par le structuralisme (le genre comme système, le texte comme actualisation), mais elle est trompeuse, car elle ne prend pas en compte le lecteur. Il est nécessaire d'aborder le genre du point de vue de la réception, comme conditions historiques auxquelles l'entendement est soumis (Gadamer, Jauss, Stempel).

Suivant le formaliste de l'École de Prague Mukarovsky, le texte-chose (l'oeuvre matérielle et virtuelle, le niveau neutre) s'oppose à l'objet esthétique concrétisé par le lecteur qui lui donne un sens conforme aux normes de son époque à lui. Et on a pu dire que là était la juste distinction langue/parole : cette fois-ci, c'est le texte comme langue (niveau neutre, programme, partition, système) qui se distingue de son actualisation comme parole.

Le texte est réalisation par rapport au genre historique, mais il est abstraction par rapport à la lecture comme actualisation d'un programme.

Une concrétisation, première ou ultérieure, ne saurait actualiser la totalité des ressources qu'un texte offre. Elle opère une sélection par rapport au potentiel sémiotique de l'artefact, et cette limitation est soumise à la situation historique du récepteur.

Le conditionnement « générique » régit la concrétisation. Autrement dit, la concrétisation n'efface pas le côté générique, mais le met en relief (elle fait partie du sens). Un message est toujours particulier, mais il est aussi paradigmatique, ou typique. Tel serait le rôle des genres dans la réception. Le genre historique est un ensemble de normes, de règles de jeu qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre le texte. « Le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (Stempel, p. 170).

Jauss voit même dans les genres des normes au-delà du texte, dans le monde : les genres littéraires produisent, confirment ou contestent des normes de la « communication » sociale.

12. Genre, création et évolution

1. Brunetière et la doctrine de l'évolution des genres

On abordera aujourd'hui la question des rapports des genres littéraires et de l'histoire, de la création, de l'évolution, du « mouvement » en littérature. Un nom est fermement associé à cette question dans la tradition française, celui de **Ferdinand Brunetière** (1849-1906). Sa théorie de l'évolution des genres représente l'aboutissement du paradigme biologique dans la conception du genre littéraire (Schaeffer, p. 48). Ailleurs, après la libération romantique, **John Addington Symonds**, dans « On the application of evolutionary principles to art and literature » (1884), témoigne d'un même néo-classicisme anti-romantique et de la même influence du darwinisme. L'accent est mis sur le mouvement, sur le changement, suivant un modèle anthropomorphique : l'évolution des genres est conforme aux trois stades de la vie : l'enfance, la maturité et décadence. C'est ce schéma, non le tempérament de l'artiste individuel, qui détermine l'évolution générique. Symonds insiste sur l'impuissance de l'artiste à surmonter la phase où se trouve la société : l'individu est pris dans le milieu. De manière analogue, Brunetière lie évolution littéraire et changements sociaux, mais surtout littéraires. Ces idées sont provocantes, peut-être pré-formalistes : la différenciation des genres, comme dans la nature, opère progressivement, du simple au multiple et au complexe, de l'homogène à l'hétérogène.

Après Sainte-Beuve et Taine, expliquant la littérature par l'homme puis par la société, Brunetière chercha à l'expliquer par la littérature elle-même, c'est-à-dire par le genre. Il conçut sa doctrine de l'évolution des genres littéraires en appliquant systématiquement la théorie de Darwin à l'histoire de la littérature française. Seul *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (Hachette, 1890) fut publié, mais suffit pour démontrer la faillite de sa théorie. Cet ouvrage vient d'ailleurs d'être réédité : *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Pocket, 2000).

Suivant Brunetière :

- Les genres ont une vie propre et ne sont pas des étiquettes; ils existent.
- Ils se différencient, comme les espèces.
- Ils se fixent, ont donc une permanence historique, « une existence individuelle, une existence comparable à la vôtre ou à la mienne, avec un commencement, un milieu et une fin ». À sa maturité, le genre « se conforme à l'idée intérieure de sa définition ».
- Ils se modifient, suivant des forces déstabilisantes à analyser. Les mutations brusques se fixent dans les oeuvres canoniques.

- Ils se transforment, suivant une loi générale régissant les relations des genres entre eux : la loi de la sélection naturelle déterminant l'engendrement progressif des genres et la généalogie des genres.

Après la race et le milieu, Brunetière met l'accent sur le moment (le point dans une évolution) ; il refuse de voir dans la littérature l'expression d'une autre réalité : « l'oeuvre d'art avant d'être un signe est une oeuvre d'art ; [...] elle existe en elle-même, pour elle-même. » Auprès des causes extérieures, l'influence principale qui fait évoluer la littérature est « celle des oeuvres sur les oeuvres » : « en littérature comme en art – après l'influence de l'individu –, la grande action qui opère, c'est celle des oeuvres sur les oeuvres. Ou nous voulons rivaliser, dans leur genre, avec ceux qui nous ont précédés ; et voilà comment se perpétuent les procédés, comment se fondent les écoles, comment s'imposent les traditions : ou nous prétendons faire autrement qu'ils ont fait ; et voilà comment l'évolution s'oppose à la tradition, comment les écoles se renouvellent, et comment les procédés se transforment » (*L'Évolution des genres*, p. 263). L'histoire des genres est la manifestation d'une loi sous-jacente (Schaeffer, p. 54), celle de la génération des genres les uns par les autres, suivant une logique génétique interne. La survie des innovations littéraires les plus adaptées, l'extinction des formes inadaptées répondent à cette logique, non à une loi du progrès à la Hegel. Les genres, plutôt que les auteurs, sont les acteurs de l'histoire littéraire.

En fait, dans le système de Brunetière, l'identification des genres à des espèces biologiques dotées d'individualité est superflue, car le facteur fondamental est l'influence des oeuvres sur les oeuvres : l'imitation et l'innovation suffiraient à fonder l'évolution qu'il décrit, sans faire appel au paradigme scientifique vite ridiculisé. L'alternative posée par Brunetière entre des genres simples étiquettes ou des genres biologiques est absurde.

Quelle est alors la valeur heuristique de ce modèle métaphorique ? Il est indéniablement au service de la constitution du canon littéraire. « C'est une autre utilité de la doctrine évolutive : elle décline, elle efface, elle chasse comme automatiquement les médiocrités de l'histoire de la littérature et de l'art. » Ainsi les « attardés » seront-ils automatiquement déconsidérés au nom d'une supposée maturité du genre. La tragédie est un « exemple admirable, pour ne pas dire unique, de la façon dont un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt ». Racine a atteint la perfection du genre dans *Andromaque* ; dès *Phèdre*, le genre se situe au-delà de sa maturité. Un simple jugement de valeur est de cette manière étayé, et le canon classique est légitimé.

2. Évolution et réception : le cas de Balzac

L'oeuvre de Brunetière ne mérite sans doute pas d'être réévaluée, encore qu'on l'ait souvent mal comprise. Par exemple en prétendant que Brunetière croyait à la subsistance des genres littéraires en dehors des oeuvres qui les exemplifient, sous prétexte qu'il déclarait : « Comme toutes choses de ce monde, ils ne naissent que pour mourir. » C'était une formule polémique, une image vive, et sa théorie de l'évolution des genres lui a fait tort, mais elle n'était pas pour lui une métaphore. De fait, comme critique littéraire, si son vocabulaire emprunte toujours au côté de la production, il n'en adopte pas moins le point de vue de la lecture, et le genre a dans ses analyses un rôle de médiation entre l'oeuvre et le public – dont l'auteur –, un peu comme l'« horizon d'attente », le système de normes et de conventions définissant une génération historique, dans l'« esthétique de la réception » de H.R. Jauss. Pris à rebours, le genre est l'horizon du déséquilibre, de l'écart produit par toute grande oeuvre nouvelle : « Autant par elle-même que par ses entours, une oeuvre littéraire s'explique par celles qui l'ont elle-même précédée et suivie », déclarait Brunetière dans son important article sur la « Critique » dans *La Grande Encyclopédie*. Brunetière opposait ainsi l'évolution générique comme histoire de la réception à la rhétorique (expliquer l'oeuvre par elle-même) et à l'histoire littéraire (l'expliquer par son environnement). Ainsi redressé, le genre est une catégorie légitime de la réception, un modèle de compétence pour la lecture, et nul n'avait mieux prévu que Brunetière l'inflexion de la critique moderne vers la lecture et le lecteur.

On peut illustrer cette analogie par le cas de Balzac, analysé en détail par Brunetière dans son dernier (et meilleur) livre, son *Balzac* (1906). En 1819, dit-il, deux formes de roman étaient en présence : le roman « personnel » et le roman historique.

1. Le roman personnel remonte au *Gil Blas* de Le Sage (1715–35), et au-delà au roman picaresque espagnol depuis le *Lazarille de Tormes* (1554) : c'est un récit d'aventures dont le narrateur a été le héros, des aventures qui retracent le destin d'une vie humaine, la fortune d'une condition privée. Ces aventures ne nous intéressent qu'une fois, ne font pas trace, n'accroissent pas notre connaissance. Dans le *Gil Blas*, l'intention satirique et la prétention au style s'y ajoutent comme un supplément.

Cinquante ans de récit personnel suivront en France et en Angleterre : *Robinson Crusoe* (1719), *Les Voyages de Gulliver* (1727), *Manon Lescaut* (1732), *Marianne* (1735), etc. L'intention est de rendre le roman plus conforme à la réalité ; les conteurs sont les témoins. On se rapproche par là de ce qui plaisait dans les Mémoires.

Le succès du roman par lettres, comme *Clarissa Harlowe* (1748) ou *La Nouvelle Héloïse* (1762), favorisa sans doute aussi le roman personnel, mais le détourna de la représentation de la vie commune pour le diriger vers l'analyse psychologique. Comme dans les *Confessions*, dans *Werther* (1774) ou *Les Liaisons dangereuses*, il s'agit de noter de combien de manières un homme peut différer d'un autre. Le roman personnel devient représentation des cas exceptionnels. Le roman se détourne de ce qui est commun (des *topoi*) pour aller vers ce qui est unique.

Ainsi *René* (1802), *Delphine* (1802), *Corinne* (1807), *Adolphe* (1816), *Indiana* (1831), *Volupté* (1833). Sous l'influence du romantisme, le roman personnel devient l'apothéose du Moi. Le romantisme est en rapport avec le lyrisme. De 1715 à 1760, le roman personnel s'apparentait à la définition générale du roman, puis il s'en écarte de 1760 à 1820.

2. Mais l'auteur de *René* est aussi celui des *Martyrs*, et celui de *Delphine* est aussi celui de *Corinne*. Deux éléments capitaux y sont présents pour contrebalancer le roman personnel : l'exotique (l'Italie) et l'historique (comme dans *Quo Vadis?*). Walter Scott fut décisif dans l'évolution moderne, perçue par Balzac.

Le rôle du roman historique fut décisif dans l'évolution du roman. Il existait avant Scott (La Calprenède, *Cléopâtre* et *Pharamond*), et la dimension historique apparaissait dans *Gil Blas* et les *Mémoires d'un homme de qualité*, ainsi que chez Mme de La Fayette ou Mme de Tencin. On romançait les données de l'histoire. Mais avec Scott et Chateaubriand, c'est le sens de l'histoire comme perception des différences, comme rapport des mœurs avec les usages et les lois qui fait irruption en littérature. Les sentiments et les idées diffèrent suivant les époques. La couleur locale est une acquisition du romantisme et marque une phase capitale de l'évolution du roman.

Jusque-là, la littérature était aristocratique : la dignité littéraire et l'idéal tragique la marquaient, et donc l'annulation des détails de la vie. Avec le romantisme, on assiste à l'introduction dans le roman du sens plein de la réalité. Aucun détail n'est méprisable ni inutile chez Scott.

3. Mais alors, pourquoi ces détails essentiels à la résurrection du passé seraient-ils inutiles à la représentation du temps présent ? S'attacher à l'universel, comme la sculpture grecque ou le théâtre classique est un droit, mais pourquoi la notation des différences serait-elle moins esthétique que leur élimination ? La littérature a droit à la représentation de la vie entière, moins à la vulgarité qu'à la vérité. C'est l'école du roman historique dans le roman moderne.

Le roman historique (Scott, *Les Fiancés* de Manzoni, Thackeray) ne pouvait être qu'un genre de transition, dont le rôle a été de préciser les conditions du roman réaliste. Il a imposé le scrupule dans la représentation de la réalité contemporaine. De la littéralité de l'imitation, il a fait une loi du genre.

Le fortune du roman historique ne pouvait avoir qu'un temps. « Il y a ainsi, dans l'histoire littéraire, comme dans la nature, des genres ou des espèces dont la fortune et l'existence même sont liées aux circonstances, à un moment précis de leur évolution, et qui meurent de leur victoire. On ne les verra pas revivre ; le fleuve ne refluera pas vers sa source ; le roman historique n'est pas une espèce fixe de son genre » (p. 28). Il a eu son heure, quinze ou vingt ans pendant lesquels s'est élaborée la définition du roman de Balzac.

4. Balzac n'a débuté ni par de vrais romans personnels, ni par de vrais romans historiques, ni par des romans balzaciens. Les romans bizarres de 1822-25 jettent de la lumière sur un élément oublié de l'évolution du roman moderne : le roman dit « populaire », c'est-à-dire non littéraire, contemporain du mélodrame, caractérisé par la complication de l'intrigue, l'atrocité des événements, les trémolos du style, comme dans *Le Moine* de Lewis (1797), Ann Radcliffe, ou Maturin, *Melmoth le Vagabond*. Ce goût de l'atroce était déjà présent avant la Révolution, et les horreurs remplissaient les tragédies classiques avant *Atrée et Thyeste*.

Le succès était dû à l'intrigue naïve et compliquée, à l'intervention du hasard ou de la fortune, à l'émotion partagée (*pathos*), alors que les classiques ne prenaient pas parti. Le « romanesque » est un autre nom du hasard (p. 33). Le roman est le récit d'événements qui pouvaient ne pas arriver. Une intrigue compliquée soutient l'intérêt. Sans intrigue, *René*, *Adolphe*, *Obermann* ne sont pas des romans, mais des poèmes ou des études analytiques.

Balzac a tiré profit de son apprentissage du roman populaire (*Le Vicaire des Ardennes*, *Argow le Pirate*) : le noeud, l'intrigue sont indispensables au roman. Il faut qu'il se passe quelque chose, dont dépendent des destinées humaines. Il faut que le romancier nous intéresse, en nous racontant des aventures, ce à quoi Balzac parvient dès *Les Chouans* (1825).

Brunetière analyse donc l'état du roman au moment où Balzac commença : aucune réputation n'était acquise, le champ était libre. Le roman, un genre inférieur, attendait un homme qui lui donnât son élan.

3. Brunetière et Jauss

Traduisons Brunetière dans le vocabulaire de Jauss : Brunetière fonde son interprétation sur la réponse du public, une réponse fondée sur ses attentes collectives. Peut-on dire pour autant que la signification de l'oeuvre repose pour lui sur la relation qui s'instaure, à chaque époque, entre l'oeuvre et son public, lors du premier accueil et lors des accueils successifs ? Il semble que oui. On sait que les deux notions clés de l'esthétique de la réception sont l'*horizon d'attente* et l'*écart esthétique*, dont le dialogue ou la dialectique constitue le mouvement littéraire. Sont-ce en vérité autres choses que des noms différents de l'*imitation* et de l'*innovation*, empruntées par Brunetière à la psychologie sociale d'inspiration darwinienne ? L'histoire littéraire de Brunetière, histoire interne par opposition à l'histoire sociale de Taine, histoire pour laquelle le *genre* est la médiation entre l'oeuvre particulière et la littérature, peut s'entendre après coup comme une histoire de la littérature du point de vue de la réception, une histoire des schémas de la réception littéraire. C'est en effet la seule conception acceptable du genre, qui n'en fasse pas une réalité ontologique subsistant en dehors des oeuvres et se réalisant en elles. Or Brunetière, qui s'intéresse toujours à la transformation générique et non au genre pour soi, l'entend bien ainsi, même s'il le dit autrement. Un indice en est que dans son histoire, l'oeuvre a sa place au moment de sa réception, là où elle est lue et produit des effets de genre (comme Sévigné et Saint-Simon dans son *Manuel*). Si l'on en croit sa réévaluation de Racine par exemple, Brunetière s'attache à saisir, au cours du temps, les écarts historico-esthétiques entre l'oeuvre et les horizons d'attente (formels, esthétiques) successifs du public.

L'idée même de classicisme chez Brunetière est conforme à une herméneutique de la réception, opposée à une philosophie de l'histoire hégélienne, celle qui inspire paradoxalement les récits orthodoxes de la modernité où l'oeuvre classique est soustraite au temps et à la dialectique de l'écart esthétique. Brunetière met l'accent sur l'hétérogénéité de la culture classique et sur l'altérité du texte nouveau par rapport aux horizons d'attente successifs. L'oeuvre dite classique a peut-être une puissance intégrative pour une histoire littéraire rétrospective, mais elle est une différence dans son présent, et dans les présents successifs elle demeure autre.

Brunetière, comme Jauss, situe le caractère littéraire de l'oeuvre dans l'écart qui la sépare, lors de son apparition, de l'attente du premier public. La thèse s'oppose à la fois, du temps de Brunetière, à un immanentisme romantique qui interdit de sortir du texte, et à un référentialisme sociologique qui objective le milieu ou la demande, principes heuristiques qui tous deux échouent à rendre compte de la réception retardée et/ou durable de l'oeuvre. Or cette altérité de l'oeuvre par rapport à son temps et peut-être à tout temps, il faut admettre que c'est elle que Brunetière identifie dans les termes du genre, entendu comme négativité et non comme positivité. La tension entre l'oeuvre et le public renvoie à une tension dans l'oeuvre même, à une indétermination de l'oeuvre qui laisse au lecteur la tâche de l'achever.

C'est lui faire une mauvaise querelle que de prétendre qu'il croyait à la subsistance des genres en dehors des oeuvres. Il affirmait sans doute : « Comme toutes choses de ce monde, ils ne naissent que pour mourir. » Mais c'était une formule, une image. Fonctionnellement, le genre opère chez Brunetière comme une médiation entre l'oeuvre et le public, dont son auteur ; c'est un ensemble de traits oppositionnels partagés par des textes, dans la synchronie et la diachronie. Pris à rebours, il est l'horizon du déséquilibre de toute grande oeuvre. « Autant par elle-même que par ses entours, une oeuvre littéraire s'explique par celles qui l'ont elle-même précédée et suivie », disait Brunetière, opposant ainsi l'évolution générique à la rhétorique et à l'histoire.

4. L'exemple de Flaubert

Un exemple frappant de cela est donné par l'analyse du style de Flaubert, dans un article publié en 1880, à la mort de l'écrivain. Brunetière n'aime pas Flaubert, il juge que toute son oeuvre après *Madame Bovary* a été un échec, en particulier *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale*. Mais il reconnaît en Flaubert un maître bien supérieur à Balzac : « On prétendit, quand parut *Madame Bovary*, qu'il y avait là des pages que Balzac eût signées. Certes ! s'il avait pu les écrire ! » Flaubert est un maître par la marque qu'il a imposée à la littérature, par son invention ou par sa systématisation des « procédés de la rhétorique naturaliste ». Brunetière insiste sur la transposition du sentiment dans la sensation, procédé non pas nouveau – il existait chez Chateaubriand –, mais dont Flaubert tire un autre effet : « La comparaison n'est plus [...] une intervention personnelle du narrateur dans son propre récit, elle devient en quelque sorte un instrument d'expérimentation psychologique. » Brunetière ne nomme pas encore le style indirect libre, mais l'idée est là. « Elle se rappela [...] toutes les privations de son âme, et ses rêves tombant dans la boue, comme des hirondelles blessées. » Le commentaire est heureux : la comparaison flaubertienne est « l'expression d'une correspondance intime entre les sentiments et les sensations des personnages qui sont en scène. L'auteur est vraiment absent de sa comparaison. » Flaubert « a tiré d'un procédé connu des effets nouveaux ; et inventer, en littérature, qu'est-ce autre chose ? » Après avoir signalé d'autres formes de l'impassibilité flaubertienne (la description, l'imparfait), Brunetière conclut : « C'est une date que *Madame Bovary* dans le roman français. Elle a marqué la fin de quelque chose et le commencement d'autre chose. »

Le critique se livre à une comparaison intéressante. *Madame Bovary* parut en son temps, dit-il en des termes qui ne sont pas sans rappeler le fameux article de Baudelaire sur le roman de Flaubert, reconstruisant la stratégie du romancier. Mais Brunetière distingue deux sens de l'expression « paraître en son temps », d'abord le sacrifice à une mode, la soumission à l'opinion, le suivisme, et puis un sens intempestif, celui du *chairos* grec : « C'est quelquefois aussi reconnaître d'instinct où en est l'art de son temps, quelles en sont les légitimes exigences, ce qu'il peut supporter de nouveautés. » Et cela n'est nullement s'adapter à une demande ou imiter, mais au contraire innover. Le livre qui suit la mode s'épuise dans la recherche d'une coïncidence éphémère avec le public, mais le livre de son temps, au sens d'un désaccord mesuré ou d'un accord dissonant, le livre intempestif s'inscrit dans la durée. Brunetière revient souvent à ce problème: quels sont, demande-t-il à propos de Daudet, les « caractères qui perpétuent les nouveautés, et les font entrer dans la tradition » ? Les deux livres qu'il cite comme exemples des sens contradictoires de l'être-de-son-temps sont, dans la même année 1857 et sur le même sujet de l'adultère provincial et bourgeois, *Madame Bovary*, qui va à contre-courant, et *Fanny* de Feydeau, qui sacrifie au goût du jour. Curieuse coïncidence : les deux exemples seront ceux-là mêmes que Jauss choisira dans sa leçon inaugurale de 1967, « L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire », la charte de l'esthétique de la réception qui définit l'écart esthétique comme le critère de l'analyse historique. La réception première, couronnant *Fanny* et condamnant *Bovary*, a été contredite par les générations de lecteurs formés à la langue de Flaubert. Brunetière et Jauss concluent pareillement que le roman de Feydeau est justement tombé dans l'oubli, tandis que *Madame Bovary* devenait un chef-d'oeuvre.

Cette coïncidence vérifie que le genre, dont Brunetière fit sa spécialité, doit bien être entendu comme une catégorie de la réception, un modèle de compétence. L'innovation le déplace mais elle ne l'abolit pas; elle modifie des équivalences entre formes et fonctions. Brunetière souligne que les procédés flaubertiens ne sont pas neufs, mais que leur système est différent. Les catégories de la lecture deviennent des modèles de l'écriture à travers des déséquilibres et des transformations génériques. Les procédés de Flaubert sont ceux du romantisme, comme la transposition du sentiment en sensation, mais leur application est autre. D'où à la fois la reconnaissance et l'égarement, la déroute du lecteur, son sentiment d'inquiétante familiarité. L'innovation a nécessairement un aspect parodique, et Brunetière compare la situation de *Madame Bovary* vis-à-vis des oeuvres du romantisme, et celle de *Don Quichotte* par rapport aux romans de chevalerie. La comparaison confirme que Brunetière entend le genre moins comme un élément de classification que comme un modèle de lecture et un facteur d'écriture. *Madame Bovary* et *Don Quichotte* déplacent le roman romantique ou le roman de chevalerie par des atteintes de détail, des renversements de traits isolés à des niveaux différents. Ils réagissent : après eux, le roman de chevalerie et le roman romantique ne seront plus possibles comme avant. Parodique, réactive, selon la logique de Brunetière, l'oeuvre innovatrice va à contre-courant. Elle ne suit pas la mode, mais si elle anticipe, si elle annonce, c'est en résistant au courant et en le remontant. L'oeuvre originale regarde en arrière. Le geste jugé innovateur après coup est un geste restaurateur dans son intention. De la part de Brunetière, cette conclusion ne surprendra pas.

13. Conclusions: modernité et violation des genres

Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas.

Henri Michaux, *L'Époque des illuminés*.

1. L'examen

Quelques mots de rappel sur l'examen pour commencer : vous aurez un texte anonyme à analyser quant à ses thèses et hypothèses relatives à la notion de genre. Pourquoi ce genre d'examen ? La formule est empruntée à I.A. Richards, que j'ai cité à propos des poèmes anonymes qu'il donna longtemps à commenter à ses étudiants de Cambridge. Les résultats étaient décevants mais justifiaient à ses yeux le but de l'enseignement littéraire : former des lecteurs compétents. Il ne s'agit donc pas de deviner l'origine du texte en question, mais de l'analyser sans être sous l'influence des données externes qu'apportent un nom et un titre, une école et une date ; il s'agit d'induire et non de déduire ; il s'agit donc d'un exercice de compréhension et d'analyse. Vous avez deux heures : ce n'est pas une dissertation qui vous est demandée, ni une explication de texte, suivant ces deux exercices traditionnels et bien rodés. Ce n'est pas non plus l'« étude d'un texte argumentatif », suivant l'exercice auquel vous avez été entraînés pour le baccalauréat. Les considérations sur la forme de l'argumentation, sans les exclure *a priori*, seront très vraisemblablement peu pertinentes pour l'analyse et la discussion des hypothèses sur le genre faites par le texte que vous aurez sous les yeux. Dernière remarque : il est indispensable de rédiger ; ne vous contentez pas d'un style télégraphique ou d'un plan énuméré. Quant à l'épreuve de langue qui suit, je vous rappelle que c'est une version d'une heure, avec dictionnaire unilingue autorisé, sur un texte lié au programme, donc au genre.

2. Les genres aujourd'hui

Pour cette dernière leçon, je voudrais réfléchir avec vous à la vitalité des genres aujourd'hui. Ils ont été mis en cause depuis longtemps, mais ils ne sont pas morts. Le rêve de synthèse se poursuit depuis le romantisme, lequel justifiait les catégories aristotéliennes et classiques (la triade célèbre) par la philosophie et par l'histoire, mais en même temps ambitionnait de dépasser les genres, perçus comme des contraintes démodées. Cet idéal romantique figure dès l'Athenäum au tout début du xix^e siècle. La poésie est louée comme forme supérieure et englobante, surmontant la séparation artificielle des genres par l'esprit classique. L'idéal de dépassement des genres historiques, des modes d'énonciation, de la distinction du vers et de la prose, des styles, de la littérature et de la philosophie dans le poème, c'est le but depuis lors de la littérature la plus ambitieuse. On trouve chez les premiers romantiques de multiples déclarations de cette sorte : La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elles n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut aussi et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique (cité dans *L'Absolu littéraire*, p. 112).

Seule la poésie romantique est finalement le genre par excellence. Plus tard, le même privilège sera parfois accordé au roman comme forme totale, polyphonique (par exemple chez Bakhtine).

Plus radical encore, Baudelaire confondra poésie et critique, jugera que la meilleure critique est un poème. Le symbolisme retrouvera et prolongera ce rêve (ou cette utopie), après Wagner notamment, mais aussi après Baudelaire : le poème en prose et le vers libre seront les deux formes les plus évidentes de cette transgression, illustrée par le « Grand Œuvre », l'« Œuvre totale » de Mallarmé. L'aspiration à l'unité et à la synthèse suit alors le modèle de la musique. Le privilège est donné à la transgression des frontières génériques et même des arts, suivant la doctrine des correspondances. La transgression générique est devenue un poncif de la modernité (par exemple la poésie visuelle, depuis les *Calligrammes* d'Apollinaire), en concurrence cependant avec un dogme contraire, car le modernisme s'est aussi défini comme concentration sur le médium propre à chaque art, comme utopie de la pureté générique : c'est le refus de la photographie en peinture, c'est ensuite l'idéal de l'abstraction, c'est le refus du récit en poésie, c'est la poésie pure de l'abbé Bremond, c'est le refus du romanesque dans le roman avec Gide, c'est la volonté de donner au roman des règles avec Queneau, c'est le prestige du signifiant dans le lettrisme ou chez *Tel Quel*, mais c'est surtout idée d'échapper, partout, à la « seconde nature » du sens.

Pour la poésie, la référence majeure a longtemps renvoyé à la peinture (suivant l'*Ut pictura poesis* d'Horace), mais la comparaison de la poésie à la musique est devenue le modèle noble, chez Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Proust, et suivant Schopenhauer. Après Wagner, la fusion de la musique et de la parole est devenue l'idéal poétique. Dans « La musique et les lettres », conférence donnée à Oxford en 1894, Mallarmé se fait le défenseur de la versification et du rythme. « Un coup de dés » se présente comme une partition ; le « Livre » mallarméen contient idéalement tous les livres, suivant la formule devenue poncif : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. » Mais le vœu d'abstraction de tout le modernisme au xxe siècle est de nouveau lié au modèle pictural.

Chez Proust, la frontière devient poreuse entre littérature et philosophie : « La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? », demande-t-il en 1908, au bord du roman. Il doute sur le genre de son oeuvre à venir : roman à thèse, ou roman philosophique, ou encore roman total ?

Umberto Eco, dans *L'Œuvre ouverte* (1965), insiste sur ce caractère ouvert et total, « en expansion », des grandes oeuvres du xxe siècle, comme celles de Proust et de Joyce. Suivant Blanchot, entre l'oeuvre et la littérature, il n'y a plus de truchement, plus de niveau intermédiaire, il n'y a plus non plus de métier de poète, de dramaturge ou de romancier (la mise en cause du métier a eu lieu en peinture depuis la fin du xixe siècle), et le critique fait passer la modernité de Mallarmé à Beckett dans l'indifférence aux genres :

Seule importe l'oeuvre, l'affirmation qui est dans l'oeuvre, le poème dans sa singularité resserrée, le tableau dans son espace propre. [...] Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création lui renvoie en la multipliant, – comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature (*Le Livre à venir*, p. 272–273).

De surcroît, la coopération entre l'auteur et l'interprète fait de chaque exécution une oeuvre nouvelle : c'est du moins une idée de plus en plus répandue depuis la phénoménologie et l'esthétique de la réception.

Parallèle au rêve poétique de l'oeuvre totale, le « roman poétique » a aussi fait tourner les esprits au début du siècle : « Tout roman qui n'est pas un poème n'existe pas », jugeait déjà Gourmont. « Toute la tentative contemporaine du lecteur est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème », disait Mallarmé de *Bruges-la-morte* de Rodenbach. Alain-Fournier, Proust encore, Jouve, Gracq appartiennent à la lignée du « récit poétique », conforme au modèle romantique de la poésie comme genre suprême. Quant au désir de « Théâtre poétique », il a aussi existé, par exemple chez Maeterlinck.

Il reste à mentionner les oeuvres inclassables, comme les *Chants de Maldoror* (1869), où tous les grands genres sont parodiés, ou les *Moralités légendaires* (1887) de Laforgue, ou *Ulysse* de Joyce, qui parodie l'*Odyssée* dans une épopée de la vie moderne. Le mélange, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage deviennent les valeurs, et non plus la pureté. Mais la relation entre les genres et les valeurs n'en reste pas moins forte, peut-être déterminante, fût-elle inversée et négative. Paulhan s'en prit à la « Terreur » avant-gardiste dressée contre la rhétorique et contre les genres. Cette « Terreur », du romantisme au surréalisme, a promu la poésie, puis le « Texte », au sommet des genres, conservant donc le système des genres comme *Nemesis*.

Le « Texte » est encore l'adversaire du genre chez Barthes et *Tel Quel*, qui déclarent celui-ci périmé. Le « Texte » se rebelle contre toutes les étiquettes de roman, de poésie ou d'essai, et prend pour références Lautréamont et Joyce, Mallarmé et Proust. Barthes distingue les *écrivains* et les *écrivains*, le *lisible* et le *scriptible* : ces catégories nouvelles, qui n'en sont pas moins issues des vieux genres, exaltent le travail du signifiant transgressant les limites au détriment de la littérature routinière et pédagogique (c'est une variante de l'opposition romantique du *symbole* et de l'*allégorie*). Ce refus des genres (et aussi du métier) rappelle, on l'a dit, ce qui a eu lieu en peinture depuis longtemps, car la définition des genres et leur hiérarchies suivant les sujets a disparu depuis l'impressionnisme et l'abstraction. La transgression générique est ainsi élevée en principe de modernité. La valorisation de l'originalité et de la singularité depuis le romantisme, de l'esthétique contre la rhétorique, a trouvé son accomplissement à la fin du xxesiècle.

La philosophie elle-même est devenue inséparable de la littérature : la déconstruction de Derrida a mis cause cette dernière frontière générique, avec pour résultat la délégitimation de la littérature face aux autres discours, de la culture par la théorie. Au bout de la transgression générique, disparaissent les valeurs et les normes (« communicationnelles » comme dit Jauss, pour signifier leur pertinence extra-littéraire) que les genres étayaient.

Il faut encore mentionner le destin du refus de la distinction entre le texte et le commentaire (le métalangage), comme chez Baudelaire entre critique et poésie : « La meilleure critique est celle qui est amusante et poétique [...]. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. » L'écrivain et le critique se rencontrent dans l'*écriture*. Le surréalisme refusait la littérature (après que Valéry avait délégitimé le roman), comme dans *Nadja* (1928), modèle du « texte surréaliste » par opposition à la fois au roman, honni, et à l'essai. C'est l'aboutissement de la négation de la rhétorique par Hugo, qui, dans la préface de *Cromwell* (1827), louait le drame contre la tragédie et la comédie, ou, dans la préface des *Odes et Ballades* (1826), faisait le procès du « jardin à la française » de la littérature classique et de son « ordre naturel ».

Mais, suivant Paulhan (*Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les lettres*, 1941), le refus de la rhétorique n'est jamais qu'une autre rhétorique (ou la même), tout aussi contraignante. La prolifération des références non classiques, aux petits genres par exemple médiévaux, comme la ballade ou la sotie constitue encore un système des genres perpétué aux marges du romantisme, du symbolisme et du surréalisme.

Aujourd'hui, les genres sont nombreux et les oeuvres semblent inclassables, mais on publie surtout des romans, de la poésie et du théâtre, plus des essais. Un écrivain comme Philippe Sollers est revenu au vieux roman ; Robbe-Grillet, Sarraute, Duras ont redécouvert l'autobiographie. Le « Texte » n'a pas supplanté les anciens genres. Et la réhabilitation de la rhétorique (Barthes, Genette, Todorov) a remis les genres et la théorie des genres au premier plan.

Suivant le point de vue de la lecture, de plus en plus important dans les études littéraires, les genres restent les catégories dominantes de la réception. Les *best-sellers* sont classés dans les magazines en romans et essais (avec des exceptions, comme Delerm et sa *Première Gorgée de bière*), en anglais en *fiction and non-fiction*. Le système est encore plus réduit, à un seul critère : la fiction.

Le système des genres est une institution sociale et idéologique : c'est un système de valeurs et de normes. Ce système est lié à la définition, ou à la non-définition, de la littérature aujourd'hui.

3. Conclusion

La triade rhétorique et aristotélicienne de l'épique, du dramatique et du lyrique a été au centre des genres dans l'histoire. De fait, comme on l'a vu, elle a été imputée après coup à Aristote, qui ne s'intéressait qu'au dramatique et à l'épique, à Sophocle et à Homère. Cette triade a été consolidée par le classicisme, puis refondée par le romantisme, et l'époque moderne l'a maintenue (fût-ce au prix d'un déplacement vers le roman, la poésie et le théâtre, plus l'essai). Les frères Schlegel, Hugo, Hegel l'ont entérinée, mais le lyrique est passé au premier plan. La poésie est essentiellement lyrique depuis le romantisme.

Ces catégories restent aristotéliciennes : elles sont *modales*. Comme modes d'énonciation, elles semblent être des universaux. Comme on l'a vu, des approches contemporaines comme celle de Jakobson ont maintenu, ou ont retrouvé, les mêmes catégories. Si ce sont des universaux, et non des normes, les transgresser devient peu concevable.

Il est pourtant difficile, voire impossible, de rendre compte des oeuvres contemporaines à partir de la grille des genres. Ces questions traditionnelles ne semblent plus pertinentes : telle oeuvre est-elle épique ou lyrique ? Est-ce une tragédie ou une comédie (par exemple une pièce de Beckett ou de Genet) ? Est-ce un roman ou un essai (par exemple un texte de Musil) ? Toutes les oeuvres modernes sont impures.

Les oeuvres littéraires sont mixtes par définition depuis Baudelaire (mais peut-être déjà avant Baudelaire), tandis que la para-littérature, la littérature de consommation respecte davantage les contraintes génériques (dans *Harlequin*, les règles psychologiques, narratives, stylistiques sont pointilleuses, et décrites dans un cahier des charges : c'est toujours le même roman). À l'époque moderne, de nombreux critiques soutiennent que *littérarité* et *généricité* sont inversement proportionnelles (par exemple Combe, p. 150).

En littérature, les genres ne seraient plus aussi pertinents que par le passé. Faut-il encore tenter d'identifier le genre du texte qu'on lit ? Est-ce quelque chose que vous tentez ? Autrement dit, est-ce que la reconnaissance explicite du genre (par opposition à la compétence inconsciente de lecture, à la précompréhension indispensable du genre intrinsèque) enrichit et complexifie la lecture ? Ou au contraire la complique-t-elle inutilement ?

Depuis Aristote, la notion de genre est de fait hétérogène : elle condense un faisceau de critères formels (comme le mode) et sémantiques (comme l'objet), suivant des combinaisons infinies. En pratique, l'analyse multicritère a toujours été dominante. On peut être tenté, comme Croce, suivant une démarche nominaliste et terroriste, de théoriser les oeuvres modernes en dénonçant le concept de genre. Mais ce sont seulement les définitions *normatives* et *prescriptives* des genres qui sont dépassées, beaucoup moins les descriptions *formelles* et *sémantiques*. Et, au début du xxie siècle, les oeuvres sont toujours identifiées *négativement*, par ce qu'elles ne sont pas, plutôt que par ce qu'elles sont : ainsi le système des genres reste pertinent, fût-ce modérément, même dans la violation généralisée d'aujourd'hui. Ce sera notre conclusion moyenne.

Références

Tableau 1. (s. d.). .

Mentions: , [p. 24](#)

Tableau 2. (s. d.). .

Mentions: , [p. 25](#)

Tableau 3. (s. d.). .

Mentions: , [p. 29](#)

Tableau 4. (s. d.). .

Mentions: , [p. 33](#)

Tableau 5. (s. d.). .

Mentions: , [p. 36](#)

Tableau 6. (s. d.). .

Mentions: , [p. 37](#)

Tableau 7. (s. d.). .

Mentions: , [p. 40](#)

Tableau 8. (s. d.). .

Mentions: , [p. 42](#)

Tableau 9. (s. d.). .

Mentions: , [p. 44](#)

Tableau 10. (s. d.). .

Mentions: , [p. 48](#)

Tableau 11. (s. d.). .

Mentions: , [p. 48](#)

Tableau 12. (s. d.). .

Mentions: , [p. 49](#)

Théorie de la littérature : la notion de genre

Compagnon Antoine

Cours de M. Antoine Compagnon

Université de Paris IV-Sorbonne