

Genres et identité dans
la tradition littéraire européenne

Comparaisons

Collection dirigée par :
Florence Fix (Université de Rouen)
Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Sous la direction de
Dorottya Szávai,
Frédérique Toudoire-Surlapierre

Genres et identité dans
la tradition littéraire européenne

Déjà parus

- Écrire la danse ? Dominique Bagouet*, Bengi ATESÖZ-DORGE, 2012.
À la conquête du Graal, Alicia BEKHOUCHE, 2012.
Le Théâtre historique et ses objets, Florence FIX (dir.), 2012.
Musique de scène, musique en scène, Florence FIX, Pascal LÉCROART et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dirs), 2012.
- Maniérisme et Littérature*, Didier SOULLER (dir.), 2013.
L'Invisible théâtral, Yannick TAULIAUT, 2013.
Notre besoin de comparaison, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013.
- Les Mondes de Copi*, Isabelle BARBÉRIS, 2014.
Le Parasite au théâtre, Isabelle BARBÉRIS et Florence FIX (dirs), 2014.
L'Amour Singe, Antonio DOMINGUEZ LEIVA, 2014.
La Plume et le ballon, Alain MONTANDON, 2014.
Théâtre et Politique, tome I : THÉÂTRE POLITIQUE — *Modèles et concepts*, Muriel PLANA, 2014.
Théâtre et Politique, tome II : THÉÂTRE POLITIQUE — *Pour un théâtre politique*, Muriel PLANA, 2014.
Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages, Arnaud RYKNER, 2014.
- Littérature scandinave et identités européennes — Rencontres et interactions*, Karl EJBY POULSEN, 2015.
Philippe Vilain ou la dialectique des genres — Arnaud SCHMITT et Philippe WEIGEL (dir.), 2015.
- Manger et être mangé, l'alimentation et ses récits*, sous la direction de Florence FIX, 2016.
Métamorphoses interculturelles — Les Voix de Marrakech — d'Elias Canetti, DIRK WEISSMANN, 2016.
Morales de la fiction de La Fontaine à Sartre, AUGUSTIN VOEGELE, 2016.

Introduction

Qui sont ces genres qui sifflent sur nos têtes ?

FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Les « genres » sont la vie même de la littérature ;
les reconnaître entièrement, aller jusqu'au bout
dans le sens propre à chacun, s'enfoncer profondément
dans leur consistance : voilà ce qui produit vérité
et force

Henry James

Les genres sont partie prenante de la littérature, ils en sont les piliers fondateurs, permettant de nommer et de classer les œuvres. Pour autant, proposer des critères de sélection générique est loin d'être facile. Parce qu'ils répondent à des critères typologiques et historiques, herméneutiques et symboliques, il existe plusieurs façons d'aborder les genres. À cette difficulté s'ajoutent d'autres incertitudes. À quoi servent-ils ? Sont-ils encore opérants et dans ce cas, quelle est leur fonction actuelle ? Quelle est l'évolution de leurs caractéristiques et de leurs contenus ? La classification générique repose sur des contraintes thématiques, verbales, elle renvoie à des catégories universelles du discours, mais elle dépend également de phénomènes historiques et sociaux. On peut choisir d'approcher les genres d'une manière normative et prescriptive, c'est la théorie classique, ou bien d'une manière descriptive, c'est la théorie moderne. La théorie classique ne

se contente pas de considérer que les genres diffèrent entre eux en nature et en prestige, elle postule des distinctions irréductibles : les genres *ne peuvent pas* se mélanger. La théorie des genres s'érige également en exigence esthétique, elle contraint l'écrivain, que ce soit pour l'unité de ton, pour la pureté stylistique, la concentration sur une émotion unique, pour une intrigue ou un thème unique (ce que Hugo s'attache à déconstruire dans sa préface de *Cromwell*). Cette approche repose sur un principe de spécialisation : chaque catégorie artistique possède ses possibilités propres et renvoie à un plaisir spécifique.

Les genres communiquent avec la communauté, que ce soit d'un point de vue historique ou ethnologique. Le genre fait écho à un questionnement existentiel, de sorte qu'il fonctionne fréquemment comme métaphore anthropologique. Il connote la résistance héroïque de l'être humain soumis à l'emprise du destin, le conflit des valeurs, la nature antinomique de l'existence. Les distinctions génériques de la théorie classique reposent sur des critères sociaux : l'épopée et la tragédie parlent de rois, de seigneurs quand la comédie parle des classes moyennes (la ville, la bourgeoisie) et la satire parle du bas peuple. Ceci va de pair avec les niveaux de style (supérieur, moyen, inférieur). La hiérarchie des catégories ne définit pas seulement le rang des personnages et le style, elle concerne également la tonalité, la structure, le style des œuvres. C'est ce que Van Tieghem appelle la « génologie¹ ». Tout système de genres est en rapport avec l'idéologie dominante et les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent. Une société choisit et codifie les actes qui sont au plus près de son idéologie, donc l'absence ou la présence de certains genres dans une communauté sont révélatrices de son idéologie : l'épopée s'affirme à une époque où la notion de « héros collectif » est prégnante et active, quand le roman correspond plutôt au « héros individuel ». La théorie moderne des genres est descriptive, elle ne limite pas le nombre des catégories possibles et ne prescrit aucune règle aux écrivains. Elle suppose que les mélanges sont possibles et peuvent donner naissance à de nouveaux genres (par exemple la tragi-comédie), un critère comme la richesse paraît plus opérant que celui d'authenticité ; les genres se constituent par agrégation aussi bien que par réduction. Au lieu d'accentuer les dissemblances entre les catégories, cette approche préfère, dans la filiation des romantiques, considérer que ce qui prime, c'est le « génie » (ou l'originalité d'une œuvre) et trouver ensuite le dénominateur

1. Expression de Van Tieghem dans « La question des genres littéraires », in *Helicon*, 1938, p. 23.

commun d'un genre, les procédés littéraires et les objectifs littéraires qu'il partage avec les autres.

Les articles de ce volume sont réunis par cette idée que la répartition générique dépasse un enjeu taxinomique et classificatoire. Quel est le statut des classes génériques ? Quel est le statut des noms de genres ? S'agit-il de termes théoriques liés à des définitions explicites et inventés par les théoriciens ? Réfléchir sur les genres, c'est interroger leur rôle dans l'histoire littéraire, mais également leur fonction poétique et leur enjeu critique. Les genres ne sont pas de purs termes analytiques, ils font partie de l'histoire même des textes. Le terme de roman n'est pas seulement un concept théorique, on l'a accolé à toutes sortes de textes, faisant fi des périodes, des pays, des auteurs. « Les genres sont donc des unités qu'on peut décrire de deux points de vue différents, celui de l'observation empirique et celui de l'analyse abstraite. (...) un genre, littéraire ou non, n'est rien d'autre que cette codification de propriétés discursives² ». Todorov peut bien essayer de reconduire les genres à des questions de propriétés discursives, l'intérêt de cet ouvrage n'est pas seulement de proposer une nouvelle classification des genres mais d'étudier également les modalités de la généricité, de voir comment fonctionnent les noms génériques, à quoi ils réfèrent, afin de comprendre de quoi *les genres sont le nom*. La question des genres est d'abord (même si elle ne s'y limite nullement) un problème de terminologie. Si la répartition en genres et sous-genres permet de classer un nombre important de textes, certains restent à la marge et mettent à mal le système des genres. « Une théorie des genres suppose-t-elle que l'on admette que toute œuvre appartient à un genre donné ?³ » s'interrogent René Wellek et Austin Warren. Que faire des exceptions ? Que faire des œuvres dont le genre ne correspond pas aux genres existants ? Certaines formes sont difficiles à classer (la littérature de jeunesse, la littérature prolétarienne, ou encore la littérature intime). Comment s'inventent de nouveaux genres (ou sous-genres) ? Que font les critiques des « genres » plus récents, comme l'autobiographie ou l'autofiction ? À partir de quand (ou faut-il se demander combien) décide-t-on qu'il y a assez d'œuvres (ou que la déclaration théorique) est assez forte pour produire un nouveau genre ? Quel est l'intérêt actuel de l'étude des genres ?

2. Tzvetan Todorov, « L'origine des genres », in *La notion de littérature*, Paris, Le Seuil, « essais », 1993, p. 33. Cet article a été publié dans *Les genres du discours* (1971).
3. Austin Warren et René Wellek, *La théorie littéraire*, Le Seuil, 1971, p. 319. Le passage sur les genres littéraires fut écrit par Austin Warren dans les années 1950.

Pour répondre à ces questions, il convient de prendre en compte les rapports que les écrivains entretiennent avec les genres littéraires, pour voir à quel point ils sont (ou non) conditionnés par cette classification. La classification générique stipule avant tout un *cadre institutionnel*, et les écrivains choisissent d'inscrire leurs œuvres à l'intérieur ou à l'extérieur de celui-ci. Un des enjeux de la classification générique consiste à s'inscrire dans une tradition, à reconnaître ses pairs dans une forme. Le genre connote des enjeux de filiation et de transmission. Il inscrit les écrivains dans une généalogie formelle, et les écrivains ont majoritairement tendance à *se plier* aux genres. C'est en cela que le genre va de pair avec une revendication identitaire, le genre fonctionne selon le principe de ce que Ricoeur appelle « l'analogie de l'ego » : tout être humain ressemble à ses pairs, qui ne sont pas seulement ses contemporains, mais qui sont également ses prédécesseurs et ses successeurs. L'invention d'un genre nouveau (ou même un sous-genre) reste un fait relativement rare et marginal. Un genre peut voir le jour *pratiquement* avant d'avoir été théorisé, c'est même le plus souvent ce qui se passe, il est inventé par les écrivains puis théorisé par les critiques. Il est rare qu'une œuvre satisfasse à tous les critères d'appartenance à un genre (une œuvre épique peut très bien contenir des éléments lyriques, une pièce de théâtre des éléments épiques...). Une œuvre ne recouvre jamais totalement la définition de la loi et cette dernière ne s'accomplit jamais totalement dans la réalité. Dès lors qu'une œuvre fonde un nouveau genre, elle revendique l'écart, la nouveauté, une différenciation irréductible. L'exemple des poèmes en prose du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, ou des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire vont en ce sens : le poème en prose correspond à la création d'un sous-genre au sein du genre poétique. En outre, le genre est une notion théorique qui n'existe que par les œuvres, elle ne fonctionne qu'en pratique. On peut bien considérer le genre comme un regroupement d'œuvres littéraires fondé en théorie à la fois sur une forme extérieure (mètre ou structure spécifique) et sur une forme intérieure (attitude, ton, objectif, et plus concrètement : sujet et public).

Les genres catégorisent les œuvres d'art, mais ils n'ont de sens que si celles-ci en font usage. Ce sont les œuvres littéraires qui permettent l'évolution des genres. C'est bien comme œuvre que *Tristram Shandy* a un effet sur la théorie du roman. Notons que la référence générique fonctionne d'abord comme effet trompeur : quand Joyce choisit pour titre de son roman *Ulysse*, il fait *explicitement* référence au *genre épique*. L'inscription générique fait clairement partie d'une stratégie auctoriale où l'enjeu n'est

pas seulement de l'ordre de la dissimulation ludique et du détournement formel. L'écrivain use d'un subterfuge générique, l'épopée sert de couverture générique au roman pour mieux recouvrir ce que celui-ci possède précisément de novateur voire de transgressif. Suggérer un horizon d'attente pour en proposer un autre, c'est à la fois procéder à un détournement générique et déstabiliser le lecteur — celui-ci étant conduit à s'interroger sur son impertinence, et par là à mesurer *l'attachement* des lecteurs à tel ou tel genre donné. La notion de genre repose sur un principe de *conditionnement* et *d'identification* pour le lecteur que l'auteur s'emploie à déjouer. Non seulement les écrivains jouent de la classification générique, mais ce détournement est une matière d'inspiration et de création. Chaque écrivain possède un rapport *intime* et *subjectif* aux genres : certains lui sont familiers, attirants, quand d'autres non. L'écrivain peut également mélanger les genres, créant des formes hybrides qui lui sont personnelles mais qui fonctionnent à l'encontre même du principe générique qui est l'appartenance à une classe ou la ressemblance à un modèle formel. La critique répond à ces transgressions génériques (l'écrivain crée une forme qui échappe à la classification, donc à la tâche du critique), en leur donnant un nom (l'hapax). L'enjeu de ce volume collectif consiste à prendre la mesure de ces ressemblances.

Tout cela nous permet de postuler que les genres sont l'objet d'un *enjeu*, ils délimitent deux camps : celui des écrivains et celui des lecteurs. D'un côté, les genres se présentent comme des « modèles d'écriture » ou tout au moins des références pour les écrivains. Qu'ils les utilisent ou qu'ils les rejettent, tous écrivent par rapport au système générique de leur temps. Parfois, ils peuvent même choisir d'en témoigner en dehors du texte (en signalant son genre sur la première de couverture). D'un autre côté, les genres sont institutionnalisés, ils accréditent même l'institution, en prouvant qu'elle *fonctionne* correctement, ils opèrent comme « horizons d'attente » pour les lecteurs. Pour que le genre fasse son effet, il faut qu'il puisse être identifié, c'est en cela qu'il nous a paru intéressant de confronter genres littéraires et identité européenne. Le genre pose, à l'intérieur d'un contexte spécifiquement littéraire, des questions sociales voire communautaires, parce que la distinction entre les genres renvoie à des différences de nature et de classe, qu'elle interroge les individus qui composent ce collectif. Le public lit à *partir* d'un système générique, qu'il l'ait conscientisé comme tel ou non. Les lecteurs sont *conditionnés* génériquement. Pour autant, qu'est-ce que cela apporte concrètement au lecteur de savoir que *La Princesse de Clèves* est un récit, *Le Parfum*

un sonnet, *Bérénice* ou *Hamlet* une tragédie ? La question peut paraître superflue, il s'avère pourtant que distinguer ces trois textes n'est pas sans conséquences. Dire que le premier texte est un récit c'est mettre en jeu l'exemplification d'une propriété, quand parler de sonnet convoque l'application d'une règle. Le genre n'est pas qu'une question de taxinomie, il fait signe et sens. Toute étude critique des genres est confrontée à un dilemme : on décide de ce qui appartient à un genre sans savoir déjà ce qui est générique, et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre. Ce dilemme montre que *l'identification générique* repose sur un présupposé *identitaire* des genres.

Selon l'article « Genre » du *Dictionnaire des termes littéraires*, le genre concerne l'ensemble d'œuvres qui possèdent des caractéristiques communes. Platon distinguait trois modes : narratif, mimétique et mixte quand Aristote n'en distingue que deux : dramatique et narratif. Platon s'intéresse à une distinction discursive, à la fois logique et grammaticale entre narration et représentation⁴. Il aborde les modalités d'énonciation au niveau des structures textuelles. La position d'Aristote est moins claire, il oppose le dramatique au narratif donc le théâtre au récit, parce qu'il s'intéresse aux œuvres comme actes intentionnels globaux, il aborde le problème des modalités d'énonciation au niveau d'une pragmatique de la communication. On a associé aux genres de l'épopée et de la tragédie, un troisième, le genre lyrique, puis un quatrième : le genre didactique. De nos jours, on parle de trois genres principaux ou de catégories fondamentales : le genre épique ou narratif, le genre lyrique et le genre dramatique⁵. Cette répartition n'est pas sans susciter de questionnements. On peut se demander pourquoi on porte encore un tel intérêt *théorique* aux questions de genres. Pourquoi l'histoire littéraire se focalise-t-elle sur ceux-ci ?

La répartition en genres relève de critères de fond autant que de forme. Le propre de toute classification générique est de reposer sur des critères de similitude ; il convient de mettre en question le statut logique de ces critères. Se demander ce qu'est un genre littéraire conduit à s'interroger également sur ce qu'est la littérature. La théorie générique d'Aristote est portée par une question de *mimèsis littéraire*. Le terme de *mimèsis*

4. Narratif : l'auteur parle en son nom propre, il énonce des assertions sur les personnages. Mimétique/représentation : les personnages parlent d'eux-mêmes. D'où la possibilité d'un mode mixte : narration et représentation se relaient.
5. Voir l'article « Genre » de René Welleck et Austin Warren, in *Dictionnaire des genres littéraires*, Paris, Champion classiques, 2005.

conjugue deux modalités : le narratif et le dramatique sont deux espèces de la *mimèsis*, c'est-à-dire de la poésie qui imite des actions et paroles humaines. Enfin, la distinction entre les genres renvoie à des différences comportementales humaines face à la réalité : au genre lyrique correspond la subjectivité, quand le genre dramatique renvoie à l'objectivité et que le genre épique est une combinaison des deux. Ces distinctions reposent sur un critère discursif. À la question « qui parle ? » : le genre lyrique répond par un je. Dans le genre dramatique, ce sont les acteurs (personnages) qui répondent à cette question, et dans le genre épique, ce sont un narrateur et des personnages. À cette distinction, s'ajoutent les critères du chronotope. Le temps lyrique exprime une situation intemporelle, le dramatique un événement présent, l'épique une fusion permanente du présent et du passé. On considère que les trois grands genres sont la poésie lyrique, le drame et l'épopée. Des « sous-genres » comme l'élégie, l'hymne, le sonnet, la chanson ou l'ode sont des « espèces » au sens où depuis le XVIII^e siècle on différencie le *genus* (pris comme unité la plus large) et la *species* (un sous-groupe). On peut également postuler que le genre n'est pas une mise en forme mais qu'il renvoie à des « attitudes fondamentales de mise en forme⁶ ». Ainsi, Goethe n'emploie pas le terme de « genre » (« *Gattung* ») mais il appelle la ballade, l'épigramme, le récit, l'ode, la satire... des « espèces poétiques » (« *Dicharten* ») et il appelle les trois genres (épopée, poésie lyrique et drame) : des « formes naturelles de la poésie » (« *Naturformen* »). Ces trois genres renvoient à trois attitudes fondamentales du poète (attitude de l'humain pour s'assurer la maîtrise de la réalité dans l'action et la réaction), donc trois « formes de l'expérience » qui relèvent des concepts et de la psychologie. Goethe reprend la distinction de Kant entre les trois fondements de l'âme : le drame est la « faculté de désirer », l'épopée renvoie à la « faculté de connaître » quand la poésie lyrique s'apparente à la « sensation ». Ces trois fondements vont stigmatiser trois types de réactions de l'homme face à la réalité : le drame correspond à l'homme comme être de désir et d'action, il lui correspond en tant qu'« être qui veut » (Schiller) ; l'épopée correspond à « l'être qui connaît et qui contemple », le lyrisme en tant qu'« être de sentiment, voué à s'exprimer ». Ces trois types de comportement correspondent aux trois formes naturelles de la poésie. La distinction entre les genres repose sur des considérations existentielles nous permettant de poser qu'il existe

6. Karl Vietör, « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Robert Scholes, Jean-Marie Schaeffer, Karl Vietör, Wolf Dieter Stempel (dir.), Paris, Le Seuil, « Points/essais », 1986, p. 10.

des accointances entre genre et identité. Ainsi, on peut se rappeler que selon Jolles, la théorie des genres renvoie à une « disposition mentale », quand Gilbert Durand voit dans les genres des structures anthropologiques, quand Charles Mauron considère que le genre s'apparente à un « schème imaginaire ». Toutes ces prises de position montrent à quel point nos représentations des genres sont anthropomorphiques et identitaires.

Il peut être alors utile de se demander quelle est la nature du rapport qui unit l'esthétique d'un genre à son histoire. Est-il possible d'écrire l'histoire des genres quand aucune norme du genre ne peut être fixée au préalable, et qu'au contraire, cette norme du genre ne peut être établie qu'après une vue d'ensemble sur toute la masse des œuvres individuelles apparues dans l'histoire⁷ ? Il convient d'envisager les genres *par* la notion d'esthétique, confirmant cette idée que le genre n'existe *que dans les œuvres*. Les genres gagnent à être saisis en termes d'esthétique parce qu'ils représentent un ensemble de procédés esthétiques disponibles à l'écrivain et compréhensibles au lecteur. Considérer que le repérage générique d'une œuvre participe à son interprétation, c'est conférer aux genres un rôle esthétique et même une responsabilité littéraire. Notons que ce postulat nous reconduit à notre première condition : le genre doit être reconnaissable pour le lecteur. L'esthétique fixe la norme du genre : elle est la théorie, elle établit des règles poétiques, elle correspond à ce qu'on appelle la « genericité du genre⁸ », alors que l'histoire du genre serait plutôt du côté de l'expérimentation et de la pratique.

Quand on évoque les genres littéraires, de quoi parle-t-on exactement ? Comment penser la théorie des genres par rapport à ces trois catégories fondamentales : poésie, fiction, théâtre ? Est-ce qu'elles se recourent *totallement* avec les notions de description, exposition, narration, ou est-ce qu'il perdure des zones d'ombre ? La répartition en trois grands genres (poésie, épopée, drame) semble *a priori* durable, elle a peu évolué. Bien que l'on remette en cause la paternité de la théorie des genres à Aristote et Platon⁹, l'approche des genres reste néanmoins formaliste et l'on préfère envisager des catégories littéraires plutôt que des classifications thématiques. Cette apparente *longévité* des formes et des genres n'est pourtant pas un indice de transhistoricité : il faut tenir compte du conservatisme de la tradition

7. *Ibid.*, p. 29.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. Gérard Genette, Introduction à l'architexte, in *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 120. Genette insiste sur le fait que la théorie des trois genres fondamentaux est erronée et valorise une confusion théorique (dans un article de 1977).

classique qui conserve des formes (en les réifiant). Il existe de toute évidence ce que Genette appelle « une usure historique¹⁰ ». Quelle est la capacité de dispersion et de récurrence spontanée des genres ? À quoi est due la résurrection de l'épopée classique au XVII^e siècle, ou encore le retour de l'épique dans les premières chansons de geste ? Faut-il définir l'épique en dehors de toute référence au modèle et à la tradition homériques ? Les genres se définissent par un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles relativement constantes et transhistoriques dont le rythme de variance est plus lent que celles de l'Histoire : on conçoit l'évolution du champ littéraire comme une réserve de virtualités génériques dans laquelle cette évolution fait son choix. Parler de théorie des genres, c'est supposer une définition thématique, formelle et modale qui s'appuie sur une convergence de nature (un aspect de l'existence, un type de représentation, un choix de mètre, un style) : autrement dit des caractéristiques qui font d'un phénomène générique un objet de fascination et d'interrogation pour qui s'attache à la signification anthropologique et à la portée esthétique du fait littéraire. Le XIX^e siècle marque un tournant décisif concernant l'histoire des genres. Depuis la fin du XVIII^e siècle, les préoccupations formelles et les modèles structurels récurrents ont pour l'essentiel disparu, par exemple l'élégie, ou encore le distique élégiaque. Avec le XIX^e siècle, la conception des genres évolue : la pratique de *l'écriture de genre* disparaît et avec elle, l'idée d'un genre comme *exercice de style* devient désuète. Ce phénomène va de pair avec l'élargissement considérable du public au XIX^e siècle : les genres se multiplient, ils durent moins longtemps ou connaissent des modifications nombreuses et rapides. Le genre le plus à la mode du XIX^e siècle est le genre du roman historique et du roman gothique. Le critère de la hiérarchie des genres répond à une « économie du plaisir¹¹ », l'échelle du plaisir n'est pas quantitative pour l'époque classique (cela signifierait qu'elle est fonction de la simple intensité ou du nombre de lecteurs ou d'auditeurs) ; elle est un mélange de social, de moral, d'esthétique, d'hédoniste et de traditionnel¹².

10. *Ibid.*, p. 146.

11. Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », *ibid.*, p. 168.

12. Les formes brèves comme l'ode ou le sonnet ne sont pas au même rang que l'épopée ou la tragédie. Les deux genres-phares sont la tragédie et l'épopée (qui sont en concurrence), c'est l'épopée qui l'emporte. Aristote hésite et accorde la première place à la tragédie : les critiques de la Renaissance préfèrent l'épopée, puis des critiques comme Hobbes vont les classer *ex aequo* : on voit à quel point ces critères de hiérarchisation sont subjectifs et fluctuants.

Toute réflexion sur les genres impose d'interroger leur continuité, leur filiation, leur évolution. Ferdinand Brunetière propose, dans *L'évolution des genres dans l'histoire littéraire* (1890), une *théorie quasi-biologique* de l'évolution générique. C'est l'éloquence religieuse du XVII^e siècle qui va donner naissance, après un hiatus, à la poésie lyrique du XIX^e siècle. Sa conception générique repose sur une prétendue continuité révélatrice de la mentalité de cette époque : on a besoin de concevoir la littérature comme un *continuum* davantage que comme une *succession de ruptures*. Cette prétendue continuité s'attache à trouver des analogies que Brunetière appelle des « tendances primordiales » entre des œuvres séparées dans le temps et dans l'espace. Faut-il concevoir plutôt une succession et une unité génériques ou chercher à établir une continuité formelle rigoureuse ? Que faire des spécificités nationales (on parle de tragédie grecque, de tragédie élisabéthaine, de tragédie française classique, de tragédie allemande) ? Est-ce qu'il s'agit à chaque fois d'un genre distinct ou d'une nouvelle variété d'un genre unique ? Comment qualifier une pièce comme *Rosmersholm* ou *Les Revenants* d'Ibsen, ou encore de *La Cerisaie* et de *La Mouette* de Tchekhov : à quel genre appartiennent ces pièces ? Doit-on les considérer comme des tragédies ? Aujourd'hui, la tendance qui s'affirme est celle d'un flottement des frontières génériques. Flottement qui va de pair avec des circulations et des transferts. Ces interactions ne concernent pas seulement le domaine littéraire, les genres littéraires réagissent et interagissent avec d'autres objets culturels et notamment avec d'autres formes textuelles comme les discours politique, religieux ou scientifique, mais également les formes émanant des arts plastiques, des médias. Le monde audiovisuel possède une influence importante sur la perception des genres, ce qui confirme au passage l'hypothèse selon laquelle la théorie des genres n'est pas seulement une question de formes ni de domaines, mais qu'elle est *extensive* et *existentielle*, qu'elle renvoie à des normes sociales et à des valeurs communautaires. Si l'on cherche à identifier quelques-uns des paradigmes contemporains des genres, deux tendances apparaissent. La forme romanesque règne actuellement sans partage. La tendance contemporaine consiste à supprimer la distinction prose/poésie et à diviser la littérature d'imagination en fiction (roman, nouvelle, épopée), théâtre (prose ou vers) et poésie. Une autre tendance générique contemporaine consiste à ajouter des adjectifs aux principaux genres. Perdre toutefois une distinction entre les catégories historiques (la tragédie et la comédie) et les catégories fondamentales. Le problème est d'ordre hiérarchique : le théâtre ne se situe plus sur le même plan que

l'épopée et la poésie lyrique puisqu'avant ces trois genres étaient oraux (alors que de nos jours, il n'y a plus que le théâtre qui relève du domaine parlé).

La littérature contemporaine semble faire fi de la distinction des genres, comme si elle voulait abolir les frontières qui les séparent. Ne plus obéir à la séparation des genres est perçu comme un signe de modernité. Cette indistinction fait de la littérature *le genre ultime*, à l'instar des commentaires de Blanchot dans la section significativement intitulée « Où va la littérature ? » du *Livre à venir* (1959) :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poétique, 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 la 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 littéraire lui renvoie en la multipliant — comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature¹³.

Ce que Blanchot appelle encore la « non-littérature » correspond à un mouvement de désapprentissage des règles rassurantes du savoir : « Seule importe l'œuvre, mais finalement l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre ». En cherchant à liquider la loi des genres, Blanchot veut redonner la priorité au texte, ce qui suppose de faire de la littérature un tout inclassable et indivisible. La perception des genres est le reflet d'un état d'esprit d'une époque sur la littérature. Rendre caduques les genres révèle aussi un besoin d'annihiler ce qui a été précédemment construit et édifié : sans doute moins pour la forme en tant que telle que pour ce qu'elle signifie : classer les œuvres dans des genres, c'est avoir des certitudes, et par là c'est proposer une vision rassurante de la littérature. C'est aussi indiquer que toute œuvre s'inscrit dans une lignée, une filiation, c'est assurer la validité de *l'histoire littéraire* comme discipline. Qu'une œuvre désobéisse à un genre ne rend pas ce dernier inexistant pour autant : la transgression peut l'invalider mais ne l'abolit pas forcément. La transgression ne peut être effective que si la loi est active, et on peut même postuler que la loi ne prouve sa nécessité (son utilité) *que* par les transgressions dont elle fait l'objet. On ne peut connaître la règle en littérature que par

13. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1990, p. 272-273.

l'exception qui l'abolit. À partir du moment où l'œuvre a transgressé la loi puis qu'elle a été reconnue (adoubée) par le public, elle s'érige elle-même en règles. Et pourtant, un rapide coup d'œil dans les rayons des librairies et les classifications des bibliothèques montre que la distinction des genres reste encore opérante aujourd'hui. Bon nombre d'écrivains précisent le genre de leurs œuvres, nous permettant de postuler qu'il serait peut-être moins question de respect ou de transgression que d'attachement où se dit le goût (besoin) du collectif.

Université de Haute-Alsace, ILLE

Partie I

Théorie(s) et identité des genres
(dans la tradition littéraire européenne)

Théorie des genres et identité culturelle européenne : une rencontre *typique* ?

FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Réfléchir à l'articulation des genres et de la notion d'identité dans la « tradition littéraire européenne » suppose à la fois un pari et une intuition : il existerait un lien privilégié (ou spécifique) entre une identité générique et une tradition littéraire (ou culturelle) européenne. Il va falloir évaluer la validité de ce postulat et voir quelles sont sa nature et sa fonction. Ce présupposé signifie qu'il existerait des rapports (encore faudra-t-il en préciser la nature) entre le « genre » comme *species*, ou *genus* du latin « *genus* », naissance, race > type, catégorie, ce qu'on appelle un genre littéraire (comme un ensemble d'œuvres qui possèdent des caractéristiques communes) et ce qu'on nomme ici une identité culturelle européenne. Le terme de genre est polysémique, il possède aussi plusieurs dénnotations et connotations : *genus*, comme genre humain, généalogie, habitus, le terme de genres littéraires est une création typologique mise en place par l'homme. L'idée sous-jacente est que la notion de genre est une notion convergente des sciences humaines (un point commun). Or l'expression « identité culturelle européenne » est complexe ou plutôt multiple : qu'est-ce qu'on privilégie le plus dans cette expression : le terme d'identité, de culture, d'Europe ? Cela impose de se demander si la théorie des genres est une question de nationalité, de continent, de sphère et de quelle nature est cette sphère : culturelle, ou encore espace géographique, ou même historique, linguistique ? Ce qui signifie qu'il faut aussi se de-

mander si la distinction européenne est pertinente en matière de théorie des genres, ou faut-il parler plutôt de sphère occidentale (en opposition à une sphère culturelle orientale par exemple) ? Qu'est-ce que l'Europe dévoile d'elle-même en termes d'identité littéraire quand elle parle de la théorie des genres ? Poser ces questions va nous permettre de réfléchir également à la fonction de la littérature, du canon en littérature, sa viabilité, sa transmission.

Trois préalables épistémologiques s'imposent 1. Jung insiste sur l'importance de poser un regard *non-européen* sur l'Europe : « Je ne la comprends (l'Europe) que lorsque je vois où moi, Européen, je suis en marge du monde ». Or c'est Jung qui postulera en 1935 le fait qu'il existe un « inconscient collectif européen » dans *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*. Cela nécessite donc de comparer le traitement européen des genres littéraires avec celui d'autres pays et/ou d'autres continents. 2. Edgar Morin définit l'identité européenne par les critères suivants : la conscience d'une communauté d'histoire ; la conscience d'une « communauté de destins¹ », de valeurs à défendre en commun. Notons la dimension défensive, donc agressive reversée implicite de cette définition. 3. Les spécificités de la culture européenne nécessitent d'être prises en compte : dialogisme, antagonisme, rationalisation critique (donc un esprit critique et un souci d'objectivité, voire une propension à l'autocritique) :

La culture européenne ne subit pas seulement ces oppositions, conflits et crises ; elle en vit. Ceux-ci sont, eux aussi, autant ses producteurs que ses produits².

Un autre trait réside dans sa manie de la problématisation, et tout particulièrement la Renaissance qui va généraliser la problématisation en réinterrogeant Dieu, le Cosmos, la Nature, l'Homme. Patocka dans ses *Essais hérétiques sur la philosophie de l'Histoire* écrit : « le problème de l'Histoire ne peut être résolu. Il doit demeurer », en découle un antagonisme entre un européocentrisme dominateur et une potentialité universalisante. Pour Edgar Morin, le problème de l'Europe tient à sa négativité : au sein du tourbillon dialogique, les idées se nient sans cesse les unes les autres : c'est un tourbillon de négativité « qui entraîne la culture européenne moderne³ ». L'Europe est héritière de la négation des vérités médiévales, de Méphistophélès : elle possède quelque chose de l'esprit faustien, « l'esprit

1. Edgar Morin, *Penser l'Europe* (1987), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1990, p. 191.
 2. *Ibid.*, p. 149. Voir son chapitre intitulé « L'identité culturelle européenne » (p. 147-155).
 3. Edgar Morin, *Penser l'Europe*, *op. cit.*, p. 152.

qui nie toujours ». Pour Edgar Morin, la négativité possède quelque chose de diabolique, et son ambivalence réside dans le fait que la négativité de l'esprit donne aussi de l'énergie (scepticisme, ironie, doute, contestation) dans le sillage de Hegel (qui a précisément influencé la théorie des genres en Europe). Kundera considère, dans *L'art du roman* (1986) que Quichotte, Faust et Don Juan sont trois héros *typiquement* européens : parce qu'ils sont héros de l'échec et de la dérision dans la poursuite du sublime et de l'absolu, parce qu'ils ont cette pulsion du refus de la finitude, une croyance dans l'illimité qui les pousse à oublier le principe de réalité⁴ : toutes ces caractéristiques fondent une identité culturelle européenne.

La littérature européenne n'a cessé de porter en elle le négatif invisible, fait de souffrances et d'échecs, de l'image euphorique du progrès indéfini et de la conquête du monde⁵.

Etiemble est conscient des dangers de l'« européocentrisme », et surtout il en identifie la cause : la survalorisation de l'Europe passe par une méconnaissance totale des autres cultures. Émerge ainsi une « nouvelle conscience européenne » qui est « conscience des fragilités culturelle, énergétique, économique, démographique, morale », mais aussi « politique et militaire »⁶. L'identité culturelle européenne est pluraliste, « unitas multiplex » (pour reprendre l'expression d'Edgar Morin), elle intègre dans son système culturel la notion de démocratie.

De ces quelques remarques, on peut répertorier les difficultés qui se posent à nous. La première est une question de méthode : comment aborder ce sujet ? La deuxième est une question d'interprétation : comment l'interpréter (dans quel domaine : comme une explication du comportement humain, du fonctionnement des œuvres...) ? En quoi est-ce important de réfléchir sur les points de connexion entre la théorie des genres et l'identité culturelle européenne ? Répondre à cette question, c'est se demander pourquoi il y aurait des affinités entre des questions de catégorie formelle (des questions de classification générique) et une identité culturelle qui n'est pas nationale mais transnationale justement). Enfin à quoi cela va nous servir d'avoir mis cela en évidence ? En quoi cela peut-il nous être utile et sur quoi cela fonctionne-t-il le mieux ?

La focalisation générique est un tropisme important de l'histoire littéraire occidentale, elle émane (participe) à la tradition culturelle euro-

4. *Ibid.*, p. 153.

5. *Ibid.*, p. 154.

6. *Ibid.*, p. 190.

péenne où elle nourrit son penchant pour la rationalisation critique. La théorie des genres s'est constituée en Europe (Platon et Aristote). C'est même l'Europe qui a théorisé les genres (même si des distinctions génériques ont existé ailleurs, voire avant) et cette théorie des genres essaime encore dans l'histoire littéraire occidentale. Appréhender la littérature *par* le biais de la notion de genre impose de prendre en compte un certain nombre d'impensés, comme une vision romantique de la singularité de l'œuvre (rôle de Goethe, figure centrale), ou encore un certain rapport (idéologique, éthique, mais aussi contextuel et pragmatique) à l'écrit : une sacralisation-valorisation de l'écriture (contre la littérature orale qui en Afrique par exemple a pu être, et reste parfois, prééminente).

Pour évaluer l'influence et la nature du facteur géographique dans la théorie des genres. Il convient de préciser de quel espace on parle : sphère géographique, géopolitique, sphère culturelle ou alors linguistique ? La distinction se fait-elle par exemple selon les pays (nations) ou selon les continents, ou selon une latitude : est-ouest ou une longitude : nord-sud, ou encore selon une différence occident-orient... ? Les analyses de Propp sur le conte russe (ses structures, ses schémas) s'appliquaient aussi aux contes africains : ce qui révèle que la transmission des récits immémoriaux dépasse (ou passe outre) des cadres géographiques. En Amérique, le problème des canons littéraires est actuellement abordé selon une perspective combinant Foucault et Derrida (donc deux penseurs européens *aménagés* aux goûts identitaires américains), il ne s'agit ni d'éclatement des genres, ni de dispersion subjectiviste des forces créatrices, mais de la « déconstruction d'un (supposé) appareil de pouvoir⁷ ».

Arrêtons-nous un instant sur ce que Derrida a écrit du genre littéraire. Jouant des résonances sémantiques du mot genre, il choisit de faire déroger la notion au principe classificatoire qui la fonde et qu'elle instaure implicitement. Derrida élude la question des genres littéraires (qui paraît démodée et formelle) en la recouvrant par une autre qui paraît plus subversive et d'actualité : celle du genre sexuel.

Comme la classe elle-même, le principe du genre est inclassable, il sonne le glas du glas, autrement dit du *classicum*, de ce qui permet d'appeler (*calare*) les ordres et de ranger les multiplicités dans une nomenclature. *Genos* indique donc le lieu, le moment ou jamais de la méditation la plus nécessaire

7. Pour toutes ces analyses, voir la préface de Marc Dambre au volume *L'éclatement des genres*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 13.

sur le « pli » — qui n'est pas plus historique que naturel au sens classique de ces deux termes — [...]»⁸.

La notion de genre permet un dévoiement généalogique :

On peut aussi bien entendre *genos* comme naissance, et naissance autant comme puissance généreuse de l'engendrement ou de la génération — *physis* précisément — que commerce, appartenance familiale, selon la généalogie classificatoire ou la classe, la classe d'âge (génération) ou la classe sociale⁹.

Derrida fait du genre une notion généalogique, il lui donne une connotation éthique qui remet en cause la notion même de généalogie :

La clause du genre [...] décline ce qu'elle permet de classer. Elle sonne le glas de la généalogie ou de la généralité auxquelles elle donne pourtant le jour. Mettant à mort cela même qu'elle engendre, elle forme une étrange figure, une forme sans forme, elle reste à peu près invisible, elle ne voit pas le jour ou ne se donne pas le jour. Sans elle, il n'y a ni genre ni littérature mais dès qu'il y a ce clin d'œil, cette *clause* ou cette *écluse* du genre, à l'instant même où s'y entament un genre ou une littérature, la dégénérescence aura commencé, la fin commence¹⁰.

Derrida ne se contente pas de jouer sur les expressions (« la clause de genre », « l'écluse du genre »), il les donne à entendre comme des *variations* l'une de l'autre. Le genre permet à Derrida d'introduire la notion de groupe en la libérant de celle d'appartenance : « faire partie d'un ensemble » sans pour autant lui appartenir : « La remarque d'appartenance n'appartient pas. Elle appartient sans appartenir et le « sans » qui rapporte l'appartenance à la non-appartenance ne paraît que le temps sans temps d'un clin d'œil¹¹ » :

Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque¹².

8. Jacques Derrida, *Parages* (1986), Paris, Galilée, Nouvelle édition augmentée 2003, p. 240.

9. *Ibid.*, p. 239.

10. *Ibid.*, p. 246.

11. *Ibid.*, p. 245.

12. *Ibid.*, p. 245.

Le genre permet à Derrida de *circonscrire* le champ littéraire en *l'ouvrant* :

Ce sont des questions pratiques, sans doute, pratiques au sens d'abord technique du terme (classification, datation, catégorisation, fichage, délimitations internes du corpus), mais aussi des questions pratiques au sens éthique ou déontologique du terme (qu'a-t-on le droit de classer comme fiction littéraire ou comme document non littéraire ? Qui autorise qui à dévoiler quoi de secret ou de non secret dans une œuvre littéraire publique¹³ ?

Derrida *attaque* le genre pour plusieurs raisons : il refuse la notion d'appartenance formelle mais également intellectuelle et éthique. Le genre littéraire sous-tend en réalité une question plus vaste et plus générale : qu'est-ce que cela signifie et implique au fond d'appartenir à un ensemble quel qu'il soit, ou plutôt peut-on (comment peut-on) s'en départir ? L'appartenance pose la question de « l'identification », c'est-à-dire du genre auquel elle se *rappelle* (plus que celle de l'identité au sens strict). Ceci explique sans doute le fort écho de l'approche générique derridienne aux États-Unis qui est perçue comme une mise en abyme des problèmes communautaires d'immigration et d'intégration : une société qui trouve son fondement dans une immigration de communautés humaines ; une société qui dévoile une domination absolue de l'une de ses communautés.

En Europe, la situation diffère. La question du genre revisitée par Derrida a surtout intéressé dans la mesure où elle a été constituée *par* Derrida *à partir* des fictions de Blanchot¹⁴, ainsi qu'un autre petit texte de Maurice Blanchot : *L'Instant de ma mort*, une fiction autobiographique puisqu'elle relate une anecdote véridique de la Seconde Guerre Mondiale où Blanchot fut « empêché de mourir par la mort même » selon ses propres termes. Le 20 juillet 1944, Blanchot fut arrêté. Placé devant un mur et sur le point d'être fusillé, le lieutenant en est empêché, une bataille fait rage non loin de là, de sorte que l'exécution de Maurice Blanchot est suspendue, il est donc miraculeusement épargné. Ce texte relève du genre fictionnel et qui est aussi un témoignage vécu. Le témoignage est un vécu qui « doit se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature ». L'appartenance générique ambiguë du texte de Maurice Blanchot relève de ce que Derrida appelle une « loi de débordement¹⁵ ».

13. Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 69.

14. *La Folie du jour*, récit de 1973, constitue le centre de *Parages*.

15. Jacques Derrida, *Parages, op. cit.*, p. 243.