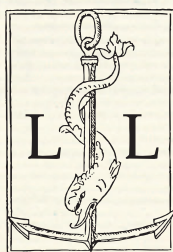


*Driss Ablali, Ayoub Bouhouhou
& Ouidad Tebbaa (éds)*

Les genres textuels, une question d'interprétation ?



Lambert-Lucas

Cet ouvrage essaie de répondre à la question du genre de discours, longtemps cantonnée aux intérêts taxinomiques, de manière à en faire une catégorie essentielle pour l'interprétation.

Pourquoi avons-nous besoin des genres ? Comment cette catégorie est-elle construite par l'esprit humain pour comprendre des films, des émissions de télévision, des tableaux, des spots publicitaires, des articles de presse, des textes littéraires, des discours publics, des messages dans des réseaux sociaux, parmi bien d'autres productions langagières ?

Autant de questions, théoriques et pratiques, qui sont dans le droit fil du rapport entre interprétation et genre. Les contributions ici réunies cherchent à rendre compte de l'état de la recherche et de sa diversité, mais aussi, en s'appuyant sur des propositions théoriques et heuristiques, à proposer de nouvelles catégories descriptives nécessaires à la quête du sens.

Contributions d'Anouar Ben Msila, Catherine Boré, Ayoub Bouhouhou, Magali Brunel, Marion Colas-Blaise, Camille Deslauriers, Salam Diab-Duranton, Cheik M. S. Diop, Jean-François Jeandillou, Isabelle Laborde-Milaa, Abdenbi Lachkar, Glauca Muniz Proença Lara, François Laurent, Joanie Lemieux, Nadia Makouar, Leila Messaoudi, Laurent Perrin, André Petitjean, Sandrine Sorlin, Ouidad Tebbaa.

Couverture : Affiche du colloque de Marrakech
par Maylis Juzan et Emilie Glénisson, IUT d'Angoulême



200 pages
20 euros
ISBN : 978-2-35935-132-3

Les genres textuels, une question d'interprétation ?

Textes réunis et présentés par
Driss Ablali, Ayoub Bouhouhou
et Ouidad Tebbaa

Ouvrage publié avec le concours
de l'Institut Français du Maroc à Marrakech
et de l'Agence Universitaire de la Francophonie, Bureau du Maghreb



LE PRÉSENT OUVRAGE

est issu du colloque

Interpréter selon les genres

18-20 avril 2013

Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc

organisé avec le soutien de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Cadi Ayyad de Marrakech, l'Institut français du Maroc à Marrakech, l'Université Paris Est Créteil et le Céditec (EA 319), l'Université de Liège et l'Agence Universitaire de la Francophonie - Bureau du Maghreb.

Comité de lecture

Les textes de cet ouvrage ont reçu l'expertise des membres du comité de lecture ainsi composé :

Guy ACHARD-BAYLE, Université de Lorraine

Sémir BADIR, Université de Liège

Raymond MICHEL, Université de Lorraine

Hassan MOUSTIR, Université Mohamed V Agdal, Rabat

André PETITJEAN, Université de Lorraine

Alain RABATEL, Université Lyon 1

Introduction

Driss ABLALI, Ayoub BOUHOUBOU et Ouidad TEBBAA

Dans les travaux les plus récents de sciences humaines et sociales, le concept de « genre » a le vent en poupe et l'on ne compte plus les publications qui explorent les différents aspects.

Sans même tenir compte du sens où l'entendent les *gender studies*, l'acception de ce terme est cependant loin d'être simple. Nous avons choisi « genres textuels » pour le titre, mais le lecteur pourra se rendre compte par lui-même, en lisant les contributions ici réunies, de la diversité de ses collocations : *genres de discours*, *genres discursifs*, *genre de textes*, *genre de récit*, *genres de la parole*...

Cet ouvrage collectif a donc pour objectif de travailler la question du genre, longtemps cantonnée à la taxinomie, de manière à en faire une catégorie d'interprétation. Pourquoi avons-nous besoin des genres ? Comment cette catégorie est-elle construite par l'esprit humain pour comprendre des textes littéraires, des articles de presse, des portraits médiatiques, des écrits scolaires, des technoclectes, des films – parmi bien d'autres productions ?

La réponse à ces questions varie en fonction du point de vue théorique adopté. Le concept s'est en effet développé dans de nombreuses disciplines qui ne se posent pas les mêmes problèmes épistémologiques ni heuristiques. Rares cependant sont celles à n'y avoir pas recours. Notamment, la notion est utilisée et discutée depuis les origines dans les études littéraires, en histoire de l'art et en théorie du cinéma ; elle a également refait surface avec une certaine vigueur en sciences du langage en partant généralement du postulat que le genre de discours outrepassé les limites du visible. « Suprasegmental », « intertextuel » ou « transtextuel », le genre est une construction mentale, objectivable selon l'analyste à travers des traces, des configurations structurelles, des connexions entre le texte et son entour. Dans tous les cas, le genre bat en brèche la clôture du texte. Quels principes, dans les différents cadres théoriques, en font-ils un objet ? Toutes les approches en effet ne font pas intervenir les mêmes catégories pour lier genre et interprétation : ancrage social, régularités syntaxiques, caractéristiques énonciatives et stylistiques, marqueurs discursifs et lexicaux, facteurs compositionnels, contraintes techniques et situationnelles, etc.

La disparité des propriétés attribuées à la notion s'accroît encore quand on envisage d'autres produits culturels que les textes. Bien qu'il constitue indéniablement un outil heuristique particulièrement fructueux, le genre suppose une ouverture au monde au-delà de l'analyse de l'œuvre considérée. Ainsi, dans les théories littéraires, les études cinématographiques comme

dans les modèles interprétatifs issus des sciences de l'information et de la communication, le genre invite à considérer des catégories aussi étendues que celles de la culture, de la cognition, de l'idéologie, des lois sociales, de l'esthétique ou de la technique.

L'objectif de l'ensemble des contributions de cet ouvrage collectif a d'abord été de délimiter le champ théorique de la notion telle qu'elle a été produite par la pratique scientifique des sciences du langage et des théories littéraires, telle aussi qu'elle bute encore devant différents problèmes selon différentes disciplines. Il s'agira moins de définir des règles de production ou de déterminer des catégories définitives et classificatoires que de poser la question du genre dans le processus de reconnaissance et d'interprétation, le genre étant alors envisagé comme un ensemble de contraintes et de conditions de possibilité du sens.

Comme le dit clairement son titre interrogatif, *Les genres textuels, une question d'interprétation ?*, l'ouvrage revient sur la question du genre mais ne l'épuise pas pour autant – il ne saurait d'ailleurs y prétendre. C'est donc la diversité qui se lit dans les travaux des auteurs. Elle ne fait à vrai dire que refléter la diversité des intérêts scientifiques que suscite toujours cette notion. Les genres soumis au scalpel de l'analyse viennent de pratiques discursives différentes, avec une dominance des genres littéraires. Dans un premier temps, le lecteur découvrira des travaux sur le discours littéraire. Plus précisément : le théâtre, le roman, le roman par nouvelles, le conte, les nouvelles, la poésie, l'épopée populaire, l'autobiographie, l'épistolaire et la chanson de geste. Dans un second temps, nous serons en présence de réflexions théoriques où il s'agit d'apprendre à lire et à interpréter par le genre en faisant dialoguer les points de vue de la critique littéraire et de la poétique avec ceux de la sémiotique et de la stylistique. L'ouvrage traite ensuite des rapports entre écrits scolaires, théories didactiques et genre pour montrer la place des genres en didactique comme outil d'enseignement et d'apprentissage de la langue et de la littérature. Les dernières contributions, chacune avec ses propres spécificités, illustrent cet élargissement de la notion de genre à la description des technocultes, du portrait médiatique et du cinéma.

La confrontation autour d'une même notion à la fois de différentes disciplines et, au sein des sciences du langage et des théories littéraires, de différentes approches théoriques constitue, avec ce que cela suppose de rencontres et de distanciation, d'affinités méthodologiques et de distinctions épistémologiques, la richesse et l'intérêt de cet ouvrage.

Genre dramatique et énonciation

Laurent PERRIN

Université Paris Est Créteil, Céditec

et

André PETITJEAN

Université de Lorraine, CREM

Introduction

Par-delà l'opposition entre genres épique et dramatique, l'appréhension générique des textes de théâtre repose historiquement sur un riche héritage associé à des genres canoniques (mystères, farces, pastorales, tragi-comédies, tragédies, comédies, drames, vaudevilles), qui se divisent eux-mêmes en de multiples sous-genres (drame bourgeois, historique, romantique, mélodrame) ; spécifications qui prennent aussi des formes génériques plus singulières et personnelles (tabarinade, dancourade). Or l'influence historique de ces divisions, après avoir essuyé la dérision d'auteurs comme Ionesco ou Beckett, qui parlent respectivement d'« Anti-pièce » ou de « Dramaticules », s'affaiblit aujourd'hui considérablement. Les auteurs dramatiques contemporains déconstruisent même parfois jusqu'aux modèles compositionnels de la fiction théâtrale hérités d'Aristote (qui définit le genre dramatique comme le fait d'une « histoire relatée par la parole de personnages en fonction d'un temps et de lieux précis »). Par exemple, les scènes en version alternative de Lagarce, les retours en arrière de Koltès, les phénomènes de « poétisation » des didascalies de Duras, ou toujours de Koltès, etc. Nous verrons si ces mutations vont jusqu'à remettre en cause l'identité générique du texte dramatique.

Il est indéniable que les théories linguistiques des genres discursifs ou textuels se sont multipliées ces dernières années, qu'elles aient pour origine l'ethno ou la sociolinguistique, les analyses conversationnelles, les analyses de discours, la linguistique et la sémantique textuelles. Quelles que soient leurs divergences conceptuelles et méthodologiques, ces diverses approches s'accordent à reconnaître qu'une catégorisation générique s'appuie sur une constellation hétérogène de propriétés relativement consensuelles, stabilisées sous la forme de matrices discursives plus ou moins différenciées, susceptibles d'être réduites à un nombre limité de corrélations ou faisceaux de critères (Kerbrat-Orecchioni parle de « typologème », Rastier de « composants systématiques »).

L'objectif de cette étude sera de montrer que ce qui a trait aux propriétés de l'énonciation constitue un typologème fondateur de ce qui caractérise le texte et le genre dramatique, par opposition notamment à d'autres formes de

fiction narrative. La question de ce qui oppose le texte dramatique à sa représentation au théâtre d'une part, et d'autre part à la conversation dite « ordinaire » ou « spontanée » sera également abordée.

Dans la première partie, nous montrerons que ce typogème, que nous appellerons « énonciatif », place les dialogues des personnages au premier plan du texte et du genre dramatique, ce qui donne une tournure particulière à la « double dialogie » sur laquelle se fonde toute forme de fiction narrative impliquant un auteur et ses destinataires d'une part, et des personnages de l'autre. Il apparaîtra que ce typogème est à la base de ce qui caractérise le texte théâtral et plus profondément le genre dramatique, par opposition notamment aux genres du récit, par exemple romanesque.

Toujours d'un point de vue énonciatif, nous nous interrogerons ensuite, dans la seconde partie, sur le statut de la voix dont relèvent les didascalies dans le texte dramatique, en fonction de l'identité de l'énonciateur qui les endosse et respectivement du destinataire auquel elles sont adressées. Comme nous l'avons montré (Petitjean 2012), nous verrons que le typogème énonciatif du genre dramatique détermine à la fois le style des didascalies, et ce faisant à nouveau ce qui oppose le genre dramatique aux genres du récit.

Enfin, dans une troisième partie, nous nous demanderons si certaines propriétés de la textualité dramatique dont il aura été question (mimésis dialoguée à double destinataire, narration ou récit implicite (Perrin 1996), incomplétude sémiotique) induisent des modes particuliers de lecture et d'interprétation des textes dramatiques.

1. Dialogue et énonciation

Sous un angle énonciatif, le genre dramatique tient au lien particulier que noue le dialogue des personnages à la « double dialogie » sur laquelle se fonde toute forme de fiction narrative (romanesque, théâtrale, cinématographique ou autre), toute forme de discours consistant à relater, à l'intention d'un public de lecteurs ou de spectateurs, une interaction fictive entre des personnages. Nous allons nous intéresser notamment à ce qui oppose le genre dramatique aux genres du récit (comme le roman, la nouvelle, le conte), qui consistent à subordonner à la voix narrative d'un récit adressé à des lecteurs (fussent-ils fictifs) celles des personnages d'une fable, d'une histoire relatée. Le genre dramatique, en revanche, s'appuie sur une forme d'artifice fondateur de la fiction au théâtre (que C. Kerbrat-Orecchioni 1984 définit comme un « trope communicationnel »), qui consiste à l'inverse à éclipser la voix du narrateur, du moins à la dissimuler derrière celle des personnages. Par opposition au genre romanesque, par exemple, qui consiste à rapporter fictivement dans le cadre d'un récit plus ou moins explicité (au style direct, indirect ou indirect libre) les propos ou points de vue des personnages, le genre dramatique substitue par convention, entre un auteur et des lecteurs (entre un metteur en scène et des comédiens d'un côté, des spectateurs de l'autre, lors de la représentation au théâtre), la fiction énonciative d'un dialogue entre des personnages. Certes le roman contemporain s'emploie souvent à masquer la voix du narrateur et à brouiller celle

des personnages, jusqu'à les imbriquer parfois inextricablement (Perrin 2007). Mais il n'en demeure pas moins que les genres du récit consistent à rapporter les propos ou points de vue imputés à des personnages, ce qui impose de maintenir un premier plan d'énonciation imputé à la voix (si ce n'est au point de vue) d'un narrateur (Rabatel 2003). Le genre dramatique, en revanche, abolit par convention toute forme de récit associé à la voix d'un quelconque narrateur, ce qui a pour effet de renverser l'ordre de préséance entre les deux plans d'énonciation sur lesquels repose la double dialogique, qui se définissent dès lors comme respectivement *interne* et *externe* à la fiction dont relève, au premier plan de la scène énonciative du texte théâtral, le dialogue des personnages.

Si l'on met à part ce qui concerne le cas très particulier des didascalies (sur lequel nous reviendrons dans la suite de cette étude), le texte dramatique repose prioritairement sur le plan énonciatif ou dialogique interne de ce qui a trait à la voix et au dialogue des personnages de la fable. Plutôt qu'un quelconque narrateur ici relégué au second plan (si ce n'est purement aboli), la voix des personnages est au devant de l'énonciation du texte dramatique, qui de ce fait se détache fonctionnellement de son cadre de production effectif. Au plan dialogique interne, l'énonciation dramatique se rapporte exclusivement aux dialogues des personnages, qui déterminent diverses sortes d'interactions monologiques, dialogales ou polylogales attachées à un temps, un lieu, diverses circonstances diégétiques et situationnelles dont relève la fiction dramatique. Les propriétés énonciatives internes du texte théâtral, constitutives du genre dramatique, concernent exclusivement la voix des personnages comme être de fiction. A l'inverse du roman comme de tout autre forme de récit, davantage même que les dialogues romanesques qui sont forcément intégrés à un récit dont ils ne font que relayer les informations diégétiques, l'énonciation dramatique repose sur une convention de dissimulation du dispositif narratif dont elle relève, relégué au plan dialogique externe, au profit de l'illusion qu'elle instaure au plan dialogique interne. Autrement dit, le texte dramatique ne se donne pas pour ce qu'il est en réalité (un texte écrit de fiction dramatique destiné à des lecteurs et à des spectateurs), mais pour ce qu'il montre, ou plutôt ce qu'il joue, au plan fictif de l'histoire relatée (une succession d'échanges de paroles entre des personnages). L'auteur comme le metteur en scène et les comédiens n'interviennent alors que de l'extérieur, par la mise en œuvre d'une pantomime, mais ne sont nullement impliqués comme instances subjectives à l'intérieur du sens d'un récit.

C'est exclusivement au plan dialogique externe de son contexte effectif de production (dans le cadre de l'institution littéraire et au service du théâtre) que l'énonciation dramatique est alors assumée par un auteur et destinée à un public de lecteurs et de spectateurs, ceci par le biais d'une archi-énonciation mimétique impliquant en outre un metteur en scène et des comédiens lors de la représentation scénique. Cette archi-énonciation consiste à élaborer conjointement une fiction narrative par simulation, simulacre ou imitation d'un dialogue oral entre des personnages. Le même genre d'artifice qui assimile le corps, le geste des comédiens à celui des personnages – plus généralement le

décor, la scène d'un théâtre à l'espace d'un contexte fictif – établit la relation du texte dramatique à la parole et à la voix des personnages. L'énonciation dramatique repose essentiellement sur un mode de fonctionnement mimétique qui fait de l'auteur du texte un simple artisan de la vaste pantomime théâtrale, autrement dit d'une *mimesis* verbale à la fois écrite et scénique. Tout comme le metteur en scène et les comédiens, l'auteur dramatique participe de cette pantomime et ce faisant disparaît comme instance constitutive du sens au plan énonciatif et dialogique interne de la fiction narrative. On comprend dans ces conditions que le dialogue théâtral s'énonce sur un mode plus dramatique qu'épique, pour reprendre les régimes énonciatifs hérités d'Aristote et de Platon, qui impose de compenser par simulation – sur la base d'un contrat « de feintise » comparable à celui des dialogues romanesques – les carences impliquées par l'absence de récit (ou récit implicite) constitutif du genre dramatique (Perrin 1996).

Contrairement aux genres du récit qui incitent à dissocier la voix du narrateur de celles des personnages, le genre dramatique impose au contraire de faire parfois endosser le rôle de narrateur aux personnages de l'histoire relatée. L'effet conjugué de la dissimulation communicationnelle et de la simulation verbale explique ainsi que les personnages, outre qu'ils agissent, évoluent, se transforment, développent l'intrigue au plan énonciatif interne, ont parfois la charge de co-construire narrativement la fiction sous un angle énonciatif externe. Comme nous l'avons montré par ailleurs (Dufiet & Petitjean 2013), y a certes alors simulation, mais avec toutes les réductions, transpositions et élaborations qu'impose d'abord l'ordre de l'écrit (spatialité, linéarité, graphie, ponctuation...), qui autorise conjointement diverses formes de désancrages diégétiques du discours des personnages, notamment dans la tragédie classique, particulièrement narcotisée et elliptique, par comparaison avec la conversation authentique, jusqu'à attester d'une volonté manifeste de narrativisation ou même de « romanisation » du genre dramatique dans certains textes de théâtre contemporains. Suppléant ainsi l'absence de narrateur, elle-même à moduler selon les époques et les sous-genres textuels dramatiques (chœurs, prologues, adresses directes aux spectateurs), les personnages assument alors indirectement la fonction de régie informative, telle qu'elle porte sur la fable et ses enjeux, le cadre spatio-temporel, l'identité des protagonistes, les circonstances, l'intrigue. On notera, à ce propos, que les personnages, en particulier dans les moments d'exposition, se nomment, se désignent réciproquement, se décrivent même, co-référent à un espace-temps fictif qu'ils co-déterminent, jusqu'à s'adresser explicitement aux spectateurs comme à un témoin, un interlocuteur additionnel. Cette sollicitation transversale des spectateurs explique d'ailleurs l'existence de conventions textuelles propres au genre dramatique, comme les scènes d'exposition, monologues, apartés, sans oublier ce que Wolowski (2007) appelle la « narration paradidascalique », associées à un détournement narratif de certaines propriétés verbales des dialogues, par exemple de certains présupposés consacrés à informer indirectement le lecteur ou le spectateur de ce qui a trait à l'intrigue (Leclair 2002). Le genre dramatique tire ainsi sa consistance d'un double rapport dialogique, à la fois direct et indirect, interne et externe à

l'énonciation fictive des personnages, propriété qui témoigne accessoirement de l'irréductibilité des textes dramatiques aux conversations ordinaires, dont la visée énonciative n'est en rien fictive.

2. Didascalies et énonciation

À propos de l'énonciation des didascalies, au regard de la production dramatique du XIX^e et du XX^e siècle, la difficulté consiste d'abord à statuer sur la nature sémiotique de la voix dont elles relèvent, qui détermine notamment leurs degrés d'intégration au texte dramatique proprement dit. Pour certains (Thomasseau 1984, Ubersfeld 1996, Issacharoff 1993, Schaeffer 1995), dans la mesure où les didascalies n'appartiennent pas à l'univers intra-diégétique des échanges dialogués et sont donc vouées à disparaître lors de la représentation, il convient de leur imputer une visée énonciative étrangère au texte dramatique, assimilable à la voix de l'auteur comme dramaturge et attestant de sa volonté de contrôler par anticipation les choix du metteur en scène et des comédiens lors de la représentation scénique. Elles relèveraient donc d'une sorte de méta-énonciation à visée didactique – le terme de « didascalie » vient du grec *didaskalia* qui signifie « enseignement » – dont le rôle se limite à « programmer dans la mesure du possible le bon usage de son texte » (Issacharoff 1993), à l'intention des praticiens de la scène et de l'imaginaire du lecteur, en vue notamment de préciser les conditions de production, de performance ou profération des dialogues lors de la représentation, d'anticiper sur leur destination scénique. Pour d'autres à l'inverse (Martinez-Thomas 1994, Chaperon 2007, Wolowski 2007), les didascalies émanent d'une instance dénommée « didascale » ou « monstreur », dont le fonctionnement sémiotique, s'apparente à certains aspects de la voix du narrateur dans le roman.

En faveur d'une conception auctoriale ou dramaturgique des didascalies, on peut relever que certaines d'entre elles se conforment à un patron énonciatif ou stylistique que Issacharoff (1993) associe à un « style impersonnel », dont les propriétés se rapportent notamment à une mise en attente de leur instanciation grâce à l'emploi d'un présent « désactualisant », à la juxtaposition de phrases nominales, à la densité de participes présents et de gérondifs, ainsi qu'à l'effacement de toute propriété énonciative à effets subjectivants (usage de la seule troisième personne, absence de modalisateurs, de subjectivèmes et de commentaires, de toute expression axiologique susceptible d'être associée à un point de vue orienté subjectivement). Il en découle une orientation prescriptive du sens des didascalies, associée à une interprétation métatextuelle des commentaires de certains dramaturges, visant à faire respecter certaines indications scéniques en vue de contextualiser les dialogues. Est-ce à dire que l'on doit, à la suite de Searle (1982) et de Genette (1991), imputer aux didascalies « la force illocutoire d'une recette pour cuire un gâteau » (Searle 1982), jusqu'à considérer l'ensemble du texte dramatique comme une sorte de « partition » à exécuter ? Quel que soient l'intérêt dramaturgique et les perspectives herméneutiques d'une telle hypothèse, il demeure que d'innombrables pièces ne respectent pas les propriétés stylistiques des didascalies qui viennent d'être esquissées.

En faveur d'une conception narratoriale des didascalies, on peut relever que nombre de textes dramatiques ne se soucient en rien d'en limiter la fonction à de simples injonctions concernant la mise en scène, et surtout ne se contentent pas de leur assigner la tâche de contextualiser scénographiquement les dialogues qu'elles prennent pour objet. A l'opposé de l'économie prescriptive et de la dépersonnalisation méta-textuelle attachée aux propriétés stylistiques du modèle canonique dont il vient d'être question, les didascalies sont alors dominées par ce que Jakobson appelait la fonction « poétique » du langage, que d'autres assimilent à un processus de « littérisation ». Cette poétisation des didascalies se caractérise notamment par un recours intensif à diverses opérations d'assimilation référentielle par comparaisons et métaphores, ou le fait que certains auteurs dramatiques imprègnent leurs didascalies d'une tonalité lyrique (Rostand, Claudel), jusqu'à s'appliquer à les travailler de façon poétique insolite (didascalies en forme de sonnet dans le *Chantecler* de Rostand, de poèmes en prose chez Gably). Sans pousser forcément loin, le simple fait de recourir formellement à une segmentation typographique ou à certains parallélismes de construction des didascalies (par exemple dans *India Song* de Duras) suffit à en perturber l'interprétation, assujettie par défaut au modèle canonique attaché au typogème du genre dramatique. Dès lors, les descriptions qu'elles engendrent suggèrent, bien plus qu'elles ne réfèrent, brouillant ainsi toute stabilité référentielle (incertitude quant à l'identité des personnages, dissolution des repères spatio-temporels), ce qui conduit le lecteur à les interpréter selon d'autres voies (ou voix), que ne prévoit pas forcément le typogème du genre dramatique canonisé.

L'ensemble de ces procédés relève d'un certain type de stylisation, que Larthomas (1972) assimile à une « tentation de l'écriture », attestant selon lui d'une volonté de déroger aux conventions du genre dramatique, pour emprunter au roman certains de ses procédés. Les didascalies abondent alors en expansions descriptives (voir les « portraits didascaliques » de Shaw ou de Pirandello) ou narratives (par exemple Koltès, ou Gably). Des auteurs aussi différents que Villiers de l'Isle-Adam, Jarry, Apollinaire, Maeterlinck, Claudel, Ionesco, Duras, cèdent à cette tentation qui engendre automatiquement une tension entre ce qui oppose le genre dramatique aux genres du récit. Les œuvres dramatiques sont alors interprétées comme prises en charge par une instance qui raconte, commente et interprète les événements d'un récit, selon les fonctions que Genette (1972) attribue au rôle de narrateur dans le roman. En raison de l'omniprésence d'une subjectivité auctoriale en acte (modalisations, hésitations, reformulations, digressions), et compte tenu par ailleurs de la vocation à la fois scénique et diégétique des dialogues qui interdit d'assimiler globalement le texte dramatique à un simple poème, les didascalies sont alors imputées à la voix d'un narrateur qui commente la fiction ou interpelle le lecteur (Beckett, Ionesco, Vauthier...). La question qui se pose dès lors est donc de déterminer jusqu'à quel point les textes ainsi élaborés relèvent encore des propriétés énonciatives associées au typogème du genre dramatique, dont dépendent fondamentalement les conditions de leurs transpositions scéniques.

De fait, un grand nombre de pièces du répertoire contemporain abolissent désormais les frontières entre les dialogues et les didascalies (didascalisation des dialogues et dialogisation des didascalies), à l'aide de procédés divers : inversion typographique entre les dialogues (en italique) et les didascalies (en romain) chez Claudel (*Le Soulier de satin*) ; intégration des dialogues dans les didascalies chez Minyana (*Pièces*) ; didascalies qui complètent, remplacent ou répondent aux dialogues (par exemple Kane, dans *Purifiés*). Il en résulte un effet de monologisation narrative généralisée par instanciation de la voix narrative d'un récit, ou au contraire un effet de plurivocalité, consistant à assigner au narrateur un rôle de personnage de l'histoire relatée, jusqu'à hésiter parfois à attribuer à ces portions textuelles le statut de monologues intérieurs, d'apartés ou d'adresses aux lecteurs ou aux spectateurs. Il est incontestable que les conceptions divergentes de l'instance énonciative attachée aux didascalies ont partie liée non seulement avec l'état historique du corpus théâtral sur lequel se fonde l'analyse, mais avec les enjeux de la généricité dont relève la lisibilité du texte qu'elle prend pour objet. De même que la narratologie nous impose aujourd'hui de faire la distinction entre la personne biographique de l'auteur et la figure du narrateur de la fiction en quoi consiste le récit, on peut se demander si l'analyse du genre dramatique ne gagnerait pas à mieux distinguer les instances énonciatives internes et externes à la fiction en quoi consistent les dialogues des personnages, afin de ne pas perdre de vue les conditions et les enjeux de la transposition scéniques du texte dramatique.

3. Textualité dramatique et lecture

Compte tenu des propriétés énonciatives du texte et du genre dramatique qui viennent d'être prises en compte, il n'est pas inintéressant de se demander s'il existe des facultés cognitives propres à la lecture d'une fiction dramatique. La difficulté de cette question tient au fait qu'elle oppose ce qui caractérise la cognition propre à la lecture d'un texte écrit dramatique, à la fois à celles d'autres genres de fiction narratives, notamment aux genres du récit, par exemple romanesque, et d'autre part à la compréhension des spectateurs lors d'une représentation au théâtre (ou d'un film). La réponse n'est guère aisée, d'autant que nous ne disposons pas encore évidemment d'études expérimentales des imageries mentales occasionnées par l'interprétation des textes dramatiques, ni a fortiori de recherches contrastives les opposant d'un côté à celles de la lecture d'un roman, et d'un autre côté comparant le fonctionnement cognitif d'un lecteur à celui d'un simple spectateur de théâtre ou de cinéma.

On peut néanmoins supposer que de telles études confirmeraient d'abord la difficulté de comparer la lecture linéaire d'un texte écrit, qui autorise diverses formes de suspensions réflexives ou de retours en arrière, à la réception auditive et visuelle des signes hétérogènes que délivre une représentation théâtrale (ou d'un film), dont le rythme d'existence sensorielle et l'harmonisation sont orchestrés par un auteur et tout un dispositif de mise en scène à travers des comédiens, un décor. Ceci sans compter que, par ailleurs, les représentations mentales induites par la lecture d'un texte dramatique, et

à fortiori par sa représentation au théâtre, doivent tenir compte du fait que les signes, comme le rappelle Grunig (1996, 2003), n'ont pas alors la même homogénéité (puisqu'ils fonctionnent à la fois au plan symbolique, indiciel et iconique) ni le même degré de « saillance », par comparaison avec les signes essentiellement symboliques d'un récit par exemple romanesque. Et sans compter en outre ce qui oppose l'incomplétude définitoire du texte dramatique – vouée à être relayée sémiotiquement par les choix d'une mise en scène et la performance de comédiens – à l'autonomie tant d'un récit romanesque que d'une représentation théâtrale (ou cinématographique), dont la compréhension doit être conçue comme autosuffisante au plan sémiotique. Compte tenu de ces nombreuses difficultés, nous nous en tiendrons donc ici, en guise de conclusion, à quelques observations assez grossières et fragmentaires, issues des considérations qui précèdent, concernant les habiletés particulières exigées par la lecture d'un texte dramatique.

Les opérations mentales dont relève la réception de toute forme de fiction narrative consistent à élaborer – à partir d'une part de sa compétence linguistique et de son expérience de la communication, d'autre part de son degré de familiarité avec les conventions esthétiques propre à la fiction littéraire ou plus généralement artistique – une intentionnalité narrative articulant des représentations mentales virtuelles, progressivement construites, flexibles et évolutives, appliquées à des êtres personnifiés comme à des lieux et à des actions, à des tensions psychologiques et à des conflits axiologiques. Au-delà de ces opérations communes à l'interprétation de toute forme de fiction narrative, et quels que soient par ailleurs les degrés d'engagement intellectuel et émotif du lecteur ou du spectateur, ce qui caractérise prioritairement la lecture dramatique tient à deux sortes d'incomplétude, de nature très différentes, définitoires du texte théâtral et du genre dramatique. D'une part, contrairement à ce qui se produit dans le cadre des dialogues romanesques, la narration de l'intrigue reste alors par définition implicite, dépourvue de narrateur susceptible de relayer explicitement dans son récit ce que manifestent les dialogues imputés aux personnages. Autrement dit, personne ne raconte explicitement ce qui se passe au théâtre, qui impose de reconstituer par abduction, à partir de ce qui est exposé démonstrativement par le fait des dialogues de personnages, une histoire relatée implicitement par un auteur, un metteur en scène et des comédiens. D'autre part, l'offre de sens dialogique et interactionnelle que produit le texte de l'auteur est alors, par définition toujours, plus ou moins narcotisée et inaboutie, en attente d'être actualisée par la mise en scène et la performance des comédiens lors d'une représentation.

Toutes choses égales par ailleurs, le lecteur d'un texte dramatique doit donc faire preuve d'une capacité inférentielle plus robuste et aguerrie que celle imposée tant par la lecture d'un récit explicitement orchestrée par le narrateur d'un roman que par la réception d'une représentation au théâtre (ou d'un film). Savoir inférer le rythme et le déroulement, les temps et les lieux d'une intrigue à partir d'une constellation d'indices spatio-temporels disséminés dans les dialogues et les didascalies ; savoir inférer le statut et les intentions des personnages, les propriétés de leurs actes de langage, de leurs

états émotionnels et de leurs interactions à partir de marques qui se conditionnent mutuellement (termes d'adresse, règles de civilité, modalisateurs et contenus des répliques, structuration des échanges) ; autant d'aptitudes impliquant d'accéder par abduction, à partir d'indices verbaux ou projectivement non verbaux, aux événements de l'histoire relatée dans un texte dramatique. Sans entrer dans le détail des différences logico-formelles entre déductions, inductions et abductions inférentielles (voir Eco 1992, Descles 1990 ou Dendale 1994), il faut bien constater que cette nécessité d'abduction interprétative systématique qu'impose les dialogues de personnages d'un texte dramatique, renforcée par l'ellipticité du texte et l'absence d'autorité narrative, rebute certains lecteurs qui se perdent alors dans les espaces vides de l'indétermination textuelle, alors qu'elle aiguise chez d'autres un désir et un plaisir d'enquête herméneutique.

Au-delà de ces phénomènes, la spécificité de la lecture d'un texte dramatique tient au fait que ce genre de textualité se prête en outre à des « postures » ou « régimes » de lecture différents. On peut lire un texte dramatique comme une œuvre écrite auto-suffisante, oblitérant ce faisant sa théâtralité au profit de sa dramaticité. On peut lire un texte dramatique en « metteur en scène » ou en « comédien », c'est-à-dire en le considérant opératoirement comme une « partition » (Goodman 1990), ou une « (dé)notation » (Genette 1994), en attente d'une « exécution ». Pour peu qu'il lise ou relise la pièce au détour de ses représentations antérieures, le lecteur peut en tirer un véritable plaisir esthétique : celui que procurent les interférences anamnésiques entre les images mentales intuitives de sa lecture initiale, les images incarnées par les différentes performances théâtrales ou cinématographiques auxquelles il a assisté, et finalement les images conceptualisées qu'il élabore, par l'intermédiaire de sa réflexion personnelle ou des différents discours critiques qu'il s'approprie. Plaisir encore que le lecteur se procure en alternant différents régimes et modes de lecture : moments d'immersion dans le monde du texte dramatique, au fil d'une lecture « courante », « investie », « oubliée » ; moments de réflexion, de mémorisation, d'associations, de comparaisons issus d'une méta-lecture plus ou moins savante, ou au contraire naïve, instinctive ; moments d'anticipations concrètes sur le devenir scénique possible d'une réplique, d'une scène ou d'un personnage.

Conclusion

L'objectif de cette étude était de dégager les principales propriétés du typogème énonciatif sur lequel se fondent le texte et plus généralement le genre dramatique, dont attestent les dialogues et respectivement les didascalies. Contrairement au genre romanesque, qui métabolise sa double dialogie dans un récit consistant à relater et ce faisant à rapporter fictivement les propos ou points de vue des personnages d'une histoire relatée, le texte dramatique repose sur une forme d'artifice consistant à substituer par convention, entre un auteur et ses lecteurs (entre un metteur en scène, des comédiens et des spectateurs au théâtre), la fiction énonciative d'un dialogue entre des personnages. On comprend ainsi au passage ce qui caractérise le texte ou le genre dramatique en tant que fiction narrative implicite, dont la double

dialogie repose sur une visée énonciative à la fois interne et externe aux dialogues des personnages mis en scène, ceci par opposition notamment aux conversations ordinaires, dont la visée énonciative n'est en rien fictive et donc exclusivement interne aux interventions spontanées des interactants. Et l'on comprend en outre que la lecture d'un texte dramatique ne se conçoive que comme une étape transitoire, vouée à anticiper virtuellement sa représentation au théâtre, qui seule permet d'assurer l'aboutissement démonstratif de la mimesis qu'il met en jeu.

Il ne serait sans doute pas illégitime de se demander si ce typogème énonciatif du genre dramatique s'applique aussi partiellement à d'autres sortes de textes et de discours, notamment à certains interviews, débats télévisés et autres formes de dialogues adressés à un public et donc plus ou moins « théâtralisés » (où les interlocuteurs dialoguent entre eux dans le but d'être entendu et surtout compris d'un destinataire additionnel, étranger au dispositif énonciatif du discours prétendument tenu). Une telle question impliquerait de prolonger cette étude par d'autres analyses comparatives et contrastives, que nous allons reporter à une prochaine occasion.

Références bibliographiques

- CHAPERON Danièle, 2007, « Voix plurielles et voix populaires au théâtre », dans A. Petitjean et J.-M. Privat (éds), *Recherches textuelles*, n° 7, Metz, Université Paul Verlaine, *Les Voix du peuple et leurs fictions*, p. 143-166.
- DENDALE Patrick, 1994, « Devoir : marqueur modal ou évidentiel ? », *Langue française*, n° 102, p. 24-40.
- DESCLÉS Jean-Pierre, 1990, *Langages applicatifs, langues naturelles et cognition*, Paris, Hermès.
- DUFLET Jean-Paul et PETITJEAN André, 2013, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classique Garnier.
- ECO Umberto, 1992, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GOLOPENTIA Sanda et MARTINEZ-THOMAS Monique (éds), 1994, *Ibéricas*, n° 3, Toulouse, Université Toulouse-Le-Mirail, *Voir les didascalies*.
- GOODMAN Nelson, 1990, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- GRUNIG Blanche-Noëlle, 1996, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 15-29.
- GRUNIG Blanche-Noëlle, 2003, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle », *Pratiques*, n° 119-120, p. 101-108.
- ISSACHAROF Michael, 1993, « Voix, autorité, didascalie », *Poétique*, n° 96, p. 463-474.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, p. 46-62.
- LARTHOMAS Pierre, 1972, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin.

- LECLAIRE Anne, 1979, « *La Cantatrice Chauve* : scène d'exposition », *Pratiques*, n° 24, p. 3-10.
- MARTINEZ-THOMAS Monique, 1994, « Le didascalie dans l'histoire du théâtre espagnol », dans S. Golopentia et M. Martinez Thomas, *Ibéricas*, n° 3, Toulouse, Université Toulouse-Le-Mirail, *Voir les didascalies*, p. 135-231.
- PERRIN Laurent, 2007, « Le récit parmi ses voix chez Robert Pinget », dans A. Petitjean et J.-M. Privat (éds), *Recherches textuelles*, n° 7, Metz, Université Paul Verlaine, *Les Voix du peuple et leurs fictions*, p. 491-506.
- PERRIN Laurent, 1996, « Récit implicite et discours rapporté dans le texte littéraire », *Études de linguistique appliquée*, n° 102, p. 219-235.
- PETITJEAN André, 2012, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges, Lambert-Lucas.
- RABATEL Alain, 2003, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, p. 7-33.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1995, « Énonciation théâtrale », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot et J.-M. Schaeffer (éds), Paris, Seuil, s.v.
- SEARLE John Rogers, 1982, *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- THOMASSEAU Jean-Marie, 1984, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41, p. 99-121.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I. Le discours théâtral*, Paris, Armand Colin.
- WOLOWSKI Witold, 2007, « Didascalie et narrativisation du texte dramatique », *Du texte dramatique au texte narratif*, Wydawnictwo KUL, p. 255-285.

Du pareil au même. Retours sur la généricité du pastiche

Jean-François JEANDILLOU

Université Paris Ouest Nanterre La Défense, MoDyCo

Considérer le pastiche comme un genre, avec son histoire propre, ses contraintes structurelles et les pratiques socio-discursives qu'il recouvre, c'est négliger le fait que l'*exercice de style* en question, par définition imitatif, demeure inéluctablement tributaire du genre à quoi se rattache a priori son modèle textuel (sonnet renaissant, tragédie classique, roman naturaliste, vaudeville, essai philosophique, étude scientifique, article de presse, etc.). À cet égard, les spécificités génératives du pastiche – qui supposent donc une dépendance à des discours toujours déjà marqués par la généricité – en feraient plus légitimement un macro-genre hybride, subsumant ceux qu'il est à même d'illustrer tour à tour¹. Mais on peut aussi appréhender le faire imitatif comme une procédure par excellence transgénérique, qui serait du coup constitutive, à tout le moins, d'un paragenre (au sens de Genette 1987 : 90) sinon d'un métagenre.

Condensant en un espace restreint une somme de caractéristiques (rhétorico-syntaxiques, lexico-sémantiques ou thématiques voire typographiques) initialement disséminées, tout pastiche se donne à lire en relation métonymique avec son modèle, dont il constitue un supplément miniaturisé, une expansion contiguë. Sous le rapport de sa facture comme de son système de signification, il en propose plutôt une représentation métaphorique : dans cette espèce d'image de synthèse verbale, la similitude des énoncés est tout entière subordonnée à une simulation énonciative, régie par l'intrigant mode du *comme si*. L'iconicité du pastiche tend à convertir par là un *token* singulier (le texte produit à *la manière de...*) pour lui conférer un statut de *type*, réflexivement emblématique d'un corpus saisi dans sa globalité.

Aussi la distinction usuelle entre *pastiche de genre* (un récit d'aventures) et *pastiche d'auteur* (un roman inédit de Jules Verne) repose-t-elle sur un postulat discutable. S'il est certes concevable d'imiter le « style » de tel écrivain, en sorte qu'un texte se lise comme étant potentiellement *du Mallarmé* sans jamais être *de Mallarmé*, force est d'admettre que le rapport entre source et cible n'a rien d'immédiat. Contrairement à la parodie, réécriture qui transforme un objet défini (la parodie du *Cid*, de *Hernani*), l'hypertexte implique alors un détour par l'abstraction en forgeant des particularismes aussi neufs qu'attendus (ou, du moins, prévisibles), donc des

1. Voir P. Aron 2008, chap. 3, section « Reconnaissance d'un genre », p. 97-101 et Aron & Espagnon 2009.

lemmes singuliers mais indexant de multiples formes sous-jacentes. Plus qu'un simple hypotexte auctorial, c'est un « modèle de compétence » qui assure les conditions de possibilité de la mimesis et de sa reconnaissance.

« On ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) [...] parce qu'*imiter, c'est généraliser* », affirmait Genette (1982 : 92). J'interrogerai donc les implications exactes de cette nécessaire induction, pour tenter de montrer comment l'écriture / lecture du pastiche exacerbe, par excellence, la généricité textuelle.

Soit le titre *L'Année prochaine à Wiesbaden*, donné par Michel Perrin à un « ciné-roman » censément écrit à la façon d'Alain Robbe-Grillet². Démarquée de *L'Année dernière à Marienbad* – film d'Alain Resnais (1961) dont le scénario fut écrit et publié par Robbe-Grillet lui-même –, sa structure fait primer la contrefaçon ludique sur ce qui serait imitation proprement dite : le calque syntaxique préserve une similarité maximale que vient juste altérer la double substitution de l'épithète et du toponyme, en sorte que la réécriture se veut plus transgressive que mimétique. S'instaure en l'occurrence une relation parodique, gagée sur l'antonymie et sur un déplacement de la référence spatiale, donc sur le détournement du même et non sur sa représentation, fût-elle distanciée. Alliant reproduction (d'un dispositif syntactique) et transformation (lexico-sémantique), ce titre évoque inmanquablement celui qui lui sert de prétexte ; il ne saurait toutefois prétendre au statut d'*analogon* probable, dans la mesure où, loin de constituer le titre possible d'une éventuelle œuvre robbe-grilletienne, il se lit comme la grimaçante satire d'un *unicum* verbal. Ce *contre-chant* singulier que fait entendre toute parodie ne peut, sous aucun rapport même fictif ou factice, être légitimement imputable à l'auteur pris pour cible³ ; il vient doubler sa voix pour en moquer le timbre, non pour reproduire une diction résonnant (*comme dirait Robbe-Grillet...*) à l'identique.

Conçue comme pratique élémentaire de reformulation disqualifiante, la parodie semble faire l'économie de cette opération décisive à quoi tient, en théorie, un pastiche : la schématisation stylistique. Sa source textuelle, la parodie vise à la dénaturer alors que le pastiche aura pour objectif d'en abonder le débit, et d'en exploiter les potentialités. Nul effet de cet ordre, au vrai, dans la série de « Variations minimales » que Georges Perec (1974) fit subir à l'incipit proustien :

Longtemps je me suis bouché de bonne heure.

Longtemps je me suis douché de bonne heure.

Longtemps je me suis mouché de bonne heure.

Longtemps je me suis touché de bonne heure.

La commutation d'une seule consonne initiale suffit, dans chaque cas, à souligner un écart sémantique (donc thématique, sinon stylistique) qui vient abolir toute prétention à intégrer ces phrases au corpus proustien. La convention inhérente au pastiche suppose au contraire qu'une phrase ne se trouvant

2. *Haute Fidélité*, Paris, Calmann-Lévy, 1963 (texte repris dans Caradec 1971 : 283-288).

3. Sauf en cas – ici non probable – d'autoparodie... (v. Wirtz 2004b).

pas dans *La Recherche* elle-même *pourrait*, en toute hypothèse, y figurer. Du point de vue tant de sa fabrication que de sa réception, c'est avant tout une question de plausibilité, donc d'acceptabilité, que pose, au rebours de telle ou telle manipulation localisée, l'énoncé pastichiel. Surdéterminé par une fiction élocutoire – puisque l'auteur imité est censé seul en assumer la charge –, ce dernier ne sera paradoxalement jugé conforme à un modèle global que pour autant qu'il en constitue un échantillon inédit. Voilà d'ailleurs pourquoi la pure répétition (ou citation implicite) du texte source est peu compatible avec une visée strictement imitative, dont la logique interdit la reproduction du même au même. Glisser par exemple, dans un poème imité de Boileau, le vers « Vingt fois sur le métier remettant son ouvrage » (Masson 1924 : 177), c'est conférer au banal emprunt une valeur que l'ilot textuel ne saurait avoir : tacitement extrait de *L'Art poétique* (chant I), l'alexandrin fonctionne certes comme allusion fantaisiste au travers de l'intertexte poétique, mais la redite – qui confine au plagiat – demeure contraire à l'innovation où le pastiche puise la forme de son expression.

Cet apparent paradoxe ne concerne pas le seul plan de la phrase ou de l'énoncé : il n'est pas jusqu'au lexique qui, à quelque égard, ne doive distinguer le pastiche d'une plate copie. Selon Genette, le mot « *confabuler* sera d'autant mieux un marotisme qu'il sera moins la citation d'un mot réellement employé par Marot » (Genette 1982 : 84). Autrement dit, l'idiosyncrasie d'un stylème n'appelle aucunement sa récupération dans un cotexte autre. Si le dispositif parodique reste, de ce point de vue, cumulatif quand il multiplie les points d'articulation fondant la dépréciation, la conception d'un pastiche ne saurait se ramener à ce jeu de piste. Il y faut, certes, identifier d'abord des *faits de style* caractéristiques, en retrouvant diverses manifestations préalables ; ensuite, faire abstraction de ces mêmes indices sporadiques pour les considérer comme ce qu'ils sont désormais : des modèles virtuels, génériques. La transtextualité participerait alors d'une référence que l'on peut qualifier de *vague*, comme est dit vague, par les logiciens, un prédicat dont la tolérance vis-à-vis du concept exprimé est telle que la variabilité, ou le degré de changement, ne permet plus de faire la différence entre les cas où il s'applique et ceux où il ne s'applique pas⁴. Qu'il soit ou non comique, il y a *du jeu* dans le pastiche, de l'indécidable sinon du flou.

Pour apprécier ce mode de fonctionnement où chaque similitude attestée en subsume quantité d'autres, et où chaque reconnaissance, nécessairement oublieuse d'elle-même, implique une appréhension diffuse de l'ensemble du corpus sous-jacent, on ne saurait donc suivre l'argumentaire d'un Jean Milly, qui, dans son appareil critique des *Pastiches* publiés par Proust en 1919, se plaisait à déceler force correspondances entre tel passage du texte proustien et tel extrait du corpus balzacien auquel il est censé renvoyer indirectement. L'éditeur affirme que le « schéma » de la phrase initiale

Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un de ces « routs » de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne [...], de Marsay et Rastignac [suit une énumération d'autres *personnages*] faisaient

4. Voir Engel 1989 : 258 et Wirtz 1996.

cercle autour de M^{me} la princesse de Cadignan, sans exciter la jalousie de la marquise.

est « emprunté » aux *Secrets de la Princesse de Cadignan* :

Dans un des premiers beaux jours du mois de mai 1833, la marquise d'Espard et la princesse [...] se promenaient dans l'unique allée qui entourait le gazon du jardin.

Si tel était le cas, l'exercice se limiterait à une réécriture fondée en particulier sur des substitutions paradigmatiques (de date, de noms, de lieux) et sur des permutations syntagmatiques. Or l'amorce, unique, du texte proustien se doit d'être représentative non d'une phrase mais des amorces balzacienne dans leur ensemble, quelque diverses qu'elles soient en réalité⁵. Le jeu des repérages en devient du coup déceptif, susceptible d'être sans cesse prolongé mais aussi annulé. Rien n'interdit en effet de reconnaître un patron stylistique dans les incipits des *Chouans*

Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine...

de *L'Interdiction* – « En 1828, vers une heure du matin, deux personnes sortaient d'un hôtel situé dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré... » – ou du *Cousins Pons* : « Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années [...] allait le long du boulevard des Italiens ». Seule une synthèse de cas de figure variés – qui ont notamment en commun des mentions précises de date et de lieu, des imparfaits saisissant dans sa durée un procès déjà commencé, ou encore une extraction de personnages immédiatement saillants – peut conférer sa valeur emblématique à la phrase finalement élaborée, même si bien d'autres incipits balzaciens ne lui correspondent nullement. Privilégier, et de façon exclusive, le seul exemple des *Secrets*, c'est voir dans le pastiche une marqueterie, un patchwork de pièces modifiées juste assez pour former un récit cohérent par rapport au nouveau « thème » traité (« l'affaire Lemoine ») ; c'est donc en faire un discours à références multiples, alors qu'il réfère constamment, et tout uniment, à un cadre absolu en débouchant, comme le pose Genette (1982 : 91) sur « une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code ».

Plus que l'érudition du lecteur, cette littérature de confection – ou, pour mieux dire, *sur mesure* – sollicite la compétence de ce dernier, autrement dit sa capacité à apprécier la distance (en même temps que l'étroite parenté) entre le produit singulier d'une imitation et ce dont il émane. Que la liste des invités soit « largement empruntée aux *Secrets* » est, à ce titre, aussi vrai qu'inadéquat puisque seul compte le critère de l'énumération, saisi *in abstracto* ; pour les mêmes raisons, on ne saurait admettre que Proust ait « voulu reproduire la scène du dîner chez la marquise d'Espard », ni que son

5. Lire à ce propos Gollut & Zufferey 2000.

pastiche « se présente comme un condensé » de ce roman, auquel cas il n'en serait que le compendium dérisoire.

Il n'est certes pas de mon propos d'examiner l'ensemble des paramètres qui font de ce court texte un prisme de l'entière *Comédie humaine*. Les principaux d'entre eux ont été mis au jour par la critique : composantes thématiques (aristocratie et bourgeoisie parisiennes, rivalités féminines, affaires politico-financières), dramatisation de la scène, alternance de dialogues et de commentaires explicatifs, descriptions non focalisées (par un narrateur *omniscient* s'il en fut), structures syntaxiques enchevêtrées (avec gloses et digressions en incise ou en apposition), etc., autant de traits constitutifs qui, incontournables dans une analyse sémio-stylistique, ne me retiendront pas ici. Car le pastiche se signale moins par une « organisation nouvelle des emprunts », comme le veut Milly, que par leur occultation. La double opération d'extraction / recomposition ne *détourne* pas le texte initial ; elle cherche à le contourner, voire à en détourner le lecteur, qui n'a pas à aller quérir ailleurs (là où ce fut) ce qui advient sous ces yeux. L'artifice est double : il consiste d'une part à faire comme si Balzac avait pu dire cela, d'autre part à laisser entendre qu'il ne l'a en réalité jamais dit. Les emprunts que l'on peut collecter ne valent ni par leur authenticité, ni par leur concentration ; la nécessaire invention inhérente au pastiche est bien « re-création vivante » dans la mesure où elle permet d'opérer, non le contre-calque, mais comme la négation d'un texte antérieur qui ne subsiste qu'à l'état de spectre. En théorie, le brouillage des sources devrait être tel qu'il les laisse toutes *deviner* sans permettre de les *retrouver* jamais. La référence vague se distingue par là de l'allusion car, à travers ce kaléidoscope stylistique, chaque élément singulier en évoque quantité d'autres, analogues mais toujours différents. Les faire rejouer ailleurs, et pour les doter des mêmes effets, c'est les convertir en signaux typiques, donc les annihiler en tant que scores originaires ou collages ponctuels.

Comment donc un exercice de style est-il à même de concilier ces deux qualités *a priori* peu compatibles : la conformité et l'inventivité ? Par quel détour herméneutique une différenciation constante, en surface, devient-elle gage d'une foncière fidélité propre à établir cette référence *généralisée* (ou globale ou synthétique) au corpus premier « compris comme un genre », qui semble être sa condition de possibilité ? On sait que Proust en tient pour la brièveté, à condition qu'elle présente « des traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner » (1982 : 63). Autant sinon plus que le simulateur qui tient la plume, c'est donc bien le lecteur lui-même qui *fait* le pastiche, en validant sa conformité au moyen d'innombrables inductions. Voilà du reste pourquoi la procédure éditoriale est des plus explicites, du fait que Proust signe le texte imitatif de son propre nom, en stipulant à la fois le genre (« un roman ») et l'auteur (Balzac) choisis. Se trouve ainsi respectée la clause que Genette situe au principe de tout pastiche, à savoir qu'il ne peut pleinement s'accomplir que si est « conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le "contrat de pastiche" que scelle la co-présence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : *ici, X*

imite Y» (1982 : 141). Le circuit de communication tend à délimiter un double cadre génératif, où le genre littéraire dit *roman* se trouve à son tour soumis à un filtrage classificatoire de second niveau, que surdétermine la signature même de l'auteur visé. Quant au patronyme de Proust, il vient ouvertement ratifier l'entreprise tout en la distinguant, *ab ovo*, de celles commises par tel autre pasticheur de Balzac (Reboux et Muller, Curtis, Rambaud, etc.).

Aussi une imitation même maladroite ou peu fidèle peut-elle fonctionner comme pastiche, dès lors qu'elle se donne pour tel : le présupposé d'homogénéité énonciative l'emporte sur les éventuelles discordances repérables. Cette souplesse du genre, cette tolérance à la variabilité, explique qu'une série de mimotextes, induits d'un même corpus par des imitateurs distincts, puisse favoriser une réception appropriée par-delà les différences, souvent fort accusées, qui les opposent. La dénotation n'entre guère en ligne de compte, dans la mesure où tout pastiche autorise une transposition d'univers. L'anachronisme n'y fait théoriquement pas tâche, non plus que le burlesque ou l'invraisemblance, pour peu qu'ils n'affectent pas le style mais bousculent seulement l'ordre (plus ou moins satirique) des représentations : ainsi Proust fait-il apparaître, plaisamment, son propre contemporain Paul Morand "dans un roman de Balzac". Le choix des noms des personnages (et, par voie de conséquence, de leurs référents) n'est certes pas un marqueur générique anodin : les Rastignac, Félix de Vandenesse, Rubempré, Nucingen et autres d'Arthez pullulent là comme sous la plume de Balzac. Mais le transfert onomastique n'est pas en soi imitatif (tout au plus peut-il se lire comme *corrélatif* à un univers romanesque bien connu), il ne le devient qu'à travers la déclinaison exacerbée des noms : ce qui fait style c'est la profusion (et la figuration des personnages qu'elle autorise ⁶), non la froide incrustation de signes patronymiques.

On voit comment se met en place le processus de généralisation, qui consiste non pas à remployer, une ou plusieurs fois, un ou plusieurs éléments précis, mais à faire de tout emploi le signal métasémiotique de *n* emplois préalables. La reprise, fût-elle littérale, demeure référentiellement opaque parce qu'elle se veut *en puissance* évocatoire d'un *habitus* scriptural. Les propos prêtés au baron de Nucingen – « *Fous esde le frai brodecdir tes baufres, à la Jambre* » – fonctionnent de semblable façon : toute vague qu'elle est, la référence culturelle n'a rien de flou, eu égard à la netteté du procédé d'altération phonético-graphique, et à la claire identification de la parlure alsacienne.

Ce mouvement d'amplification ne peut en effet que gagner en efficace (donc en extension catégorisante) quand il concerne des formulations typiques. Comme l'a signalé Genette (1982 : 85), « un bref énoncé peut

6. Plus subtil est le recours intempestif au prénom, que le narrateur s'autorise pour établir une familiarité immédiate avec les hautes personnalités mises en scène. Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust dénonce cette gratuité de la figuration : « Presque tous les personnages de Balzac sont rangés là autour du narrateur comme des "à-propos", ces "cérémonies" que la Comédie-Française donne à l'occasion d'un anniversaire [...]. Chacun y va de sa réplique comme aussi dans les dialogues des morts, où on veut faire figurer toute une époque. À tout instant un autre paraît » (1954 : 251).

passer littéralement du texte-modèle à son pastiche, à condition d'être déjà, dans son texte d'origine, passé à l'état itératif de stéréotype, ou, comme on dit couramment et non sans raison, de *tic* stylistique ». Entreraient dans cette rubrique les références qui, dans la prose balzacienne, concernent les romans déjà publiés par l'auteur. Proust multiplie, à l'instar de son prédécesseur, les titres d'œuvres entre parenthèses, toujours assortis d'un même infinitif d'injonction : « (Voir le *Cabinet des Antiques*) », « (Voir *Une fille d'Ève*) », « (Voir les *Illusions perdues*) ». Rigide, la référence l'est ici dans la mesure où le titre, équivalent d'un nom propre, vise directement l'ouvrage en question ; mais, au niveau même du pastiche (compris comme discours médiat), elle redevient lâche puisqu'elle a pour terminus non point telle identique mention chez Balzac, mais le procédé même de la référence intertextuelle. De façon analogue, l'expression « M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale » est forgée, par Proust, à partir d'une « classe de locutions idiomatiques » qui, chez Balzac, sont à la fois différentes (par les noms qu'elles rapprochent) et similaires (en vertu de leur fondement métaphorique⁷). C'est le moule sémantico-syntaxique qui est réutilisé pour produire un *balzacisme*. Or quoi de plus vague, et de plus rigoureusement ciblé néanmoins, qu'une matrice algébrique du type : $x, le y de z ?$ Tout nouvel hapax qu'elle engendre – « la maîtresse de maison, cette carmélite de la réussite mondaine »⁸ – sera constitutive d'un texte à la fois *pareil* et *autre*.

Exacerbant la mêmété des horizons d'attente, la reformulation pastichienne en vient dès lors à oblitérer ce qui la fonde, à savoir qu'il y a bien *un* texte originel – court ou long, simple ou complexe, unifié ou non, cela n'importe guère – dont elle est foncièrement tributaire. Troublé par le simulacre de l'itération énonciative, ce rapport de dépendance et de présupposition s'en trouve passablement affaibli : il n'y a plus un texte clos, qui serait déduit de tel autre par l'intermédiaire d'un cadre commun, mais seulement une *grille* textuelle, sans avant ni après. D'où sa curieuse productivité, propre à convertir par exemple deux séquences hétérographes :

Ils se taisent. Ils ne se parlent pas. Lui, il ne lui dit rien, à elle. Elle, elle est distraite comme elle est muette. (Marguerite Duraille [Patrick Rambaud], *Virginie Q.*, 1988, p. 16)

Il a un air légèrement hébété, il regarde vers l'extérieur, un certain point de l'extérieur, il guettait semble-t-il l'imminence d'un événement dont je ne perçois rien. Ça se voit qu'il guette, c'est comme s'il était dehors, et en même temps il est là (D'Azay, 1996, p. 33)⁹

en morceaux de bravoure supposément homogènes aux romans durassiens qui leur servent de pré-texte. Se laisse du coup entrevoir l'exacte finalité de cette délégation de parole, qui est pour l'imitateur de se rendre maître et

7. Ce dispositif linguistique est analysé par Gary-Prieur (1994 : 117).

8. Voir Genette, qui relève chez Balzac, « Bianchon, l'Ambroise Paré du XIX^e siècle » ou « César Birotteau, ce Napoléon de la parfumerie » (*op. cit.* : 85), et Bilous 2009. Dans le pastiche – par ailleurs sans commune mesure avec celui de Proust – qu'il a publié sous le titre « La seconde carrière de Rastignac », Jean-Louis Curtis recourt au même tour à propos d'un habile chauffeur qualifié de « Mozart du volant » (1982 : 75).

9. Sur les pastiches relatifs à Duras, v. Bouillaguet 1996.

possesseur d'un schème préconstruit, et pour le lecteur d'adhérer – fût-ce par temporaire *suspension d'incrédulité* – à une esthétique du faux-semblant¹⁰. Traiter « comme un genre » le corpus premier, c'est substituer à sa clôture objective une reconception participative.

On rejoint par là Todorov – qui faisait du genre, défini comme « codification historiquement attestée de propriétés discursives, [...] le lieu de rencontre de la poétique générale et de l'histoire littéraire » (1978 : 51 et suiv.) – en même temps que Rastier : « À chaque genre sont associées des stratégies interprétatives spécifiques qui revêtent le statut d'instructions intrinsèques » (1989 : 109). Toutefois, on sait que ce réseau latent, si complexe et prescriptif soit-il, ne se laisse voir que partiellement, à travers la famille contingente des œuvres censées s'y rattacher. S'il reste actif, comme principe tamisant la production / réception, c'est parce que lesdites *instructions* ne sont jamais fixées ni explicitées dans leur intégralité : seule la *face cachée* du module générique, peu à peu révélée par chaque innovation, assure et sa mutation permanente et sa relative pérennité. Plus que des corps de doctrine rigidement préétablis, les genres apparaissent des champs de variation que viennent dynamiser des gradients de typicalité.

L'intérêt des pastiches, dans cette perspective, est précisément qu'ils saisissent un *modus dicendi* spécifique en tant qu'indice d'une classe ouverte et polymorphe. Offrant un point de vue sur la langue, sur l'interdiscours, sur le genre et sur le style, chacun d'eux met en relief tel ou tel aspect formel ; réciproquement, seul un postulat de lecture est à même d'en garantir une interprétation optimale, qui ne saurait être qu'évolutive. De fait, la fortune éditoriale des nombreux recueils de pastiches, publiés année après année, et le succès didactique des ateliers d'écriture¹¹ où l'on s'exerce à *la manière de...*, prouvent qu'un texte quelconque demeure passible d'imitations *sine die* renouvelables. La réflexivité sémiotique en fait alors de purs spécimens de discours, représentatifs des genres qu'avec nombre d'autres, actualisés ou en instance de l'être, ils contribuent à vivifier.

Références bibliographiques

- ARON Paul, 2008, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF.
- ARON Paul et ESPAGNON Jacques, 2009, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, PUPS.
- BOULLAGUET Annick, 1996, *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan.
- BILOUS Daniel, 2009, « La mimécriture : règles d'un art », *Modèles linguistiques*, n° 60, p. 29-53.
- BILOUS Daniel et BILOUS Nicole, 1990, « La manière deux (pour une didactique du pastiche) », dans C. Oriol-Boyer, *La Réécriture, Actes de Cerisy-la-Salle (22-27 août 1989)*, Université Grenoble-Stendhal, Ceditel, p. 125-140.

10. Le lien entre pastiche, apocryphe et supercherie est examiné dans notre *Esthétique de la mystification* (1994, chap. IV, p. 3-4).

11. Lire à ce sujet Wirtz 2004a.

- CARADEC François, 1971, *Trésors du pastiche, imitations et parodies de nos grands écrivains*, Paris, Pierre Horay.
- CURTIS Jean-Louis, 1984, *La France m'épuise*, 1982, rééd. « Points Seuil ».
- D'AZAY Lucien, 1996, *Nouveaux exercices de style*, Paris, Climats.
- DURAILLE Marguerite [RAMBAUD Patrick], 1988, *Virginie Q*, Paris, Balland.
- ENGEL Pascal, 1989, *La Norme du vrai*, Paris, Seuil.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, 1994, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOLLUT Jean-Daniel et ZUFFEREY Joël, 2000, *Construire un monde. Les phrases initiales de "La Comédie humaine"*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- JEANDILLOU Jean-François, 1994, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit.
- JEANDILLOU Jean-François, 2001, « L'inflexion des voix chères », *Poétique*, n° 125, p. 63-74.
- JEANDILLOU Jean-François, 2002, « Genèse et génétique d'un inédit : l'Affaire Lemoine dans un roman de Proust », dans J. Anis et alii (éds), *Le Signe et la lettre. Hommage à Michel Arrivé*, Paris, L'Harmattan, p. 287-306.
- JEANDILLOU Jean-François, 2008, *Effets de textes*, Limoges, Lambert-Lucas.
- MASSON Georges-Armand, 1924, *L'Art d'accommoder les classiques*, Paris, Éditions du Siècle.
- MILLY Jean, 1994, *Les Pastiches de Proust*, 1971, reprint Genève, Slatkine.
- PEREC Georges, 1997, « Trente-cinq variations sur un thème de Marcel Proust », *Magazine littéraire*, n° 94, 1974, repris dans la Bibliothèque Oulipienne n° 91.
- PROUST Marcel, 1971, « Dans un roman de Balzac », dans *Pastiches et Mélanges*, 1919, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- PROUST Marcel, 1954, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- PROUST Marcel, 1982, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, t. IX.
- TODOROV Tzvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- WIRTZ Jean, 1996, *Métadiscours et déceptivité*, Berne, Peter Lang.
- WIRTZ Jean, 2000, « Proust entre les lignes », *Écritures* n° 12, Université de Liège, p. 75-80.
- WIRTZ Jean, 2004a, « Récrire, au baccalauréat », *Le français aujourd'hui*, n° 144, *La Réécriture*, p. 131-140.
- WIRTZ Jean, 2004b, « Exercices d'égo-mimétisme », dans Paul Aron (éd.), *Du pastiche, du plagiat et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, p. 189-212.

Approche sémiotique du texte d'Edmond Amran El Maleh. Quand écrire, c'est interpréter et que la réciproque est vraie

Anouar BEN MSILA

Faculté des lettres de Meknès

Pour Paco de Lucia, fin interprète et « fusionneur » de genres musicaux.

L'allégorie vive

Comment genre et interprétation sont-ils signifiés et quel en est le mode de fonctionnement dans le texte d'Edmond Amran El Maleh¹ ? De quelle façon peut-on les articuler ? D'entrée de jeu, la généricité n'y est pas préétablie à l'acte de lire, pas plus qu'elle ne préexiste à l'acte d'écrire lui-même. Visiblement le texte en question n'est pas circonscrit sur le plan générique, ne portant pas d'étiquette à ce niveau. Pour recourir à une distinction bien acquise en sémiotique, nous dirons que la généricité ne relève pas de l'observable, de ce qui est déjà constitué et affiché, mais demande à être construite, et de l'intérieur du texte. Ainsi en va-t-il du genre comme du sens, toujours en construction et en devenir. D'ailleurs, on s'accorde sur le fait que tout genre se caractérise, évolutif qu'il est, par l'ouverture. En outre, il y a détermination du sens par le genre, car le sens est génériquement marqué : sa forme varie selon qu'il s'agisse de roman, de poésie, de théâtre, de mythe, d'essai, etc.

Il en ressort que la généricité se situe à l'intersection de l'écriture et de la lecture. Par conséquent, ces deux opérations signifiantes ne s'inscrivent plus dans une relation hiérarchique, où la seconde serait subordonnée à la première, mais dans un rapport de réversibilité et d'interchangeabilité, sinon d'égalité, structurellement parlant. En effet, chez El Maleh, le scripteur tient également – simultanément – le rôle de lecteur, non seulement de son propre texte, mais d'autres textes, au point que l'écriture devient un palimpseste de lectures. L'acte d'écrire lui-même est fondé sur l'interprétation conçue comme transposition du sens (Parret 1987 : 33-34). Transpositif, ce texte l'est à un double titre. D'abord, par le passage du sens d'un texte à un autre, du texte de Proust, entre autres, à celui d'El Maleh (processus intertextuel) ; ensuite, par le passage du sens d'une sémiotique à une autre (processus intersémiotique), par exemple de la peinture à l'écriture. Or, en sémiotique (Greimas & Courtés 1979 : 192), on le sait, le traitement du sens reste étroitement lié à l'activité interprétative. Interpréter, ce n'est plus seulement

1. Edmond Amran El Maleh (1917 - 2010) est écrivain et critique d'art marocain de langue française. Son texte ici étudié est constitué principalement de *Parcours immobile*, Paris, Maspero, 1980 ; *Lumière de l'ombre*, Casablanca, EDDIF, 2003 ; *Lettres à moi-même*, Casablanca, Le Fennec, 2010.

prêter un contenu à une forme signifiante, mais le faire passer d'une forme à une autre, après l'avoir élaboré. Le scripteur ou mieux le transcritteur, passeur de sens, fait donc œuvre de sémioticien ou d'interprète. Corrélativement, le lecteur, à son tour, en interprétant le texte d'El Maleh, se voit amené comme naturellement à inscrire son faire dans le contexte théorico-pratique de la sémiotique, à faire sien ce type d'approche de la signification. Cela lui permet de lire activement ce texte, de le récrire, tout comme El Maleh récrit différentes formes sémiotiques aussi bien que le texte d'autrui. L'écriture, c'est aussi une lecture, et inversement.

On est alors pris – non sans vertige – dans une spirale d'interprétations où le sens « original » se déplace sans cesse à travers des copies de sens, se transforme de langage-objet en métalangage. Or, ce type d'interprétation, qui ravive, réactualise le sens, correspond à l'appropriation dont traite P. Ricœur et qui consiste en l'enchaînement d'un « discours nouveau au discours du texte » (Ricœur 1986 : 170). S'approprier un sens implique une proximité sémiotique entre plusieurs textes éloignés historiquement et culturellement, par exemple entre celui de Proust et celui d'El Maleh. Cela implique aussi une performativité interprétative, puisqu'interpréter s'accomplit dans un faire langagier. L'interprétation se révèle être un événement de langage, dans l'acception pragmatique linguistique. On interprète un texte comme interprète un rôle théâtral ou une partition musicale, dans une performance, s'effectuant dans et par le langage. Ainsi rejoignons-nous Aristote pour qui « L'interprétation est interprétation par le langage avant d'être interprétation sur le langage » (*De l'interprétation*, cité par P. Ricœur, *ibid.* : 176).

Un coup d'œil sur le texte d'El Maleh et on s'aperçoit qu'il ne semble appartenir à aucun genre spécifié et qu'il paraît relever de plusieurs à la fois. Par là même s'explique sa difficile lisibilité. D'ailleurs, il est réputé pour être malaisé d'accès, pour ne pas dire hermétique. Pour paradoxal que cela puisse paraître, et ce texte multiplie les paradoxes pour subvertir toute doxa du genre, il est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème ; c'est le récit sans l'intrigue, le conte sans l'étrange ni le merveilleux ; c'est aussi la peinture sans la toile, la musique sans la gamme, la critique d'art sans la grille, la philosophie sans le concept. Le texte d'El Maleh serait-il alors monstrueux ? N'y a-t-il pas, par-delà la dislocation générique, unité organique sous-jacente ? Or, cette unité d'ensemble, qui acquiert toute sa pertinence dans la multiplicité et l'ouverture, c'est l'écriture allégorique qui l'accrédite. D'ailleurs, dans le texte lui-même se laissent identifier des indices se rapportant à ce type d'écriture et qui constituent une isotopie d'allégorie, garante d'une cohésion générique. Autrement dit, autant le scripteur brouille les cartes en pulvérisant la notion de genre, autant il balise les chemins de la lecture, mais pour fourvoyer davantage le lecteur, et se perdre, lui aussi, avec lui : « Une image te fascine, tu dirais plus volontiers une allégorie, mais peu importe, cela ne change rien au pouvoir de cette fascination » (El Maleh 2003 : 39).

Sous quelle forme se présente alors l'allégorie ? Quel est son sens ? En empruntant à P. Ricœur (1975 : 7-12), le qualificatif heureux de « vive » désignant un type de métaphore, nous proposons de l'appeler allégorie vive,

toujours renouvelée par l'usage créatif qu'il en est fait. Cette figure relève moins de la langue conçue comme système de virtualités que du discours qui est actualisation singulière, chaque fois différente de ces virtualités. Le discours devient alors le lieu de manifestation du *style*, qui est individualisation et créativité discursive, une marque d'altérité irréductible. Chez El Maleh, il y a détermination de la généricité par le stylistique, et le caractère vivant de l'allégorie procède de la subversion. En quoi consiste cette portée subversive, signe d'inventivité et de singularité ? Ici la référence à W. Benjamin par la voie de son interprète, Marie-Cécile Dufour-El Maleh, est incontournable. En effet, l'allégoricien est un « destructeur » (Dufour-El Maleh 1999 : 127) : il s'attache à faire voler en éclats les cloisons entre l'art et la littérature, la philosophie et l'écriture, le concept et l'affect. Mais paradoxalement, l'allégorie se réinvente dans cette destruction. On voit que genre, interprétation et subversion, inextricablement mêlés, se trouvent au cœur de l'écriture allégorique.

Qu'on se rassure donc, ce qui est mis en ruine, ce n'est pas tant le rhétorique en bloc, mais une certaine pratique de la rhétorique, celle qui réduit les figures, dont l'allégorie, à un adjuvant de la communication, alors qu'elles constituent par elles-mêmes un langage à part entière. Elles sont signifiante, une sémiotique, et c'est comme telle que l'allégorie vive sera traitée ici. Autre déplacement opéré par El Maleh : il concerne le choix se portant sur l'allégorie, figure de nos jours tombée en désuétude, tandis que la métaphore continue d'exercer une certaine fascination, notamment sur le discours philosophique. Or, par l'écriture allégorique qu'il s'attache à revigorer, à renouveler, El Maleh entend s'éloigner des lieux communs, se frayer un chemin d'écrivain.

Nous voilà amenés, nous lecteurs, à revoir notre rapport à l'acte de lire même. Lire présuppose un dé-lire, tout comme écrire appelle un « désécrire ». Dans cette perspective, il n'est pas impossible de situer la lecture du texte ici retenu au plan de la linéarité : on peut identifier des allégories, en décrire et en expliquer le fonctionnement pour ensuite en établir une grammaire. Mais il est tout à fait plausible – d'ailleurs le texte nous y invite – d'envisager l'allégorie sous l'angle de la verticalité, vu que cette figure forme une totalité signifiante, un infini du langage. Nous postulons que c'est une grande fonction qui œuvre à même le texte, si bien qu'elle devient texte même. Cette extension transversale nous permet d'élaborer cette ample entité qu'est l'écriture allégorique plutôt que de porter l'analyse sur la figure tout court. D'ailleurs, H. Morier élargissait naguère l'allégorie au narratif en la considérant comme « un récit de caractère symbolique ou allusif » (Morier 1961 : 65), même si nous ne prétendons point prendre en charge ce caractère ; tout autre est notre propos.

L'allégorie vive ou l'écriture figurative

Nous soutenons l'idée que chez El Maleh, l'allégorie vive se présente sous forme d'une figure sémiotique, et nous nous proposons d'en tracer les contours comme telle. Par figure, nous entendons l'ancrage de l'écriture allégorique dans la dimension figurative et, corrélativement, dans le sensible.

En effet, selon Greimas et Courtés, est figuratif le contenu qui a « un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle (ou du monde naturel) », et ce à la différence de son corrélat, le thématique, qui « correspond à un investissement sémantique abstrait, de nature conceptuelle » (Greimas & Courtés 1979 : 146). De même que nous avons envisagé l'allégorie vive dans sa verticalité en la faisant coïncider avec l'écriture, nous étendons le figuratif à l'écriture allégorique, au lieu de ramener la lecture à une recension de figures et à la mise en corrélation de celles-ci avec les thèmes respectifs. Dans l'écriture allégorique, l'appréhension du monde se déroule en effet à partir des différents sens, vecteur de « figurativité ». Dès l'ouverture de *Parcours immobile*, la mise en scène du sens coïncide parfaitement avec l'éveil des sens : « Une voix lointaine qui parle. », « Un regard voyageur. », « Un album marron feutre palpable sous les doigts. », « Est-ce l'année où il l'embrassait sur les cuisses. », « Odeur de peinture fraîche. » (p. 10). Il n'est que de se reporter au plan lexical pour voir à quel point les sèmes et champs lexicaux se rapportant au corps traversent le texte de part en part, présidant ainsi à sa configuration. Le sens acquiert sa consistance dans l'approche sensorielle du monde de la part d'un sujet sentant et présent au texte et au langage. Sens et sens – les cinq –, mais aussi langage et réalité, sont indissolublement liés.

La saisie de l'allégorie vive gagne donc à être replacée dans le contexte théorico-pratique de la sémiotique actuelle telle que l'initient J. Fontanille, E. Landowski et Cl. Zilberberg, chacun à sa façon, dans le cadre du *sensible* qui leur est commun.

Par ailleurs, c'est sur le sensible, consubstantiel à l'écriture, que se fonde aussi la portée subversive de l'allégorie vive. La rhétorique figée est tournée en dérision par le goût et la sensualité, qui rappelle la « jouissance » destructrice de doxa, à commencer par la doxa littéraire : « la métaphore fond dans la bouche pour le plus délicieux des plaisirs » (El Maleh 1995 : 118). Par contre, ce qui a trait à la stricte intellection ou saisie conceptuelle du monde, est représenté négativement : « Moulay Ahmed Ben Smaïl [photographe] se situe à l'écart de ces magouilles artistiques, à l'écart aussi de ces prétentions intellectualistes qui, en peinture, en photographie [...] agitent des concepts, masquant ainsi une impuissance effective à créer quoi que ce soit » (*Lumière de l'ombre*, p. 14). Il y a donc retournement du sensible contre l'intelligible et du mot contre le concept. Deux arguments majeurs à cet effet : l'un linguistique, à savoir le recours au judéo-arabe, dialecte plus imagé, plus concret ; l'autre sémiotique, en l'occurrence la forte présence de l'art, notamment de la peinture, pure matière qui touche davantage l'affect et l'émotionnel. On croise de nouveau le sensible à travers ce qu'on désigne par esthésie où fusionnent corps et monde par l'intermédiaire de l'art. Outre sa prééminence sur le concept, le mot fonctionne comme « verbe » parce qu'il est porteur d'une expérience sensible. Comme le montre E. Levinas, à la différence du « nom », qui fait entendre (nommer), le « verbe » fait « vibrer l'essence de l'être » (Levinas 1978 : 61). Il en va de l'être comme du corps et de l'âme, susceptibles d'être animés de vibrations. Il y a donc passage du concept au mot (nom et verbe) et du nom au verbe, et corrélativement, du

langage comme faculté et système au langage comme acte ou exercice. D'où la part phénoménologique du sens et du langage dont tient compte la sémiotique actuelle².

À première vue, l'écriture allégorique telle que nous nous proposons de la présenter pourrait paraître réductible à l'allégorie dans l'acception rhétorique stricto sensu, puisque celle-ci a partie liée, elle aussi, avec le figuratif, notamment avec le visuel. L'allégorie, on le sait, est une image. De même, figure signifie littéralement « dessin ». Le dernier des rhétoriciens classiques, Pierre Fontanier, met l'accent aussi sur l'aspect perceptible de cette figure de discours. En réalité, tout différent est le fonctionnement de l'allégorie vive, et la différence réside essentiellement dans le statut sémiotique particulier qu'acquiert l'image, véritable épine dorsale, dans le texte d'El Maleh. D'après Michèle Aquien, l'allégorie se reconnaît à deux caractères fondamentaux : (a) « la continuité de l'expression figurée », (b) « la coexistence systématiquement maintenue d'un double sens, littéral et symbolique » (Aquien 1993 : 46). Or, ces deux caractères font l'objet d'un déplacement de la part d'El Maleh. En effet, celui-ci transcende l'opposition entre les deux sens en substituant au trait d'expression imagée (figurée) celui de production imageante, et du coup, il soustrait l'image à la fonction secondaire d'illustration qu'on lui assigne habituellement et qui est réductrice à ses yeux. Défaite de la fonction d'instrumentalité, l'image devient consubstantielle à l'écriture, son corps même. L'image est à l'écriture ce que la visibilité est à la peinture. Elle est son essence et sa substance. L'image est donc un élément constitutif de l'écriture allégorique au même titre que les lettres, visibles, elles aussi. Le *Parcours immobile*, texte matrice de tous les suivants d'El Maleh, s'écrit à partir d'images : « Maintenant devant moi ce jeu de cartes postales : tenter de recomposer une vie pas à pas à partir de ces images muettes » (p. 17).

Valeurs de l'image

Dans quels sens convient-il de prendre l'image ? Nous en retenons trois, à savoir l'iconicité, l'intériorité et la poéticité, trois significations qui se répondent en écho.

Premièrement : l'image est prise dans sa matérialité immédiate, dans sa substantialité ; d'où le trait d'iconicité, plus approprié que le terme d'icone. Or, l'intérêt de ce trait consiste dans le fait que l'image n'est pas une reproduction analogique, mais scripturale. Les arts plastiques en général, l'expression picturale, la photographie, la carte postale, s'ils sont omniprésents dans le texte d'El Maleh, figurent comme transposés ; ils font l'objet de déchiffrement et d'interprétation de la part du transcripteur. On peut lire cet énoncé du *Parcours immobile*, où la description d'un acteur et la lecture de sa photographie se recouvrent parfaitement : « M. Haroun ... en anglais je le revois sur cette vieille photo prise à l'époque, visage jeune, à l'aube d'une vie, d'un monde nouveau [...] » (p. 15). L'image devient simulacre, étant affectée d'altération et doublée d'écriture, et visibilité et lisibilité se tiennent

2. Voir entre autres Coquet 2007.

organiquement liées. Ce processus interprétatif, nous nous proposons de le désigner par transposition ou transcodage, qui consiste à faire passer le sens d'une sémiotique picturale à une sémiotique verbale (processus intersémiotique), comme c'est le cas ici. C'est dans cette perspective qu'il convient d'inscrire la lecture de la dixième lettre, l'ultime, de *Lettres à moi-même*, ouvrage ultime d'El Maleh (2010). Cette lettre s'écrit en effet à partir de l'interprétation de *La Joconde* qu'entreprend le transcripteur. C'est ainsi que celui-ci tient également le rôle de peintre, mais par les mots : « vous avez composé un tableau, en prenant la précaution de dire, selon la formule consacrée, que toute ressemblance avec des personnages réels est fortuite. » (p. 76-77). Réciproquement, l'écriture semble œuvrer à même la toile transcrite : « Puis l'histoire crève la toile. Mona tient une lettre à la main, parce que Yacinthe, tout près d'elle, la langue nouée par la crainte, ne cesse de lui écrire » (p. 75). De l'imbrication du pictural et du scriptural et de leur réversibilité, naît une entité sémiotique plurielle, complexe, celle d'image-texte, qui participe conjointement du visible et du lisible (verbal), et qui fonde l'écriture allégorique.

D'autre part, cette activité interprétative, qui est la condition même d'écriture, s'effectue sur le mode de la subversion. Le sourire énigmatique et le regard universellement reconnu, canons esthétiques de la fameuse toile, sont revisités et appropriés par le transcripteur : « Le sourire de l'énigme qui soudain éclate en cascade et ce regard, célèbre entre tous, qui, s'est posé sur des millions d'admirateurs, mais qui cette fois s'adressait au bienheureux de l'enceinte collégiale [Ignace de Loyola] » (p. 73). S'opère alors un déplacement dans le champ du sens : celui-ci passe d'une sémiotique à une autre et se métamorphose. Il en découle également un déplacement portant sur le déplacement lui-même (métadéplacement ?), principe générateur de signification. Car ce n'est plus la signification d'un mot qui est déplacée par rapport à son usage, mais le sens d'un texte par rapport à celui d'un autre texte. C'est donc l'ampleur de l'unité signifiante visée par le déplacement qui change, ce qui renforce le caractère vivant et subversif de l'allégorie vive.

La transposition de l'image dans et par le langage verbal et son altération par les mots préfigurent déjà son immatérialité. Deuxièmement donc, l'image apparaît dans sa représentation immatérielle, intérieure ou intériorisée. D'où l'invisibilité de l'image. Cela ouvre la voie au passage de l'image de l'état d'immédiateté (image en direct) à l'état de report ou de « différance » (image en différé) et instaure une dialectique de la présence et de l'absence. Dans *Lumière de l'ombre*, le texte d'El Maleh et les photographies d'Ahmed Ben Smail cheminent ensemble. Chemin faisant, l'écriture s'intériorise, devient monologue, et les photos sont de moins en moins visibles, évanescentes : « là entre tes mains un ensemble de photographies qui aussitôt cessent d'être des photos » (p. 13). De cette intériorité jaillit un sens neuf, celui des images réinterprétées. Et c'est la lumière de l'ombre, l'illumination de Marrakech, au lieu de la luminosité, laquelle transparait à travers l'intitulé même de l'ouvrage.

L'écriture allégorique perdrait-elle alors de son iconicité, son être propre ? À vrai dire, l'intériorité n'est pas synonyme de privation de

visibilité, elle est plutôt un sème, un trait sémantique, qui spécifie l'image. Nous étayons notre propos par un argument emprunté au fonctionnement de l'espace (dedans/dehors, intériorité/extériorité). L'intériorité est à l'image ce qu'elle est au dehors : de même qu'il y a une intériorité du dedans, « dans une chambre », il y a une intériorité du dehors « au fond de cette ruelle obscure » (*Lumière de l'ombre*, p. 7), ce lieu étant perçu et interprété subjectivement, et non plus physiquement. Il s'agit d'un espace intériorisé et ainsi en va-t-il de l'image ; d'ailleurs, ne parle-t-on pas d'image psychique ? C'est que l'on passe de la vue (regard) à la vision (esprit et cœur). D'où un énoncé du genre « La fascination de visions invisibles », lisible dans *Parcours immobile* (p. 17), où l'oxymoron rapproche El Maleh des poètes mystiques, passés maîtres dans l'union des contraires. C'est ainsi qu'El Maleh entend restituer à l'image une part d'intériorité, mais aussi de spiritualité perdue de vue de nos jours : « Comment cela est-il possible alors que l'on vit sous l'empire de l'image au quotidien, l'image qui maintenant assure le règne absolu du visible, l'autorité sans appel de l'apparence sans rien au-delà d'elle [...] » (p. 34).

Point de mysticisme sans poésie, au point de parler d'expérience mystico-poétique. Et on en arrive à la troisième valeur de l'image, celle de poéticité. En effet, l'image est langage, car elle est productrice de sens. C'est ce que souligne Michèle Aquien en invoquant un poète qui est aussi poéticien : « interne au texte, au langage de l'œuvre, et par conséquent, comme le dit H. Meschonnic : l'image est syntaxe, et non reflet du réel » (Aquien 1993 : 158). Ainsi présentée, l'image ne se réduit ni à illustration ni à l'ornementation, elle se confond avec l'écriture ; elle est écriture à part entière. Et comme l'image est fondement de l'allégorie vive, l'écriture devient allégorique. Ce fonctionnement de l'image correspond à la *fonction poétique* du langage que R. Jakobson rattache au message. Cette fonction, qui s'étend à toute forme langagière, confère un caractère primordial à la forme signifiante : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. » (Jakobson 1963 : 218). En somme, l'image ne reflète plus seulement le monde, comme serait le cas avec la *fonction référentielle*, mais devient expression même, créant ainsi le sien propre, un monde poétisé parce que produit comme signifiante. Mais plutôt que d'une dénégation de la référentialité, c'est de sa mise en discours qu'il s'agit.

Le fonctionnement de la spatialité y est significatif : l'espace ne fonctionne plus seulement comme cadre dans le texte (contenu), mais comme texte même (expression ou langage). A titre d'exemple, dans *Parcours immobile*, la ville se donne à lire en tant que signifiante, au point qu'elle coïncide avec le texte. Les catégories spatiales oppositives sur lesquelles se construit le cimetière marin d'Asilah, ville du nord marocain, constituent par elles-mêmes une représentation dont le scripteur entreprend l'interprétation : « la dernière tombe juive en date, simplement maçonnée, sans revêtement de marbre. A côté d'autres tombes plus prétentieuses, véritables monuments funéraires, disent la richesse et le modernisme des familles concernées. Mais dans la partie la plus ancienne du cimetière, en bordure des rochers et de la

mer, les tombes les plus anciennes, simples pierres confondues avec la rocaïlle et l'herbe, anonymes par l'effacement de toute inscription. Ici le temps s'est effacé, la présence confondue avec la mer infiniment recommencée » (p. 6). Ce sont les oppositions sémantiques sous-jacentes, vie vs mort, naturel vs artificiel, éternité vs éphémère, toutefois transcendées par la suite, qui instituent l'espace référentiel comme textualité ou sémiotique. D'où la figure d'espace-texte³, autre manifestation de l'écriture allégorique.

Essayons d'articuler les trois valeurs de l'image pour les disposer dans un ordre hiérarchique. Si l'intériorité détermine l'iconicité, la poéticité investit ces deux acceptions, si bien que l'on peut parler d'image poétisée. Cela est d'autant plus vrai que chez El Maleh, le trait poétique régit le mode de signifier lui-même en ceci que la signifiante se déploie dans cette frange entre le sens et le non-sens, le visible et l'invisible, le lisible et l'illisible, l'audible et l'inaudible – vu la pertinence de la voix. C'est ainsi que le sens plein et définitif, le signifié transcendantal, cède la place à des effets de sens, comme on dit en sémiotique. Or, c'est la lecture participative – lecture-écriture - qui procède à l'actualisation d'un sens parmi bien d'autres restés en suspens, à l'état de virtualité. Le texte d'El Maleh procède alors de l'inachevable, valeur essentielle de la modernité.

Le jeu complexe lié au traitement de l'image se revêt de plusieurs significations, contradictoires même. Autant l'image permet d'accréditer une impression de réalité, vu l'authenticité caractéristique de la photo, du portrait, de la carte postale, largement exploités par le texte, autant elle instaure l'effet inverse, celui d'irréalité. Cet effet est dû au reflet d'une sémiotique visuelle sur une sémiotique verbale, ainsi qu'à l'intériorité et à la poéticité de l'image. La complexité, tout comme l'inachevable, étant le propre de la pensée moderne.

L'allégorie vive : une sémiotique plurielle

L'écriture allégorique mérite donc d'être perçue dans son aspect scripturo-langagier, ce qui nous amène à en montrer le statut sémiotique. Il est vrai que toute écriture est une sémiotique, puisqu'elle signifie. Il n'en reste pas moins que son mode de signifier demande à être spécifié. A cet effet, on peut lire dans *Lumière de l'ombre* : « L'écriture n'est pas série de signes conventionnels, mais allégorie, et l'allégorie n'est pas représentation imagée admise par convention pour représenter un concept ou une idée, l'allégorie est écriture » (p. 46). On l'aura vu, écriture et allégorie sont dans une relation d'identité. C'est ainsi que l'allégorie vive se présente comme un système de signes linguistiques, puisque l'écriture est dérivée de la langue. Selon l'enseignement linguistique, y compris celui d'un Saussure (1972 : 44-54). L'écriture, graphiquement parlant, serait censée représenter la langue sur le plan visuel, à travers les lettres. Or, cette fonction d'instrumentalité assignée à l'écriture perd ici de sa pertinence. Car l'allégorie est écriture à tous les sens du mot. Elle l'est d'abord dans sa manifestation physique, littérale, et cette matérialité pose d'emblée l'allégorie vive comme processus de

3. Voir Ben Msila 2003.

signification autonome. Même lorsque le texte revient méta-sémiotiquement sur l'allégorie, celle-ci n'est plus une notion, mais apparaît dans son aspect figuratif, visuel ou graphique.

Ensuite, l'allégorie vive se constitue sous forme d'une signifiante, cette fois au plan littéraire. Sa littérarité se fonde essentiellement sur la littéralité de l'écriture, c'est-à-dire de la langue dans sa figurativité, dans sa visibilité. C'est ainsi qu'El Maleh rompt avec une conception fonctionnaliste de l'écriture, réhabilitant le littéraire à proprement parler. Le texte d'El Maleh serait-il « ultra-littéraire » ? D'autre part, on assiste à la subversion de la dichotomie écriture / voix, d'ordre métaphysique : l'allégorie vive, si elle est écriture et image, est également – simultanément – voix. Elle participe aussi de l'oralité ; d'où la parole de l'auteur : « De métamorphose en métamorphose, enveloppé d'un voile épais qui la déroberait à l'apparence, la lettre, et par sa voix, c'est directement dans l'immédiateté de l'écoute, qu'elle se fait parole » (*Lumière de l'ombre*, p. 36). La lettre, instance scripturale minimale, intègre en son sein le phonème, qui s'y déploie constamment, en devient une composante constituante. P. Ricœur aurait dit à juste titre que « l'écriture est une parole fixée » (1986 : 154). Or, toute l'entreprise d'El Maleh consiste à affranchir le texte de cette fixité dont l'un des signes est la ponctuation avec laquelle celui-ci prend des libertés. Ainsi, le sens allégorique prend-t-il la forme d'un message dans l'acception poético-mystique. Par la parole libre, constamment renaissante, le message écrit se prête à une interprétation plurielle, ce qui ouvre la voie à une transmissibilité de sens infiniment recommencée.

Le graphique et le phonique, en plus de l'iconique, ne font qu'un, si bien que l'écriture, si elle se voit, s'entend également. Car elle parle aussi bien, et le texte d'El Maleh se lit avec l'oreille. Ce n'est pas par hasard que le chant et la musique y occupent une place de choix. Ce texte se lit également avec l'œil de l'esprit, vu que la lecture se fait vision. Et une des voix de *Lumière de l'ombre* de susurrer au fil des lignes pour revoir l'acte de lire même : « voilà donc ce qui bouleverse de fond en comble la notion de lecture habituelle et dont la finalité est de s'assurer de la maîtrise d'un sens déterminé » (p. 36).

On l'aura vu, lu et entendu, l'allégorie vive est un type de sémiotique complexe, et sa complexité réside dans l'ensemble syncrétique qu'elle constitue, soit un mode intersémiotique qui procède du visible, du lisible et de l'audible. La voix, le regard et la main (écriture et peinture), intimement liés, comme dans le livre d'art d'El Maleh intitulé significativement : *L'œil et la main* (1993), président largement à la configuration du sens. C'est dans le contexte d'intersémiotique qu'il importe alors d'envisager le lien entre l'allégorie vive, subversive, et la généricité. En effet, ce qui fait l'objet de subversion, c'est bien l'unicité du genre, qui le cède à l'intergénéricité fondée sur un entretien infini entre différentes sémiotiques, notamment littéraire, picturale, orale et même musicale : « Synthétique, écrit M.-C. Dufour-El Maleh, l'œuvre allégorique combine des moyens d'expression autrefois distincts, elle bannit les classifications » (Dufour-El Maleh 1999 : 172).

Références bibliographiques

- EL MALEH Edmond Amran, 1980, *Parcours immobile*, Paris, Maspero, « Voix ».
- EL MALEH Edmond Amran, 1993, *L'Œil et la Main, œuvres de Khalil El Ghrib*, Grenoble, La Pensée sauvage.
- EL MALEH Edmond Amran, 1995, *Abner Abounour*, Grenoble et Casablanca, La Pensée sauvage et Le Fennec.
- EL MALEH Edmond Amran, 2003, *Lumière de l'ombre*, Casablanca, EDDIF.
- EL MALEH Edmond Amran, 2010, *Lettres à moi-même*, Casablanca, Le Fennec.
- AQUIEN Michèle, 1993, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche.
- ARRIVÉ Michel et COQUET Jean-Claude, 1987, *Sémiotique en jeu*, Paris, Amsterdam et Philadelphie, Hadès et Benjamins.
- BEN MSILA Anouar, 2003, *De l'espace-texte, approche sémiolinguistique des récits d'Edmond Amran El Maleh*, Meknès, Faculté des lettres.
- COQUET Jean-Claude, 2007, *Physis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, PUV.
- DUFOUR-EL MALEH Marie-Cécile, 1999, *L'écriture allégorique*, Grenoble, La Pensée sauvage.
- FONTANIER Pierre, 1968, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- FONTANILLE Jacques, 2004, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université.
- JAKOBSON Roman, 1963, *Essais de linguistique générale I*, trad. fr. N. Ruwet, Paris, Minuit, « Double ».
- LANDOWSKI Eric, 2013, *Pour une sémiotique du goût*, São Paulo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- LEVINAS Emmanuel, 1978, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Martinus Nijhoff, « Biblio essai ».
- MORIER Henri, 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- PARRET Herman, 1987, « De l'objet sémiotique », dans M. Arrivé et J.-Cl. Coquet (éds), *Sémiotique en jeu*, Paris, Amsterdam et Philadelphie, Hadès et Benjamins.
- RASTIER François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques ».
- RICŒUR Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique ».
- RICŒUR Paul, 1986, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.
- SAUSSURE Ferdinand de, 1972, *Cours de linguistique générale*, 1916, Paris, Payot.
- ZILBERBERG Claude, 2006, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

Formes lexicales, genre, dénominations et variation dans l'épopée populaire. L'exemple du *Roman de Baybars*¹ ou *Sirat al-malik al-Zahir*

Salam DIAB-DURANTON

et

Abdenbi LACHKAR

Université Paris 8

La littérature populaire a depuis toujours été considérée comme un genre relevant du domaine de la sociologie, du folklore et de l'histoire littéraire. Or, pour le linguiste qui étudie l'usage du lexique et des formes lexicales comme éléments reflétant la manière de représenter et de raconter l'histoire d'une société donnée, la littérature populaire constitue un corpus particulièrement riche. C'est ce que ce travail souhaite faire en s'appuyant sur le corpus de l'épopée populaire du Mashreq : le *Roman de Baybars*.

La variété linguistique qui caractérise le roman populaire de Baybars reflète le contexte conflictuel de la Méditerranée au XIII^e siècle, contexte marqué par la présence des Francs et l'invasion des hordes mongoles du *Dār al-'islām*. En effet, si plusieurs registres linguistiques (variation Mashreq / Maghreb, arabe des Arabophones et non-Arabophones, notamment celui des Francs mais aussi des Turcs, lingua franca, etc.) sont en usage dans cette *Sīra*², ils deviennent des marqueurs socioculturels mobilisés abondamment pour, d'une part, renforcer la légitimité du pouvoir mamelouk en place et, à travers lui, honorer tous les Musulmans, et pour, d'autre part, stigmatiser l'autre, en premier lieu le Franc et les Mongols, mais aussi certaines composantes sociales et religieuses du *Dār al-'islām*.

Cette étude se propose d'explorer le lexique propre aux différentes dénominations (Kleiber 1981, 1984, 1990, 1995, 1996 et 2001, Mortureux 1984, etc.) et à la variation socio-linguistique (Labov 1976, Boyer 1997, 2001 et 2010, Calvet 2004 et 2009, etc.) en usage dans la *Sīra* à la lumière de la sémantique linguistique et lexicale. Cela permettra de montrer en quoi la *Sīra* constitue un genre à même d'exprimer les enjeux identitaires et socio-politiques de l'époque.

Pour une bonne compréhension de ces enjeux, il nous est indispensable de présenter en préalable et d'une manière succincte le personnage histo-

1. Le *Roman populaire de Baybars* existe dans deux versions : damascène et alépine. Le corpus étudié dans le présent travail est le *Sirat al-malik al-Zāhir*, 8^e et 9^e tomes de l'édition du *Roman de Baybars* dans la recension damascène, Damas, Institut Français du Proche-Orient, 2009 et 2011 (Salam Diab et Georges Bohas édés).

2. *Sīra* signifie en arabe 'vie romancée'. Le mot /*Sīra*/ est automatiquement suivi d'un /t/ lorsqu'il est en situation d'annexion, comme dans *Sīrat al-malik al-Zāhir*. Le /t/ serait l'équivalent de la particule *de* en français.

rique, la situation politique de la Méditerranée aux XII^e et XIII^e siècles, ainsi que le corpus sur lequel s'appuie le présent travail.

D'origine turco-mongole, Baybars, le personnage historique, fut acheté par le descendant et héritier de Saladin, le roi *Al-Malik al-Ṣāliḥ* qui régnait alors sur l'Égypte et la Syrie. Les esclaves (en arabe : mamelouks) jouaient un rôle de premier plan dans l'armée des pays musulmans. Convertis à l'Islam au terme d'une longue période d'entraînement militaire et de formation intellectuelle, ils étaient par la suite affranchis. D'un grand loyalisme, les Mamelouks étaient en mesure d'atteindre de très hauts rangs dans la hiérarchie militaire. C'est précisément ce qui arriva à Baybars qui se distingua lors des deux batailles dont il a assumé le commandement, batailles particulièrement importantes par leur retentissement dans l'histoire du *Dār al-islām* : à *Manṣūra* (1250) où, lors de la neuvième croisade, saint Louis fut vaincu et fait prisonnier, et à *'Ayn Jālūt* (1260) en Palestine où fut arrêtée définitivement l'invasion mongole qui avait ravagé le cœur historique du monde musulman (l'Iran et la Mésopotamie en 1258).

Baybars¹ doit son entrée dans l'histoire grâce à ces deux batailles, ainsi qu'aux deux crimes commis contre ses supérieurs à la suite de chacune de ces victoires célèbres : en 1250, il assassine le sultan *Turanchāh* (fils d'*Al-Malik al-Ṣāliḥ*) et, en 1260, le sultan *Qutuz*². Ces deux crimes ne lui portent pas préjudice. En effet, son règne glorieux les fait oublier : le mérite d'avoir mis fin aux croisades le fit souvent comparer à Saladin.

Le règne de Baybars dure dix-sept ans (1260-1277) et compte 36 campagnes militaires : 9 batailles contre les Mongols, 5 engagements contre l'Arménie, 3 contre les Ismaéliens (les Assassins) et aux Francs auxquels il livre une guerre sans merci, Baybars inflige 21 défaites³. Ses actions militaires se sont donc exercées contre tous les ennemis qui mettaient en danger l'existence de l'Empire. Son règne fut par conséquent marqué par la poursuite de la guerre contre les Mongols mais surtout par l'expulsion définitive des Francs en 1271.

Baybars est entré de son vivant dans la légende. L'imagination populaire s'en est emparée et les conteurs d'Égypte puis ceux de Damas et d'Alep en ont tissé un roman d'aventures où se mêlent des éléments de fiction et d'histoire.

Le récit commence par la description de la fin de l'ère des Ayyūbides et du début de la domination des Mamlūks jusqu'à l'accession de Baybars au trône. Il est ensuite question des entreprises guerrières et panislamiques du héros, particulièrement contre les Chrétiens (Francs et Croisés), mais égale-

1. Bars signifie 'fauve' en turc, et le souverain fit sculpter sur divers ouvrages d'art (pièces de monnaie et ponts notamment) l'image d'un fauve. Pour plus d'informations, voir *Encyclopaedia Universalis* (*infra* note 5).

2. Suite à l'assassinat de *Turanchāh*, les Mamelouks nomment à sa place un enfant de six ans et désignent Aïbak, l'un des leurs, comme régent. Ce dernier épouse la veuve de l'ancien roi, *Ṣajarat ad-durr*. Celle-ci commande l'assassinat de son époux et met à sa place son fils qui règne pour une courte durée. Arguant l'incapacité de celui-ci à faire face à l'invasion mongole, les Mamelouks mettent à sa place Qutuz. Voir l'introduction par Jean-Patrick Guillaume des *Enfances de Baïbars*, 1985.

3. Gaston Wiet, « Baïbars ou Baybars (1223-1277) », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

ment contre les Mongols (confondus dans la *Sīra* avec les Perses adorateurs du feu). Puis, peu à peu, le roman se transforme en un récit d'aventures fantastiques et de scènes de magie.

Vaste roman populaire arabe embellí et enrichi, la *Sīrat al-malik al-Zāhir* est considérée comme la biographie romancée du sultan mamelouk Baybars I^{er}. La *Sīra* a été mise par écrit¹ par des auteurs encore anonymes à ce jour après un certain temps de transmission orale. Celle-ci était assurée par des conteurs², le plus souvent dans des cafés ou sur des places, à un public³ composé essentiellement de petites gens, artisans, travailleurs des souks qui venaient là passer leur soirée, dans le cadre de fêtes familiales ou pendant les veillées de Ramadan. La *Sīra* n'est pas régie par l'esthétique des genres mais par les exigences de la parole et de ses désirs. La surprise et le suspens sont des éléments clés du récit et de la récitation qui développent plusieurs intrigues à la fois et doivent susciter en permanence la curiosité du public ou son effroi, son émerveillement ou son attente⁴.

Le *Roman de Baybars* est d'une ampleur impressionnante. La version alépine compte environ 36 000 pages (300 fascicules), quant à la version de Damas, elle comporte 188 livrets (format 12 x 16 ou 12 x 10), soit environ 28 000 pages. Son édition⁵ comprendra vingt volumes, dix étant déjà édités.

Comme il a été avancé, la *Sīra* pare les éléments historiques de fantastique (avec la présence de *sāhirāt* 'sorcières' ou de djinns) et des transformations de la fiction en éléments réels (v. le cas de personnages de fiction dont on trouve les tombeaux dans le vieux souk d'Alep!). Il s'agit donc d'une œuvre de fiction et d'imagination qui repose sur un substrat historique réel et qui implique des personnages qui, pour la plupart, ont historiquement existé.

Si l'intérêt littéraire de la *Sīra* (étude des structures de récit, des lieux d'énonciation, etc.) est sans doute évident, son côté lexical et linguistique mérite une attention toute particulière. La langue de la *Sīra* reflète la saveur populaire et sa variété langagière. Elle est de fait extrêmement composite, pour ne pas dire hybride : elle mêle la prose rimée (*saj'*) aux parlers locaux les plus populaires, fourmille des mots d'origine turque ou persane, de lingua franca et abonde en termes dialectaux aujourd'hui désuets.

À cela s'ajoutent des proverbes en quantité impressionnante faisant référence à des techniques ou des coutumes disparues, et enfin des vers empruntés à l'héritage classique et qui ne sont pas toujours faciles à identifier

1. La première attestation littéraire de la *Sīra Baybars* est une note d'Ibn Iyās au début du XVI^e siècle. Voir l'article dans *Encyclopedia of Islam* (2^e édition) volume VIII, 1994. Le manuscrit le plus ancien du *Roman de Baybars* daterait également du XVI^e siècle (v. Guillaume 1985).

2. Les conteurs se répartissaient en trois groupes : les *Šu'arā'*, spécialisés dans les aventures des BanūHilāl (au nombre d'une cinquantaine) ; les *Muhadīfīn* qui consacraient leur prestation au Roman de Baybars (une trentaine) ; et les *'Antariyyeh*, spécialistes du Roman de *'Antara* (cinq ou six) (v. Guillaume 1985).

3. Jean-Claude Garcin opte plutôt pour un public de mamelouks, ou d'émirs circassiens tout d'abord avant qu'elle ne soit à l'adresse de « petites gens », p. 45.

4. Le dernier conteur à Damas se donnait en spectacle au public jusqu'à l'éclatement des événements en Syrie.

5. Salam Diab a participé à l'édition de Damas des tomes VIII et IX.

et d'autres qui sont spécialement composés pour la *Sīra*.

La langue de la *Sīra* est le reflet par excellence du contexte sociopolitique et historique de l'époque et des registres des acteurs politiques présents sur la scène des événements. Pour illustrer ces propos, nous donnons sous forme de tableau un échantillon succinct de termes d'origines diverses :

Lingua franca	Turc	Persan
Falyoun (filleul)	Qabaḍāy (brave et fort)	ḥawājah (seigneur)
Morto (mort)	Saqatlaq (mal, mauvaise action)	Sārī 'askar (chef de l'armée)
Rin, rim, ry (titre donné aux seigneurs francs)	Qazlār 'agāsī (chef des eunuques)	Nam (réputation)
Sinyor (seigneur)	Wjaq (foyer)	Rank (sorte, genre)
Fartan (mauvaise fortune)	Yor (style, manière de faire)	šmintār (épée)
Cabellar (cape)	šaburd (musicien)	ḥawand (monsieur)
baṭrīq (soldat franc ou byzantin)	Ḥaznadār (trésorier)	Dašman (ennemi)
diyabra (génie)	ṭobajī (canonier)	šinyar (étendard)
tāšṭa (tête)	Qaral (titre donné aux Francs)	Kursī šandarli (sorte de chaises)
ḡandar (monsieur)	Kurk (manteau en fourrure)	Sība (trépied)
Banyur (bonjour)	Bache (chef)	Shah zadeh (fils du roi)
Bab (titre des rois Francs)	Lala (serviteur)	'ušta (maître artisan)
Kabīs (tête)	'anjaq (à peine, seulement)	ḥān (maison)
Basta (bon)	šāḡ (impeccable, indemne)	Kawāḥī (gardiens de la porte)

Œuvre épique concernée par le triomphe de l'Islam, la *Sīrat al-malik al-Zāhir* relève de la littérature du Jihād engagé contre l'agression (principalement celle des Croisés et des Mongols) dont la *Dār al-'islām* de la Méditerranée est l'objet entre le XIII^e et le XV^e siècle. Ceci est particulièrement perceptible dans le roman, en voici un exemple (Bohas & Diab 2011 : 121) :

يا معشر الاسلام، اليوم يومكم، فرجوني همتمكم، وهذا باب الجنة مفتوح. من مات، مات شهيد، ومن عاش عاش سعيد.

Oh, Communauté des Musulmans, ce jour est le vôtre. Montrez-moi¹ de quoi vous êtes capables. Voici la porte du Paradis grandement ouverte. Celui qui meurt sera martyr, et celui qui vit, vivra heureux.

Le but recherché dans cette œuvre n'est donc pas, au vu de la confusion des époques et des ennemis, d'enseigner au public l'histoire des siècles passés mais de glorifier le défenseur de la *Dār al-'islām*, en l'occurrence Baybars. L'étude de la variété langagière présente dans la *Sīra* révèle le rôle et l'engagement dont ce genre littéraire est investi : légitimer le pouvoir en place, le pouvoir mamelouk et jeter le discrédit sur les ennemis internes et externes de la *Dār al-'islām*.

L'approche lexico-sémantique et interprétative du texte et de l'item *Baybars*, dont le nom signifie « prince-tigre », laisse propager plusieurs traits sémantiques induits par le contexte (Rastier 1987) qui reflètent l'aire sémantique de ce dernier. *Baybars* est paré de toutes les qualités qu'un bon gouverneur doit posséder : pieux, juste, attentionné et proche de ses sujets, fin stratège et chevalier redoutable.

Au-delà des notions de dépendance et d'indépendance (Schank 1972) qui expliquent que le mot comme la phrase peuvent avoir ou mener à une représentation unique, *Baybars*, qualifié dans la *Sīra* de « Commandant des croyants et serviteur des lieux saints » *أمير المؤمنين، خادم الحرمين*, titres suprêmes attribués aux califes musulmans, est un fidèle croyant œuvrant toujours pour sa foi : il prie régulièrement (nombreuses sont les références à sa fréquentation assidue de la mosquée) ; les saints lui rendent visite dans son sommeil ; lorsqu'il fait prisonniers des ennemis de l'Islam, il leur propose aussitôt, pour leur salut, la conversion à l'Islam.

Ses rapports avec ses sujets sont de plus empreints de justice, d'attention et d'affection. En témoigne cet exemple d'un jeune couturier doué, victime de son maître qui prétend devant Baybars être l'artisan de la broderie que ce dernier lui a commandée en guise de cadeau à son épouse, et qui prie le roi de lui rendre justice en l'interpellant en des termes mettant en valeur les qualités d'équité, de justice et de défense des opprimés (Bohas & Diab 2011 : 143) :

وتأكلني الذئب وأنت ليث	أيظلمني الزمان وأنت فيه
وأظمأ بحماك وأنت غيث	ويروي من حياضك كل ظامي
	[...]

جاء المرید إلى أعتاب ظلمهم	ظاهر بالعدل موفي الزمام إذا
إلى أعتاب ظلك يا صاحب الكرم	فالآن انصر لعبد جاء مرتجيا

Les sujets de Baybars entretiennent une relation d'affection avec leur sultan. Lorsque celui-ci est victime d'un empoisonnement par un acolyte des Croisés, la nouvelle se répand au Caire, les sujets sortent nu-pieds en signe de détresse et crient (Bohas & Diab 2009 : 55) : « nos demeures sont menacées de destruction et nos feux d'extinction », *خربت ديارنا وانطفئت نارنا*.

1. Le verbe *farrej* implique les notions de cérémonie, de mise en scène, de divertissement et de spectacle dans la culture populaire arabe.

Une fois sauvé, les premiers mots de Baybars sont : « vous êtes mes bien-aimés », *انتم احبابي*.

Ou encore : lorsque le chevalier 'Arnūs, fils de feu Ma'rūf, chevalier et compagnon d'armes de Baybars, se trouve en danger chez les Croisés, Ma'rūf demande à ce dernier, lors d'un rêve, de le secourir. Baybars mobilise alors toute une armée pour aller à sa rescousse (Bohas & Diab 2009 : 301).

Le contexte ethnosociolinguistique, marqué par sa diversité et sa variation, met en exergue les rapports de contacts et de conflits entre les composantes culturelles et religieuses, notamment les Musulmans et les Croisés. Ainsi, Baybars est perçu comme un fin stratège. Cela lui permet de gagner ses guerres d'une manière éclatante et de semer la terreur dans le cœur de ses ennemis. En voici pour preuve le dialogue entre deux acolytes des Croisés, Marin et son épouse Marina, convertis en apparence à l'islam (Bohas & Diab 2011 : 48) :

الاسلام اكثر والا الكريستيان؟ قال لها: باسطه، الكريستيان اكثر بكثير، وقد شبهوا الاسلام مثل الشامة البيضاء بجلد الثور الأسود بين الكريستيان. فقالت له: طيب، واي فرقه بتخاف من الثانية. قال لها: الكريستيان بتخاف من الأسلام. فقالت له: عجب، ما دام انهم اكثر، لازم الأسلام تخاف منهم ! لكن من عدم ناموسهم، مع كثرتهم يتموا مقطوعين رعيه من الأسلام.

Les Musulmans sont-ils plus nombreux ou les Chrétiens ? Il lui répond : les Chrétiens sont beaucoup plus nombreux, les Musulmans sont tels des taches blanches sur la peau d'un taureau noir. Bon, et quel bataillon craint l'autre, lui dit-elle ? Ce sont les Chrétiens qui ont peur des autres. C'est étonnant, rétorqua-t-elle, ce sont les Musulmans qui devraient avoir peur (d'eux), puisque les nôtres sont plus nombreux. Mais comme ils manquent d'honneur et malgré leur nombre, les Musulmans les terrorisent en permanence.

Renforcer la légitimité du pouvoir mamelouk s'appuie également dans la *Sīra* sur l'honneur rendu à l'islam, aux Musulmans et à l'unité de ces derniers. C'est même une constante dans la *Sīra*. Toutes les occasions sont bonnes pour glorifier l'islam, surtout dans la bouche de ses ennemis. En témoignent ces exemples :

1. Le premier est un dialogue entre un couple, Marin et son épouse Marina, (Bohas & Diab 2011 : 47) :

ولك، يا مرينه، شو هل يور الذي عند الاسلام؟ فقالت له: صاحبين مروه. قال لها: ولك، الكريستيان ما عندهم شيء من هذا! فضحكت مرينه وقالت: لو كان الكريستيان عندهم مروه، ما بانوا على بعضهم البعض؛ ومن زيادة مرؤة الاسلام، ما بخلوا نساتهم احد يشوفهم؛ الا نحن، نبقا خليط مليط، نساء ورجال، وهذا يلعب مع هذه، وهذه تلعب مع هذا، وما عندهم باعث، والمخفي اعظم. وهذا دليل على قلة المرؤة والديانة.

Oh, Marina, quelles habitudes ont-ils ces Musulmans ? Elle lui répondit : Ils sont très vertueux. Les Chrétiens n'ont rien de tout cela, rétorqua-t-il. Marina rit et dit : Si les Chrétiens avaient de la vertu, ils ne se seraient pas dévoilés les uns aux autres ; d'ailleurs, les Musulmans sont tellement vertueux qu'ils interdisent à quiconque d'apercevoir leurs femmes. Il n'y a que nous, on se mélange hommes et femmes, celui-ci badine avec celle-là et celle-ci batifole avec celui-là. Aucun repère (religieux), et ce qui est caché est encore pire !

Ceci est signe de l'absence de la vertu et de la foi.

Il s'agit ici d'une mise en valeur des notions de mixité et de séparation des sexes qui caractérisent, voire opposent les sociétés à culture religieuse, notamment l'Islam et le christianisme : destruction des stéréotypes qui accusent l'Islam et les Musulmans d'exclusion et de discrimination vis-à-vis du sexe féminin et construction d'une nouvelle représentation positive des Musulmans et de leur religion qui voit dans la séparation entre masculin et féminin une forme de vertu, d'union et de force.

2. L'exemple suivant est un monologue d'un franc (Bohas & Diab 2011 : 223) :

خاللي له قدره يركب على بلاد الاسلام ! وديني، لو ركب خالي بجن سليمان ما يشرب من بلاد الاسلام شربة ماء! [...] وديني، رين الاسلام هو الحق، وقلوبهم مخلصه مع الرب، ونياتهم صافية.

Mon oncle serait en mesure d'attaquer les pays de l'Islam ! Par ma foi, si mon oncle était accompagné par les djinns de Salomon, il ne serait même pas en mesure d'en prendre une gorgée d'eau ! Par ma foi, le roi des Musulmans est sur le chemin de la vérité, leurs cœurs sont fidèles au Seigneur, et leurs intentions sont bonnes.

La force des Musulmans décrite ci-dessus émane de leur foi sincère, et suscite la crainte auprès de l'autre.

Malgré un contexte historique connu par le retour à l'orthodoxie sunnite et le combat mené contre tous ceux qui s'en éloignent, depuis l'arrivée des Seljukides jusqu'à la domination des Mamelouks, les Musulmans paraissent dans la *Sīra* unis sous la bannière mamelouke. Aucune mention à cette rivalité entre les différentes composantes de l'Islam n'y est faite. Mieux encore, les Ismaéliens constituent dans l'œuvre la garde rapprochée de Baybars alors qu'historiquement ce dernier leur a déclaré la guerre.

Dans le roman, les Ismaéliens sont désignés par le terme *fiddāwī* qui signifie « celui qui se sacrifie pour défendre les autres ou les volontaires de la mort » (Guillaume 1985 : 30). Les dénominations relatives aux personnalités sacralisées par les Ismaéliens, qui impliquent aussi bien la complexité des circonstances de dénomination que la diversité ethnosocioculturelle de l'espace, abondent comme en témoigne cet exemple (Bohas & Diab 2011 : 275) :

وحيات راس جدي سيدنا الامام علي الانزع الكرار، داحي باب خير.

Par la vie de mon grand-père, notre seigneur, l'imam 'Alī, le rebelle et le courageux, celui qui a poussé violemment la porte de Ḥaybar.

Ismaéliens ou pas, les *fiddāwī* et autres chevaliers musulmans du roman sont non seulement dotés d'un courage et d'une intégrité exemplaires mais, de plus, ils sont beaux hommes et polyglottes (qu'ils soient en territoire perse ou franc) : beauté morale et beauté physique les caractérisent.

L'étude des noms et des qualités des Musulmans de la *Sīra* révèle cette fierté d'être musulman par opposition à l'autre, ridicule à tous les niveaux (comme on le verra plus loin) :

- le héros principal du roman s'appelle *Jamāluddīn Šīḥa* (*Šīḥa* étant une espèce d'aigle) *Sultān al-ḥuṣūn* (Sultan de forteresses) ;
- *Sayfuddīn* (épée de la religion) '*Arnūs* (espèce d'oiseau), chevalier redoutable ;
- *Ma'rūf* (dont le sens du nom est être connu, célèbre, ou participe passif de '*irfān*, gratitude) combat contre les *kuffār* jusqu'à la mort ;
- *Ismā'īl* (le premier Musulman) dont l'emploi est doublement symbolique puisqu'il renvoie aux Ismaéliens que Baybars, le personnage historique, a combattu alors que dans la *Sīra*, il est le garant de l'unité des Musulmans.
- *Idamur* signifie : lune-fer (Guillaume 1985 : 26).
- *Ibrahim* (père du monothéisme que les Musulmans se sont approprié) qui a, de plus, deux surnoms : *siyāj al-'aḍārā* (rempart des pucelles) et *rāḥāt al-ḥarb* (terrains de guerre).

Où qu'ils aillent, les chevaliers musulmans sont tous sans exception admirés par leurs ennemis surtout féminins qui finissent toutes, sous leur charme, par se convertir à l'islam et enfanter des enfants mâles de sexe masculin. En témoigne ce passage (Bohas & Diab 2011 : 112) :

فقام عرنوس سار وهو يتمایل كأنه غصن بان على كثيب من الزعفران، وطلع للحصن،
 دخل لعند الملكة، میل الشربوش وجلس على كرسي. فطلعت فيه الملكة وانخطف لونها
 وقالت في بالها: واي يا روخي! هذا طلع من الجنان، وهو كما قيل فيه:
 له من عيون النرجس غض مقلة ومن نضرة الريحان خطين شاربين
 إذا تمايل في البساتين مقبلا خضعت له الأزهار من كل جانبي

Ainsi, *Ma'rūf* a séduit et converti une chrétienne qui lui a donné '*Arnūs*, chevalier musulman redoutable ; le fils '*Arnūs*, qualifié par ses ennemis de magnétisme de femmes (مغناطيس للنساء), doté d'un grain de beauté qui l'embellit considérablement, séduit à son tour un nombre impressionnant de chrétiennes qui se convertissent toutes à l'islam (Bohas & Diab 2011 : 40) ; de même pour *Ismā'īl*, frère de *Ma'rūf*, qui découvre, lors d'un combat face à un jeune chrétien, le dénommé Jonash, combattant redoutable, que celui-ci n'est autre que son propre fils. Dès que ce dernier apprend qu'il est de père musulman, il se convertit et s'intègre à l'armée musulmane.

Autre exemple illustrant bien ces propos : *Sayfuddīn 'Arnūs* a, dans l'un de ses périple en territoire ennemi, rencontré, séduit, converti et épousé deux chrétiennes à la fois ('*Ayn al-ḡazāla* et la reine *Ṣafīra*). La *Sīra* les décrit comme suit (Bohas & Diab 2011 : 118-119) :

والمكلة الصغيرة اكرمت عين الغزالة غاية الاكرام، وقعدوا الاثنتين مثل الاخوات، وقد اظهروا
 اسلامهم على بعضهم، وصاروا يصلوا ويصوموا سوى.

La reine *Ṣafīra* a reçu très généreusement '*Ayn al-ḡazāla*. Toutes deux se sont senties comme de vraies sœurs. Chacune a dévoilé à l'autre sa conversion à l'islam et elles se sont mises à prier et jeûner ensemble.

On comprend que, même si la polygamie ne relève pas de la culture chrétienne, une femme chrétienne, dès qu'elle se convertit et épouse un Musul-

man, accepte de vivre dans ce contexte de polygamie et y est même heureuse. Autrement dit toutes les pratiques qui relèvent des coutumes musulmanes sont valorisées.

Face au Musulman parfait, l'autre dans le *Roman de Baybars* est par définition l'ennemi. Tous les stéréotypes sont donc convoqués dans la *Sīra* pour le dénigrer. L'autre appartient à trois catégories : les Mongols, les Francs ou Croisés et les chrétiens de *Dār al-'islām*.

Les premiers, c'est-à-dire les Mongols, sont assimilés dans la *Sīra* aux Perses adorateurs du feu, confondus donc avec les zoroastriens d'avant la conquête islamique¹. Ils sont représentés dans le roman à travers le personnage diabolique de *Qalawūn* pour désigner, du point de vue de l'histoire, tantôt *Qalawūn* qui chasse la famille de Baybars et prend le pouvoir, soit Hülegü ou le fléau de Dieu selon ses propres termes (1256-1265), soit encore Tamerlan (1370-1405) ou tout prince mongol. Il est vrai que la longévité des personnages de la *Sīra* est telle qu'il n'est pas besoin d'en changer le nom pour représenter des personnages appartenant à des époques différentes.

Les Mongols sont décrits comme des traîtres fomentant en permanence des complots contre Baybars, des soudards parlant un jargon ridicule (Guillaume 1985 : 33), une forme de sabir turco-arabe difficilement compréhensible. Voici deux exemples de la manière de parler de *Qalawūn* :

Exemple 1 :

فقال قلوون: الله يقصفتك على عمرك ببيعتك اولياء، وبصرختك هو يا ابا عباس، وانت واحد مغضوب، الله بلا ورسن!

Traduction :

قصف الله عمرك، تُظهر نفسك ولياً وتنادي أبا عباس، وأنت رجل مغضوب عليه، بعث الله لك البلاء!

Que Dieu raccourcisse tes années à vivre ; tu demandes l'intercession de Abu 'Abbas alors que tu as la colère de Dieu sur toi ; que Dieu t'envoie des calamités !

Exemple 2 :

فطلع قلوون فيه من تحت لتحت، والتفت للوزير الذي بجانبه، وقال له: هذا يبطلتكم مثل ابوه، بحبك فلاحر؛ الله يرحمك يا سعيد! هداك كنا نلعبتك فيه بالكورة.

Traduction :

قصف الله عمرك، تُظهر نفسك ولياً وتنادي أبا عباس، وأنت رجل مغضوب عليه، بعث الله لك البلاء!

Qalawūn le regarda d'une manière discrète, se tourna vers le ministre et lui dit : Il est le portrait de son père, tant il aime les paysans. Que Dieu aie pitié de Saïd ! On le manipulait à notre guise.

Concernant les deux autres catégories, la *Sīra* distingue lexicalement entre les Chrétiens de *Dār al-'islām* et les Croisés. Si les premiers sont

1. Jean-Patrick Guillaume (1985 : 32) pense que l'assimilation des Mongols aux Iraniens et ces derniers aux adorateurs du feu est un thème de propagande ottomane dans la mesure où l'Empire turc se posait en défenseur de l'Islam sunnite contre l'Iran chiite.

désignés par le terme neutre et dénué de connotation péjorative « *naṣārā* » qui renvoie aux adeptes du Christ, les seconds se voient attribuer le terme de *kristiān*. Cela dit, les *Naṣārā* sont soupçonnés de collaboration avec l'ennemi par les Musulmans du *Roman de Baybars* ; en témoigne cet épisode où 'Arnūs oblige sous la menace un *nasrani* à lui prêter main forte afin de tendre un piège à un Franc qu'il doit recevoir chez lui.

L'appellation *kristiān* confond dans un même ensemble tous les Européens de l'époque, qu'ils soient de langue romane ou pas. La figure représentative de cet ensemble est essentiellement le moine *Jawān*, l'infâme qui devient le modèle de l'ennemi machiavélique, célèbre par ses stratagèmes diaboliques, le cerveau qui, dans l'ombre, coordonne toutes les attaques contre les héros du roman, et qu'on pourra identifier historiquement avec Janus de Lusignan (1398-1432), roi de Chypre. Quant à l'acolyte de *Jawān*, le dénommé Martin, il est à rapprocher de Martin, roi d'Aragon (1356-1410) (Guillaume 1985 : 34).

Le choix du moine comme figure diabolique de l'ennemi n'est bien entendu pas un hasard. Principal protagoniste de la *Sīrat al-malik al-Zāhir*, le moine maudit (لعين) tel qu'il est décrit dans le roman sert à l'auteur et au conteur de tremplin pour jeter le discrédit à la fois sur l'ennemi et sa religion.

L'ennemi est qualifié de tous les maux. Il est mécréant (كافر), maudit (لعين), comparé à un porc (خنزير), le Pape impur (الحبر الأنجس) par allusion à « sa Sainteté le Pape », bref le grand Satan (الشیطان) en personne. Fripon, sa foi dans sa propre religion est mensongère : il avoue sans détour que ses actes religieux ne dépassent jamais le domaine de la parole et « du bluff » (علاك مصدي baratin rouillé) ; les références sont nombreuses dans la *Sīra* : dès qu'il foule un territoire franc, il prend l'apparence d'un pieux moine, suspend les croix, porte l'encensoir, déclare être en contact direct avec les Apôtres (Bohas & Diab 2011 : 172 ; 40) :

الحواريون وشوشوني انه عند فليونتك رجل غريب، ان كنت بتعرف فيه احد احكي ولا تخاف، احلف على هذه الزنبوعة. فارتعب الملعون واصفر وجهه.

Les Apôtres m'ont murmuré qu'il y avait quelqu'un chez ta fille. Si tu es au courant, dis-le sans crainte. Jure-le sur cette aiguère. Le maudit trembla et son visage pâlit.

On remarque ici que l'instrument qui sert à jurer est un objet appartenant au quotidien (l'aiguère), alors que le Musulman jure sur le Livre ou le nom de Dieu.

Le dédain vient même de fidèles francs (*ibid.* : 37, 38, 42) :

الله يلعنك شو قليل ناموس

« Que Dieu te maudisse ! Tu n'as aucun honneur ! »

انحس البتارك

« le plus calamiteux des patriarches ! »

يقطع عمرك قديشك مؤذي

« Que Dieu te fasse mourir, malfaiteur ! »

Selon le contexte et la situation d'interaction, le conteur intervient dans le texte pour exprimer allègrement et ouvertement son animosité envers l'autre

et bafouer son appartenance religieuse. En voici deux exemples. D'abord ce passage qui relate l'entrée de Jawān dans une contrée chrétienne, accompagné de Burtakush, son auxiliaire (Bohas & Diab 2011 : 39) :

قال له: الحقني حتى نفوت على هذا الاقليم. ونزل ركب الزيتون¹، وسار الى ان وصل لباب البلد، علق الصليبان، وامر البرطقش ان يطلق البخور. فكان الملك البخترين جالس ما يسمع الا العيطة وقعت والضجة ارتفعت. فقال الملك: شو الخبر؟ قالوا له: يهنيك، حل التعس باراضيك، اقبل عليك شيخ الأراجيس، وخليفة من في الارض ابليس، الكلب المنكوت² براسه، نبوت بدقته، خرية كوت³، جوان ابن صفوت، العنوه، يرحمك الله⁴ ! فقام الملك لاقا له الى باب الديوان، وصار يقبل يديه وبكي ويقول له: آه يا ابونا، منام والا يقظه حتى فرجانا اياك المسيح ! وركدوا الوزر والجنرالات وصاروا يبوسوا اياديه، ويطلبوا منه الغفران وطول العمر. وصارت ساعة كفر تشيب الغراب والعياذ بالله !

Il lui dit : Suis-moi, qu'on entre dans cette contrée. Il monte sur le dos de la *zaytūniyyah* [son anesse] et se dirige vers la porte de la ville. Il accroche alors les croix, et ordonne à Burtakush de lancer l'encens. Assis, le roi Baḥtrīn entend un bruit et des sons de voix s'élèvent. Il dit : Qu'y a-t-il ? Ils lui répondirent : Félicitations, le malheur fait halte sur tes terres, le guide des pêchés et le successeur d'Iblis [Satan] sur terre débarque, le chien hirsute à barbe éparse, la merde de chiot, *Jawān Ibn Ṣafwat*, maudissez-le, que Dieu vous soit miséricordieux !

Le second exemple est une missive adressée par un roi franc à Baybars (Bohas & Diab 2009 : 223) :

اولها صليب واخرها صليب- انا وانتم نوحد القريب المجيب، ونصلي على طه الحبيب صلى عليه وسلم.

Au nom de la Croix au début et à la fin – vous et moi, nous croyons en un Dieu unique, celui qui est proche et qui exauce, et prions sur le bien-aimé *Tāha* (le prophète Mohamed), prières et salut de Dieu sur lui.

Comme on peut le constater, le conteur intervient dans ces deux passages pour mettre face à face, dans un rapport déséquilibré, les deux religions devant un public musulman acquis d'avance, avec l'objectif de dénigrer l'une et d'exalter l'autre.

Le dédain de l'autre, ennemi ou menaçant, est également formulé à travers les noms qui lui sont attribués. Outre la récurrence du terme *kāfir* (mécréant), l'autre porte des noms qui le ridiculisent aux yeux du public musulman comme *Zağraḥūr*, *Faranhīs*, *Armīd*, ou le vilipendent : *Abdaṣ-Ṣalīb* (adorateur de la Croix), *Ṣalbūn Ibn Ḥanājir* (petite croix fils de sabres), *Harb* (guerre).

1. C'est le nom de son anesse.

2. Hirsute.

3. Chiot.

4. Bien évidemment, il s'agit-là de l'intervention du conteur.

Pour conclure

Le texte de Baybars qui a servi de matière au présent travail a vraisemblablement été rédigé dans la première moitié du XIX^e siècle, période caractérisée par l'affaiblissement de l'Empire ottoman, le retour des Francs sous le jour du colonialisme européen et le sentiment d'infériorité vis-à-vis de ces puissances. Ces éléments constituent donc un ensemble de glissements par lesquels les événements du XIII^e siècle sont interprétés aux conditions du XIX^e siècle (Guillaume 1985 : 35), permettant de convoquer les rapports de contact et de conflit pour comprendre les conditions et modalités d'expression de la diversité et de la variation dans un contexte multiculturel et d'entrevoir ainsi une lueur d'espoir pour un quotidien mouvementé vécu par le conteur et son public.

Les divers syntagmes et locutions lexicales servant de dénominateurs socio-linguistiques dans la *Sīra*, comme genre et comme support littéraire, aident à identifier et à catégoriser le mot-référent en lien avec le groupe dont il fait partie ou qu'il représente. C'est l'ensemble des traits sémantiques qui les caractérise qui leur donne un sens et une fonction sociale au moment de la dénomination et contribue à la mise en valeur des actes et des rapports sociaux, à leur stabilisation, voire à leur modification. Les dénominations socio-linguistiques renvoient à une lutte des mots et des individus qui est aussi une bataille pour la survie de ces derniers en corrélation avec le changement et l'évolution du monde et des choses.

Références bibliographiques

- BLACHÈRE Régis, 1966, *Histoire de la littérature arabe, des origines jusqu'à la fin du XV^e siècle, tome III*, Paris, Maisonneuve.
- BOHAS Georges et DIAB-DURANTON Salam, 2009 et 2011, *Sīrat al-malik al-Zāhir*, 8^e et 9^e tomes de l'édition du *Roman de Baybars* dans la recension damascène, Damas, Institut Français du Proche-Orient.
- BOHAS Georges et GUILLAUME Jean-Patrick, 1985, *Les Enfances de Baïbars*, Paris, Sindbad.
- BOYER Henri (éd.), 1997, *Plurilinguisme : « contact » ou « conflit » de langues ?* Paris, L'Harmattan.
- BOYER Henri, 2001, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Dunod.
- BOYER Henri, 2010, *Hybrides linguistiques. Genèses, statuts, fonctionnements*, Paris, L'Harmattan.
- CALVET Louis-Jean, 2004, *Essais de linguistique. La langue est-elle une invention des linguistes ?* Paris, Plon.
- CALVET Louis-Jean, 2009, *La Sociolinguistique*, Paris, PUF.
- CAMPBELL Robert B., 1966, *A'lām al-adab al-'arabī al-mu'āšir (siyar wa-siyar dātiyya)*, Institut Oriental de Beyrouth.
- GROUSSET René, 1981, *Histoire des croisades et du royaume franc de Jérusalem, VII et VIII*, Paris, Tallandier.
- JIHAD Khadim, 2006, *Le Roman arabe moderne*, Arles, Actes Sud.
- KLEIBER Georges, 1984, « Dénomination et relations dénominatives », *Lan-gages*, n° 76, p. 77-94.

- KLEIBER Georges, 1990, *La Sémantique du prototype*, Paris, PUF.
- KLEIBER Georges, 1994, *Nominales*, Paris, Armand Colin.
- KLEIBER Georges, 1995, « Sur la définition des noms propres : une dizaine d'années d'après », dans M. Noailly (éd.), *Nom propre et nomination*, Paris, Klincksieck, p. 11-36.
- KLEIBER Georges, 1996, « Noms propres et noms communs : un problème de dénomination », dans Ph. Thoiron (éd.), *Méta*, n° 41-4, *La Dénomination*, p. 567-589.
- KLEIBER Georges, 1997, « Sens, référence et existence : que faire de l'extralinguistique ? », *Langages*, n° 127, p. 9-37.
- KLEIBER Georges, 1999a, « Proverbe : sens et dénomination », dans G. Gréciano (éd.), *Micro- et macro-lexèmes et leur figement discursif*, Louvain et Paris, Peeters, p. 57-76.
- KLEIBER Georges, 1999. « Les proverbes : des dénominations d'un type très spécial », *Langue française*, n° 123, p. 52-69.
- LABOV William, 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.
- LACHKAR Abdenbi, 2007, « Stéréotypes de pensée et stéréotypes de langue : réflexion sur le contenu lexical d'un discours 'très' spécifique », dans Henri Boyer (éd.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène II*, Paris, L'Harmattan, p. 133-141.
- LACHKAR Abdenbi, 2008, « Masculin / féminin, discours phraséologique et société », dans Germàn Conde Tarrio (éd.), *Aspectos formales y discursivos de las expresiones fijas*, Berne, Peter Lang, p. 169-182.
- LACHKAR Abdenbi, 2011, « Stéréotypie lexicale et effet de l'oralité : le pouvoir des mots à exprimer l'identité », dans Danielle Bajomée et Abdelouahed Mabrouh (éds), *Autour de l'oralité et de l'écriture*, El Jadida, Publications de l'Université Chouaïb Doukkali, p. 279-291.
- RASTIER François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- SCHANK Roger 1972, "Conceptual dependency: a theory of natural language understanding publication", *Cognitive Psychology*, n° 3, p. 552-631
- SCHAPIRA Charlotte, 1999, *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys.
- TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, 2003, *À la découverte de la littérature arabe*, Paris, Flammarion.
- WIET Gaston, « Baïbars ou Baybars (1223-1277) », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

L'effet-personnage dans le roman par nouvelles *Hôtel des brumes*

Camille DESLAURIERS

avec Joanie LEMIEUX

UQAR – Université du Québec à Rimouski, Canada

Imaginez un hôtel, « érigé [...] sur une presqu'île », qui « aurait été fréquenté par des gens de la meilleure société, mais surtout par des fugitifs en quête d'un asile, d'un repos avant de reprendre le large ». Un hôtel « érigé [...] sur une presqu'île », qui, à la suite d'une violente tempête, « se serait détaché[e], emportant le gîte et ses occupants à la dérive » (Christiane Lahaie, *Hôtel des brumes*, p. 9).

L'Hôtel des brumes, c'est d'abord un lieu imaginaire. Dix-sept chambres et une suite. Une étrange croisière sans capitaine. Vingt-cinq clients, un patron, une serveuse, trois musiciens, et un « spectre esseulé » (*ibid.*). Vingt-cinq clients et autant de *fantômes* personnels obsédants : une passion engloutie, un-e amant-e du passé, un « amour qui n'a pas eu lieu » (p. 53) ou dont on vit le deuil... Bref, chez tous les personnages : un secret, un regret.

Mais l'Hôtel des brumes, c'est aussi un lieu imaginaire inspiré d'un hôtel qui existe vraiment :

Ce qui est le premier déclencheur de mon écriture, c'est toujours l'espace, les lieux ou les impressions liées à certains lieux que je visite. Dans le cas de *Hôtel des brumes*, c'était un lieu réel. Il n'est pas flottant dans la réalité, mais je me suis inspirée de *Hôtel Colony*, à Kennebunk Port, aux États-Unis, où j'étais allée en vacances avec mes beaux-parents. Il y avait une faune humaine assez particulière, dans cet hôtel, et essentiellement, tous les personnages sont inspirés de gens que j'ai croisés là, à qui je n'ai pas parlé, mais que j'ai vus aller, que j'ai vus en passant et à qui j'ai inventé une histoire. (Christiane Lahaie, entrevue inédite réalisée à l'Université du Québec à Rimouski – UQAR, 2012)

Inventer des univers diégétiques, même dans la plus courte des microuvelles, demande en effet d'esquisser un espace où s'immisceront des protagonistes. Toutefois, si le rapport aux lieux s'avère déterminant chez plusieurs auteurs (dont Lahaie), chez plusieurs autres, ces « êtres d'encre et de papier » (Goldenstein 1995 : 44) qui évoluent dans des mondes brefs sont les véritables porteurs des textes de fiction – et ce, qu'il s'agisse d'écrire une nouvelle, un roman ou un recueil de nouvelles, dernier cas de figure qui, pourtant, peut sembler étonnant puisque l'autonomie des textes¹ s'avère un des critères définitionnels du genre. Or, si les théoriciens de la nouvelle

1. Autonomie soulignée par plusieurs théoriciens du genre de la nouvelle – qu'on pense à Jean-Pierre Boucher, André Carpentier, Gilles Pellerin ou Cristina Minelle.

s'entendent pour dire que la cotextualisation génère nécessairement un surplus de sens, depuis les vingt dernières années, une tendance se dessine dans plusieurs recueils québécois : la récurrence d'un ou de plusieurs personnages qui traversent un ou des « mondes brefs » (Lahaie 2009) – nous pensons à *Caravane*, d'Élise Turcotte (1994) ; à *L'Encyclopédie du petit cercle*, de Nicolas Dickner (2000) ; à *La Héronnière*, de Lise Tremblay (2003) ; à *Cœurs braisés*, de Louise Desjardins (2001) ; à *Récits de Médilhault*, d'Anne Legault (1994) ; à *Il est venu avec des anémones*, de Lyne Richard (2009) et, bien entendu, à *Hôtel des brumes*, de Christiane Lahaie.

Semblable hybridité inscrit ces projets dans une démarche aux confins du roman. Certains vont d'ailleurs jusqu'à parler de « roman par nouvelles » (notamment Jean-Noël Blanc, le père de ce terme) (Blanc 1995). Cependant, peu d'auteurs et d'éditeurs affichent aussi explicitement leurs couleurs dans le paratexte que l'œuvre *Hôtel des brumes*. Car *Hôtel des brumes*, c'est aussi cette mention générique singulière : « roman par nouvelles »². Dès lors un double – voire un quadruple – horizon d'attente conditionne ce livre : d'un côté, ceux de la nouvelle et du recueil ; de l'autre, ceux du roman, et du roman par nouvelles.

En consacrant cet article aux tours et détours empruntés par quelques personnages d'*Hôtel des brumes*, nous nous demanderons quelle relation spécifique lie le roman par nouvelles au lecteur. Dans un premier temps, nous examinerons comment *Hôtel des brumes* répond au quadruple horizon d'attente du roman par nouvelles. Dans un deuxième temps, pour étudier le rapport lecteur – protagonistes, nous nous inspirerons d'un cadre théorique *a priori* réservé aux romans, soit celui de « l'effet-personnage ». Tout au long de l'analyse, nous nous intéresserons également aux processus d'écriture-(re)lecture-(ré)écriture qui lient l'auteur – premier lecteur des textes et du recueil – à ses personnages de nouvelles, en nous basant sur une entrevue réalisée en 2012 avec Christiane Lahaie.

Un double... ou un quadruple horizon d'attente ?

D'abord, rappelons que l'horizon d'attente de la nouvelle littéraire contemporaine est celui d'une esthétique fragmentaire où narrativité rime avec brièveté. Avec justesse, Cristina Minelle parle d'une fragmentation du contenu et de la forme (Minelle 2010). De fait, la nouvelle reste le genre de prédilection de l'instant : on y raconte un « morceau de vie dont on a extrait impeccablement la moelle » (Proulx 1987 : 66). Pierre Tibi, quant à lui, souligne qu'il s'agit d'un « art d'aller à l'essentiel » exigeant le dépouillement, où l'effet de métonymie est de mise (Tibi 1995 : 45) : il convient de donner l'idée la plus complète possible de la psychologie du personnage, même si l'on ne relate qu'un moment ou qu'un passage dans son existence. En somme, la nouvelle, cette « machine narrative qui jouerait de l'absence, du vide, de l'omission calculée » (Pellerin 1997 : 14) en « di[t] le plus possible dans le moindre espace textuel [...parfois] aux dépens du personnage [...] ne bénéficiant pas du statut solaire du protagoniste de roman (autour duquel

2. L'éditeur écrit « roman par nouvelles » ; la graphie « roman-par-nouvelles » est parfois utilisée aussi.

gravitent, en satellites, des personnages secondaires) et à qui il est permis d'aller prendre un pastis pendant que défile une description » (*ibid.* : 19).

En ce sens, *Hôtel des brumes* respecte tout à fait la poétique du genre. Chaque nouvelle nous fait pénétrer *illico* dans l'intimité d'un personnage ou d'un couple qui occupe une chambre de l'*Hôtel des brumes* et elle dure le temps d'une prise de conscience. Ici, dans le bar de l'*Hôtel des brumes*, tandis que Roberto Sanchez serre la main (p. 15) de sa femme Alicia comme s'il s'accrochait à une bouée, celle-ci, amère, pleure et dresse le bilan de sa vie de couple : elle reste avec Roberto parce « qu'elle s'est habituée à lui » (*ibid.*). Et pendant que Roberto « rattrap[e] [s]es doigts glacés » (*ibid.*), elle se remémore une unique aventure extra-conjugale avec un architecte danois et « se demande si cet homme qu'elle a étreint dans une chambre inconnue, qu'elle continue d'aimer dans sa tête, a encore quelque pensée pour elle » (*ibid.*). Là, Madame C s'adresse en silence à ce mari qui la violente et elle décide d'en finir. Ailleurs, Mademoiselle Azarine Muecke joue au bingo et « s'ennuie à en mourir, à colorer un bout de carton au son d'une voix monocorde » (p. 96). Au final, elle remporte « la cagnotte ainsi qu'un bouquet d'immortelles » (p. 97). Mais la voilà qui sanglote sans pouvoir s'arrêter. En amour, elle a tout misé sur un homme marié et c'est sur cette histoire impossible qu'elle s'épanche soudain : toute sa vie, elle a perdu son temps à aimer « [c]elui qui n'a jamais voulu aller et venir en elle » (p. 96).

Comme au sein de tout recueil de nouvelles, dans *Hôtel des brumes*, le lecteur est sans cesse en rupture, obligé de commencer et de finir souvent (Carpentier 1993 : 35-48) pour apprivoiser tantôt une nouvelle voix tantôt de nouveaux personnages. Car la nouvelle est un « [r]écit bref qu'on lit d'un coup, oui, mais le plus souvent inscrit à l'intérieur d'un genre long, le recueil, d'où elle tire une part importante de sa signification » (Boucher 1992 : 10). En fait, quatre « propriétés, quatre invariants du recueil [...] influencent sa production et sa réception : la pluralité, la discontinuité, la permutabilité et la superposition » (Carpentier & Sauvé 1996 : 29). La pluralité « n'a rien à voir avec la multiplicité des chapitres dans un roman, qui suppose l'assemblage de parties se constituant en système ; le recueil propose plutôt la réunion de textes autonomes » (*ibid.*). La discontinuité « s'oppose à la continuité textuelle usuelle [...]. Un recueil, même homogène, dont on supprimerait les titres des nouvelles pour les remplacer par des numéros de chapitres, puis que l'on désignerait par l'étiquette de "roman" serait indéchiffrable » (*ibid.* : 30). La permutabilité, « impossible dans la structure d'enchaînement romanesque [...] renvoie aux ressources combinatoires » qui sont mises en œuvre « soit au moment de l'ordonnancement, soit au moment de la réception » (*ibid.* : 31). La superposition « renvoie au mode de rassemblement des nouvelles. [...] L[eur] proximité spatiale favorise en effet leur proximité temporelle dans la lecture, de sorte qu'on peut affirmer que la cotextualisation est inévitablement génératrice de sens » (*ibid.*). Qui plus est, le recueil joue aussi avec la signifiante des échos, des ellipses et des non-dits :

[...]L[es] textes se complètent mais s'interrogent et se répondent dans une perspective infiniment ouverte.

Entre eux, un silence d'alerte qu'il ne faut surtout pas remplir. [...]

Tout se tient, [...] mais le vide est entré dans le jeu. (Rouquier 1993 : 269)

Enfin, mentionnons qu'une telle « fragmentation du macrotexte » (Minelle 2010) relève clairement d'un choix esthétique.

Qu'en est-il d'*Hôtel des brumes* ? L'autonomie des textes est indéniable. Dans une notice, à la fin de l'ouvrage, nous apprenons que sept des dix-sept ont d'abord « été publiés » en revues, « sous une forme différente » (p. 109), entre 1997 et 2000, ce qui aurait été impensable s'il se fût agi de chapitres de roman. Pluralité, discontinuité, permutabilité et superposition sont aussi au rendez-vous. Le lecteur a sous les yeux dix-sept textes complets ; les incipits et les clausules se succèdent ; il peut entrer par où il veut dans *Hôtel des brumes*, et la cotextualisation est génératrice de sens puisque les notations descriptives qui s'accumulent et se nuancent au fil des textes permettent, minimalement, de présenter les multiples points de vue d'une clientèle disparate sur un lieu public et ses occupants. De plus, la forme syncopée du recueil paraît tout à fait signifiante : en effet, les silences entre les textes n'isolent-ils pas les personnages et ne viennent-ils pas, littéralement, symboliser les murs qui séparent les chambres ? Incipits et clausules ouvrent et ferment les textes tel le lecteur ouvrant et refermant autant de portes qui l'autorisent à accéder, un bref instant, à l'intimité des consciences.

En outre, les nouvelles initiale, centrale et terminale – trois temps forts de l'architecture du recueil – jouent bien leur rôle respectif. Dans la première nouvelle, le couple d'Alicia et Roberto Sanchez feint le bonheur tranquille et « veut [...] croire » que l'autre « ignore tout » (p. 13) alors que chacun est obsédé par un fantôme du passé – et en cela, ils préfigurent les autres histoires d'amour. Dans la nouvelle centrale, on apprend au lecteur que :

Le long de la bande de terre qui enserme l'Hôtel des brumes reposent des millions de galets multicolores. [...] Le patron dit que sous chacu[n] d'[eux] se cache un secret, un amour qui n'a pas eu lieu, une parole tue, un aveu jamais prononcé ou une promesse à tenir. (p. 53)

Respectant ce que P. Tibi (1995) appelle la « réversibilité cadre - personnage », Lahaie livre ici une clé de lecture qui semble résumer, à elle seule, toutes les intrigues. La nouvelle terminale fait office de conclusion puisqu'elle synthétise, en quelque sorte, le recueil. Elle met en scène un mariage où tous les personnages – sauf ceux qui sont décédés au cours du voyage – sont conviés. Or, comme un écho aux textes précédents, l'incipit de la nouvelle terminale nous informe que « celle qui a dit oui » à Ahmar Khan ne lui

avait pas tout dit, même si on lui avait enseigné qu'il ne fallait rien cacher à son futur époux.

Elle avait parlé des quelques amants passés, de leurs maladroites, de leurs limites. Elle n'avait pas raconté ces escapades avec des jeunes gens de la bonne société qui s'enivraient de champagne et de son parfum de vanille. [...] Elle avait failli mentionner le jeune gitan qu'elle avait entretenu quelque temps. [...]

Elle n'avait rien dit à Ahmar Khan. Il en savait déjà trop. Il savait qu'elle l'aimait. (p. 105)

Néanmoins, paradoxalement, si *Hôtel des brumes* répond bien à l'horizon d'attente de la forme « recueil », sous bien des aspects, il s'apparente aussi au roman. Les personnages s'inscrivent dans une durée : de nouvelle en nouvelle, ils se croisent au bar, dans le lobby, dans le hall, dans la salle à manger, sur la grève, au bingo, près de la piscine. Et chaque fois, le lecteur obtient des précisions ou les voit d'une autre manière. On peut également parler de récit symphonique : en plus du narrateur omniscient, cinq narrateurs prennent la parole, tour à tour, pour raconter leur « morceau d'histoire » (Proulx 1987 : 66). Puis, nous l'avons signalé précédemment, nous les revoyons presque tous dans la nouvelle terminale. À titre d'exemple, nous y apercevons, entre autres, Monsieur Kurosawa, un « Japonais sans âge » (p. 100) qui ne pouvait tolérer le bruit depuis que ses parents étaient morts les « corps noircis [...] dans [l]es flammes » (*ibid.*) à Hiroshima. Or, dans la nouvelle terminale, il « joue des castagnettes pour amuser une troupe d'enfants » (p. 106), signe qu'il a, dans les ellipses et les interstices du recueil, évolué. De même, nous voyons Monsieur et Madame Henry Best, qui étaient en froid, « ri[re] aux éclats en se tenant par la main » (*ibid.*). Enfin, nous sommes en présence d'un véritable portrait de (micro)société (Stalloni 1991). Soit dit en passant, l'un des projets avoués de l'auteure résidait justement là :

Dans *Hôtel des brumes*, les personnages ont pris plus d'importance, d'une certaine manière. [...] C'est un peu une société des nations. Il y a un Asiatique, un Noir, un Allemand... J'essayais de faire en sorte qu'il y ait des gens d'un peu partout pour montrer, au fond, que c'était comme un petit univers. [...] Ce que je voulais, surtout, à la fin, c'était de montrer les personnages sous un jour différent, de montrer que ces personnages avaient un avenir comme les nouveaux mariés ont un avenir. (Entrevue de 2012)

« Montrer que ces personnages avaient un avenir » : tout bien considéré, on peut avancer qu'ils se situent dans une « durée ».

Dès lors, comment mieux décrire le type de texte qu'en indiquant, dans la mention générique, « roman par nouvelles » ? « Roman par nouvelles », une « étiquette née dans les années 1990 » (Godenne 2008 : 19) d'un « malentendu » (Blanc 1995 : 173), selon le père du terme qui risque tout de même une définition. Le roman par nouvelles serait ce genre hybride,

[c]onstitué de fragments, de morceaux, tissé par chaque nouvelle aussi bien que par les vides qui les séparent, il raconte toujours une histoire déchirée, et il sait qu'il est constitué aussi bien de ces histoires que de ces déchirures. Il est fait de relations probables et de liaisons improbables. Il ne dit jamais tout. [...] Il est toujours troué. Il ne prétend pas à la totalité, il se fait de bribes, et de bribes incomplètes. [...]

C'est un puzzle, mais [...] [un] puzzl[e] [auquel] manquer[a] toujours quelques pièces : donc inachevabl[e]. (Blanc 1995 : 177)

Encore faut-il souligner que le terme ne fait pas l'unanimité chez les théoriciens : d'aucuns préfèrent s'en tenir au « recueil homogène » (Carpentier & Sauvé 1996) ; d'autres parlent de « recueil-ensemble » (Godenne 1993 et Boucher 1992), d'autres encore suggèrent le terme de quasi-roman (Ricard 1976).

Et l'effet-personnage ?

Ce nonobstant, nous pensons pouvoir utiliser un cadre théorique *a priori* réservé au roman et aux personnages de romans pour analyser le « personnel » d'*Hôtel des brumes*. Rappelons d'abord les deux postulats fondamentaux établis par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* (Jouve 1992). D'une part, le personnage est « le point d'ancrage essentiel de la lecture » (*ibid.* : 261) ; d'autre part, « l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant » (*ibid.* : 27). Rappelons aussi qu'il y aurait trois régimes de lecture, lesquels impliquent trois modes de réception du personnage. « L'effet-personnel » concerne le « lectant », qui tente d'anticiper l'évolution et la suite de l'histoire, qui interprète le sens global de l'œuvre. « L'effet-personne », en quelque sorte, prend le « lisant » au piège en lui proposant une expérience affective et en l'accrochant à l'illusion de vie des personnages. « L'effet-prétexte », quant à lui, renvoie au pôle inconscient du lecteur, le « lu ». Le personnage devient alors un « ego expérimental » (Kundera 1986 : 45) qui l'amène à explorer, en imagination, désirs et pulsions refoulés. Tout ce qui a une valeur symbolique, mythique ou une résonance fantasmatique entre donc ici en ligne de compte.

Et pourquoi Jouve s'est-il restreint aux personnages romanesques ?

[L]e personnage romanesque présente des caractéristiques propres et [...] les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas nécessairement dans les autres genres littéraires. Le personnage de roman se caractérise en effet par son appartenance à un écrit en prose [...], assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle). Il est donc clair que certaines constantes du personnage romanesque (présentation dans la durée, survalorisation de la fonction référentielle) fondent un mode de réception spécifique. (Jouve 1992 : 22)

Or la nouvelle contemporaine n'est plus aussi événementielle qu'elle l'était au XIX^e siècle. Au contraire. Dans la nouvelle contemporaine, nous entrons dans l'histoire *in medias res*. Le personnage « est là. Nous naviguons dans l'intrusion » (Pellerin 1997 : 147). Aux dires de Monique Proulx :

La nouvelle est [...] la forme littéraire qui s'apparente le mieux à la vie. J'écris des nouvelles pour travailler la vie au corps, justement, pour danser avec elle le *slow* le plus cochon possible. Je dis : la vie, mais je pourrais dire : la réalité. Le rêve. L'amour. La guerre. Je pourrais dire : tout et n'importe quoi. (Proulx 2005 : 221-222)

Christiane Lahaie, quant à elle, déclare en interview :

Dans une nouvelle, ce qu'on appelle l'anecdotique ou l'événementiel est nécessairement restreint. Et pour moi, l'intérêt de la nouvelle réside justement là. Elle nous force à entrer dans la conscience du personnage et c'est là que ça se passe : ses tourments, ses souvenirs, sa mémoire défaillante, les gestes qu'il pose au quotidien et qui n'ont parfois rien à voir avec ce qu'il est ou ce qu'il vit, à l'intérieur. À mon avis, il y a certains personnages de

nouvelles qui sont beaucoup plus profonds que beaucoup de personnages de romans. (Entrevue de 2012)

Partant, recourir au modèle de Jouve dans le cas du roman par nouvelles semble fort justifié. Après tout, rappelle-t-il dans son essai, « aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité » (Jouve 1992 : 112).

Le « recours au nom propre est [...] un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle » (*ibid.* : 111), ajoute-t-il encore. À cet égard, l'effet-personne, dans *Hôtel des brumes* s'avère exemplaire : les titres de chacune des nouvelles se résument au numéro de la chambre et au nom de son ou de ses occupants. La table des matières devient ainsi, en quelque sorte, le registre de l'hôtel. Registre qui pourrait bien être à la base du projet de recueil *Hôtel des brumes*. Effectivement, en interview, l'auteure nous révèle qu'avant l'écriture du manuscrit, il y aurait eu cette contrainte d'écriture :

J'avais une liste de personnages : la dame qui joue au bingo ; le couple tumultueux ; le couple à la fois proche et distant, où chacun a une histoire d'infidélité réciproque mais ne se voit pas finir sa vie autrement qu'avec l'autre ; les nouveaux mariés... (Entrevue de 2012)

Le « personnel » du roman par nouvelles s'est donc mis en place dès l'ébauche et le plan, et il s'est précisé au fil de la rédaction et des versions, à la fois lors de l'écriture et de la relecture-réécriture. Lorsqu'on aborde la question de l'interaction entre les personnages et de la caractérisation des personnages, d'emblée, Lahaie confie :

Au départ, j'avais tous mes personnages. Pour le reste, cela se construisait au fur et à mesure. J'ajoutais des phrases ici et là pour les montrer dans les autres nouvelles. Toutefois, je l'ai fait minimalement parce que je craignais le *procédé*. Je ne voulais pas que ce soit systématique. Il s'agissait de clins d'œil, de petites références intratextuelles. Le texte final reste sans doute celui que j'ai le plus réfléchi, dans la mesure où je voulais montrer le chemin parcouru par chacun des personnages. Celui-là, je l'ai donc vraiment écrit à la fin. (Entrevue de 2012)

En ce qui concerne précisément l'effet-personne, l'exemple d'Étienne Moran, un ex-policier en fugue – qui a vengé la mort d'un collègue en tuant son assassin – suffira à montrer qu'on colle à l'intériorité du personnage et qu'on est bien victime d'une illusion de vie :

Il voit encore ce visage tordu par la douleur. Ces yeux, demeurés grands ouverts. Cette bouche béante. Morte, morte, morte comme de la poussière de pierre. Il entend encore les deux détonations, le cri étouffé qui les avait suivies, le bruit mort d'un corps qui s'était affalé sur le pavé. (*Hôtel des brumes*, p. 31)

Il espère seulement que cette douleur aiguë dans son ventre finira par s'atténuer. Qu'avec le temps, les yeux d'un collègue, d'un amant, les mains de Michel, son corps tout entier s'effaceront, comme un croquis sur une plage désertée. (p. 34)

Dans ce cas précis, l'effet-personnel nous paraît aussi important puisque le lecteur assiste, en différé, au meurtre.

Le lecteur comprend dès lors toute la portée de la fugue de Moran, puis s'interroge sur son avenir – d'autant plus que, si le lecteur respecte l'ordre des nouvelles suggéré par l'auteure, il lit « Chambre 11 Étienne Moran » en quatrième position. Il s'inquiète donc du devenir de ce personnage tout au long du recueil : Avouera-t-il son crime ? Viendra-t-on l'arrêter ? Pourra-t-il se cacher longtemps à l'Hôtel des brumes ?

Cela dit, avouons-le, l'effet-personnage, dans le roman par nouvelles, paraît plus fragmentaire, plus éclaté que dans un roman conventionnel. Il s'agit d'un effet-personnage qui respecte la poétique de la discontinuité, mais qui semble bien tangible – tant pour le lecteur que pour ce premier lecteur qu'est l'auteur, dès le travail de (re)lecture-(ré)écriture. Dans son journal d'écriture – il s'agit d'un document inédit que nous a prêté Lahaie –, après le premier jet de l'histoire de Roberto et Alicia Sanchez, Christiane Lahaie note ceci, trace qui témoigne de sa relecture-réécriture d'un premier état de textes et qui montre le rôle déterminant de premier lecteur joué par l'auteur, lui aussi happé par l'effet-personne :

Je ne suis pas mécontente de ce premier jet. Je crois, cependant, qu'il faudrait insister davantage sur les personnages et leur allure : Que porte Alicia ? Qu'a-t-elle dans son sac de soie noire ? [...] À quoi ressemble la bague que porte Roberto ?

Je suppose que de tels indices pourraient révéler tout ce beau monde, et permettre de les différencier. (Lahaie inédit, archives)

Par ailleurs, peut-on prétendre atteindre l'effet-prétexte, dans une forme aussi fragmentée et aussi hybride que le roman par nouvelles ? À la lumière de la nouvelle initiale et de la nouvelle terminale, nous serions tentées d'interpréter certains textes comme des relectures de la scène biblique de la tentation (avec tous les fantasmes qu'elle traîne dans son sillage) et de voir les personnages (Alicia et Roberto ; Ahmar Khan et « celle qui a dit oui ») comme des avatars d'Adam et/ou d'Ève... Qui plus est, la deuxième nouvelle semble conforter cette hypothèse puisqu'elle convoque explicitement la Bible à travers des extraits d'un livre lu par Liza England, évocation mythique qui crée, déjà, un écho avec la situation des personnages de la nouvelle initiale, Alicia et Roberto Sanchez (Roberto qui, rappelons-le « ignore tout » de l'infidélité d'Alicia) :

Adam avait eu beau la modeler à son image et, tout comme lui, à même le limon des siècles, Ève lui restait étrangère. Elle semblait à la fois proche et lointaine. (*Hôtel des brumes*, p. 18)

En sus, les premiers mots du texte liminaire – où l'on décrit l'Hôtel des brumes en caractères italiques, en tête du recueil – semblent aussi justifier cette hypothèse. Ils situent l'action *in illo tempore* :

IL Y A FORT LONGTEMPS DE CELA, si longtemps en fait qu'on ne sait plus exactement où, on avait érigé un hôtel sur une presqu'île. Il aurait été fréquenté par des gens de la meilleure société, mais surtout par des fugitifs en quête d'un asile, d'un repos [...]. Depuis, muni d'une étroite grève parsemée de galets, l'Hôtel des brumes vogue et, avec lui, le spectre esseulé qui, dit-on, hante ses murs. (p. 9)

Or, ce « spectre esseulé » dont nous n'avons pas parlé et qui apparaît à plusieurs reprises dans le recueil confère aussi un caractère surnaturel à l'Hôtel des brumes. Ce spectre a une identité imprécise. Et, en réalité, plusieurs personnages, qui meurent ou qui disparaissent en cours de croisière, pourraient incarner ce fantôme. À la relecture du recueil, on se rend compte que plusieurs personnages semblent « sans âge » (p. 11), ne sentent pas le poids de leurs vêtements (p. 21); n'entendent pas leurs « talons [...] sur les lattes de bois » (p. 22), ont le regard transparent (p. 29), sont « des gens un peu bizarres » (p. 47); semblent aussi « immatériel[s] que les nuées du matin » (p. 43), ce qui suggère peut-être qu'ils seraient tous morts et qu'ils évolueraient dans une durée certaine... qui pourrait s'avérer une forme d'éternité ou de paradis. Un effet-prétexte qui n'avait pas été prévu par l'auteure, elle nous l'a confirmé en entrevue.

En vérité, il s'agit là d'une tout autre étude et nous nous éloignons de notre sujet. La présente analyse nous aura néanmoins permis de mieux comprendre les stratégies de caractérisation des personnages dans le roman par nouvelles et d'appréhender la complexité des processus d'écriture, de relecture et de réécriture qui sous-tendent l'effet-personnage, dans ce type d'œuvre qu'on pourrait qualifier d'hybride.

Références bibliographiques

- BLANC Jean-Noël, dans Vincent Engel, 1995, *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, France, Québec et Luxembourg, Les éditions Phi, Canevas et L'Instant même.
- BOUCHER Jean-Pierre, 1992, *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides.
- CARPENTIER André, 1993, « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinue dans l'écriture nouvelle », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (éds), *La Nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal et Toronto, XYZ et Éditions du GREF, p. 25-48.
- CARPENTIER André et SAUVÉ Denis, 1996, dans François Gallays et Robert Vigneault (éds), *La Nouvelle au Québec. Archives des lettres canadiennes*, tome IX, Montréal, Fides.
- DESJARDINS Louise, 2001, *Cœurs braisés*, Montréal, Éditions Boréal.
- DICKNER Nicolas, *L'Encyclopédie du petit cercle*, Québec, L'Instant même.
- GODENNE René, 2008, *La Nouvelle de A à Z*, Palaiseau, Éditions Rhubarbe.
- GODENNE René, 1993, *Études sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion.
- GOLDENSTEIN Jean-Paul, 1995, *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Duculot.
- JOUBE Vincent, 1992, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- KUNDERA Milan, 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.
- LAHAIE Christiane, avec la collaboration de Marc Boyer, Camille Deslauriers et Marie-Claude Lapalme, 2009, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'Instant même.

- LAHAIE Christiane, 2002, *Hôtel des brumes*, Québec, L'Instant même.
- LAHAIE Christiane, *Journal d'écriture*, manuscrit inédit, s.d.
- LEGAULT Anne 1994, *Récits de Médilhault*, Québec, L'Instant même.
- MINELLE Christina, 2010, *La Nouvelle québécoise (1980-1995), Portions d'univers, fragments de récits*, Québec, L'Instant même.
- PELLERIN Gilles, 1997, *Nous aurions un petit genre*, Québec, L'Instant même.
- PROULX Monique, 2005, « Bref », *Littératures*, n° 52, p. 221-222.
- PROULX Monique, 1987, « Les nouvellistes réfléchissent sur la nouvelle », *Québec français*, p. 66.
- REUTER Yves, 1991, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.
- RICARD François 1976, « Le recueil », *Études françaises*, n° 12, 1-2, p. 113-133.
- RICHARD Lyne, 2009, *Il est venu avec des anémones*, Montréal, Éditions Québec Amérique.
- ROUQUIER André-Louis, 1993, dans Claude Pujade Renaud et Daniel Zimmermann, *131 nouvellistes par eux-mêmes*, Levallois-Perret, Manya.
- STALLONI Yves, 2006, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin.
- TIBI Pierre, 1995, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », dans Paul Carmignani (éd.), *Aspects de la nouvelle II*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 9-78.
- TREMBLAY Lise, 2003, *La Héronnière*, Montréal, Éditions Leméac.
- TURCOTTE Élise, 1994, *Caravane*, Montréal, Éditions Leméac.

Le glissement générique dans la nouvelle francophone africaine

Cheikh M. S. Diop

Université Assane Seck – Ziguinchor

Il serait trop réducteur d'enfermer « la nouvelle bien construite » dans un modèle. L'unicité de l'intrigue, la concision, le nombre de personnages, l'absence de détails psychologiques ou « l'effet de la chute » sont des critères essentiels pour la catégorisation de ce récit fragmentaire mais son attachement à la vie réelle peut rendre sa définition plus complexe¹ (Gagnon 1991 : 62-63). Relativement accessible par sa taille, le genre contraint néanmoins l'écrivain à faire des restrictions² (*ibid.* : 66). En Afrique francophone, cette exigence donne une nouvelle protéiforme aux potentialités variées pour présenter la réalité sous ses formes banale, quotidienne, passée, occultée, inconnue, future, mais aussi inavouée, cachée dans l'inconscient collectif, donc dans l'imaginaire. Rendre compte de toutes ces dimensions du Réel, c'est en effet imaginer des mondes possibles autant que les modalités de discours et de récits le permettent, car on ne peut représenter une réalité multiforme en usant d'un seul genre et sans recourir à d'autres formes génériques. Autrement dit, pour étudier le glissement constructeur de la nouvelle, il faut d'abord interroger ce rapport entre la représentation du Réel et les exigences du genre pour voir ensuite comment, alternativement, chez Tahar Ben Jelloun, Abdourahman Waberi et Jean-Luc Raharimanana, l'affranchissement de celles-ci (ou leur contournement) aboutit à un glissement générique producteur de sens.

Représentation du Réel, contraintes génériques et affranchissement

Selon François Freby (2001), « l'effet de réel vise l'adhésion du lecteur à la "réalité" du récit » tandis que « l'effet de fiction [son « pendant conceptuel »] nous plonge dans l'univers d'une "non-réalité" ou d'une réalité autre, celle de la fiction ». Les nouvelles de T. Ben Jelloun, d'A. Waberi et de J.-L. Raharimanna jouent sur ce rapport entre « effet de réel » et « effet de fiction », entre désir d'implication et obligation de distanciation.

1. Selon Lucie Gagnon, « la nouvelle se diversifie considérablement au XIX^e siècle » car « de multiples visions du monde nourrissent les œuvres des nouvellistes du XIX^e siècle » et « l'auteur de nouvelles n'est plus uniquement un témoin de la réalité apparente, mais aussi celui de l'univers intérieur de l'homme ».

2. « La nouvelle classique est dominée par les lois rigides de la structure narrative liées à la simplicité du sujet, tandis que la nouvelle contemporaine développe une structure multiple doublée d'un contenu complexe. » Toutefois, même si « la nouvelle contemporaine s'oppose définitivement à tout encadrement », « la nouvelle exige encore économie narrative et concision, et exploite toujours la concentration plutôt que le développement. Le vraisemblable, quoique devenu une notion arbitraire, reste parallèlement une particularité marquante. »

De la représentation du réel souterrain

Tahar Ben Jelloun aime à dire que ses histoires ne sont qu'une fiction. Grâce à celle-ci, il transpose ses conflits personnels dans l'histoire de ses personnages comme on peut le lire dans quelques nouvelles d'*Amours sorcières*. Assez critiques sur les mœurs religieuses superstitieuses des Marocains, leurs tabous hypocrites, leur dévotion fanatique, certaines pièces ressemblent à des analyses de psychologie sociale montrant plus « ce qui est fait en cachette » que « ce qui est montré aux autres ». Ce qui rapproche la fiction benjellounienne de ce que Michel Maffesoli (2005) nomme « une anthropologie de la vie quotidienne » où la « socialité » est posée comme « multiforme souterraine », comme un « irréel qui permet de comprendre le réel » (Le Pogam 2004).

Dans les recueils de Waberi également, la représentation du réel est auréolée parfois d'un halo de poésie qui peut cacher sa dimension « concrète ». Mais la démarche de l'auteur franco-djiboutien n'étant jamais uniforme, son texte manifeste d'autrefois un « désir » de raconter dans sa « totalité » l'histoire de Djibouti, comme en la trilogie *Cahier nomade*, *Le Pays sans ombre* et *Balbala*. Plusieurs genres se mêlent dans ces écrits, créant souvent une « confusion » entre instance énonciative et présence auctoriale. Cependant, par ce choix délibéré, Waberi ne rompt pas le « pacte fictif » : malgré les « artifices fictionnels » de l'auteur, le texte reste « intelligible » et la qualité du style ne porte pas « atteinte à la vraisemblance », « la seule lacune que ne peut s'autoriser la fiction » (Freby).

Ainsi, chez ces deux derniers auteurs, l'une écriture reste méfiante d'un « réalisme fortement idéologisé » mais intègre les « valeurs comportementales qui structurent et conditionnent la culture de l'écrivain » (Lakhdar 2001). D'ailleurs, pour être crédible aux yeux des narrataires une représentation puise dans un environnement socioculturel les éléments de son esthétisation : formes littéraires traditionnelles, structures narratives comme noms des personnages ou des lieux, jurons, onomatopées établissent le lien entre son écriture et le monde référentiel. Par exemple, la dénonciation indirecte et la métaphorisation présenteraient l'œuvre de Ben Jelloun comme « une feinte du réel », sans légitimité sociale, si elles n'intégraient pas les sensibilités et susceptibilités populaires. C'est valable pour Waberi dont la parole est entrée désormais dans la « planète Littérature », répercute le quotidien de ses parents nomades.

Toutefois, la prise en compte d'un lectorat plus vaste impliquant des destinataires diversifiés, on remarquera que les deux auteurs s'affranchissent des définitions classiques de la nouvelle, même si Waberi, qui n'est jamais fixé sur un genre, prend plus de liberté. Mais l'un comme l'autre n'ont aucun formalisme sur la quantité de personnages par exemple. Dans les textes benjellouniens en général, la chute est respectée mais pas l'obligation d'une seule intrigue (voir « La vipère bleue » dans *Le Premier Amour est toujours le dernier*). Dans les nouvelles waberiennes, on a souvent une intrigue unique et une pointe finale. Du recueil de nouvelles ou « variations romanesques » *Rift*, *Routes*, *Rails* à *Moisson de crânes*, Waberi témoigne régulièrement de sa flexibilité dans la forme et de son attachement au fragment.

Dans la préface de ce dernier livre, il évoque ainsi les raisons d'écrire sur le génocide rwandais :

« Ma mémoire a sa ceinture de cadavres », écrivait Aimé Césaire dans son Cahier d'un retour au pays natal, tressons des mémoires à la manière du poète martiniquais afin que les négateurs, qui opèrent à visage découvert quand ils ne se cachent dans le maquis de la Toile mondiale, ne viennent sarcler, définitivement cette fois, les tombes et les cimetières. Tentons de réveiller, de rendre sa part d'humanité perdue à cette contrée. Couchons sur papier le long récit des infamies. Écrivons donc. (*Moisson de crânes*, p. 18)

Moisson de crânes, comme d'autres témoignages, persuade, dans sa forme, de la difficulté de raconter toutes les atrocités, surtout après coup. Pour écrire sur le génocide rwandais Waberi est tenté de « revisiter l'histoire de ce pays acharné à sa perte ou, plus exactement, demeuré longtemps criminel » (p. 16). A ce passé, il sacrifie quelques lignes avec les dates de 1959 et 1961 renvoyant d'abord à la mort du dernier roi tutsi et à l'indépendance rwandaise, ensuite allusivement à l'arrivée des populations « aux longues jambes et à la coiffure haute qui descendaient par groupes compacts des plateaux chauves et incandescents de l'Abyssinie » (p. 25) venues peupler « Lilliput » ou le pays des gens de petite taille (Hutus), « premiers » occupants de la forêt des Grands Lacs après les Twa. L'alternative de fragmenter le discours entre une préface analytique, trois nouvelles-fictions et trois récits de son second voyage à Kigali et à Bujumbura entraîne finalement un conflit entre le désir d'Absolu et le choix d'un mode du dire fragmentaire. Un obstacle retrouvé dans les nouvelles de Raharimanana qui l'a contourné autrement.

Faire avec la contrainte générique

L'écriture de Raharimanana est l'expression même du traumatisme collectif nègre, celui des victimes de l'esclavage, du colonialisme, de l'exploitation économique, politique et industrielle, de l'injustice sociale, de l'isolement insulaire, etc. La liste est longue et l'espace de la nouvelle pour contenir toutes ces problématiques est réduit³. Mais pour l'auteur malgache, le choix du genre reste pertinent pour relater les réalités nationales (la pauvreté dans son premier recueil) ou soulever des questions internationales (le Rwanda dans le second). En effet, cet écrivain optimise l'espace en racontant des « morceaux de vie »⁴. Dans *Lucarne*, les contraintes génériques (intrigue unique, histoire singulière) sont diminuées par la répétition des thématiques même si la misère sociale et ses conséquences (comme la violence urbaine), l'amour (« décomposé ») restent la toile de fond du recueil. Le thème de la nouvelle liminaire, « Par la nuit... », se retrouve dans la huitième pièce,

3. La représentation de l'espace dans les littératures écrites postcoloniales insiste souvent sur « l'exiguïté spatiale », remarque Pénel 2003.

4. Selon les distinctions de Christiane Lahaie, citant Godenne 1995, chez Raharimanana, la nouvelle est avant tout un état psychique et un « lieu d'engendrement textuel » d'une expérience traumatique. Même si elle dit, par « devoir de mémoire », des « atrocités », comme chez Waberi, l'usage ne renvoie pas à un « instant précis » sur « un « référent réel remythifié » circulant entre « espace rêvé » ou « imaginé de l'écrivain » et « espace réel » comme par exemple chez Tahar Ben Jelloun.

« Nuit », sans continuité entre elles. Dans *Rêves sous le linceul*, l'auteur abrège parfois un récit pour reprendre l'histoire plus loin (voir par exemple « Le canapé », « Terreur en terre tiers » ou « Dzamala », « Le Maître des décombres » et « La meute »).

De fait, chez Raharimanana l'affranchissement du genre se lit autrement que chez Ben Jelloun et Waberi grâce à la « mise en réseau » des textes. La continuité des récits est en effet lisible, même si entre une nouvelle et sa « suite » sont intercalées d'autres pièces, chants ou poèmes, comme dans une mise en abyme romanesque. C'est le cas des trois « lettre[s] à la bien-aimée » qu'on trouve dans « Terreur en terre tiers » et dans « Comme un abîme éternel » (*Rêves sous le linceul*). Ces correspondances racontent l'histoire des conquérants espagnols contre les peuples de San Juan et de la Jamaïque en 1509, comme si c'était un seul et même récit que vient rompre celui de l'enfant qui « fend » le cœur de sa mère pour satisfaire sa bien-aimée. Ce qui est métaphorique aussi d'une séparation amoureuse douloureuse et violente, d'une nostalgie de la terre-mère ou encore d'un désir obsédant de partir « Ailleurs » (*Rêves sous le linceul*, p. 47).

Contrairement à Ben Jelloun et Waberi, Raharimanana a opté pour un sujet douloureux et un verbe « économe ». Beaucoup de silences et de ruptures traversent son texte. Cependant, l'étroitesse de l'étendue générique compense par une phraséologie qui privilégie les formes simples, infinitives, nominales, la répétition de mots ou d'expressions, ainsi que l'enchaînement des récits, avec le subterfuge de la « chute ouverte ». Cela réduit la difficulté posée par la fragmentation puisque le mot libre acquiert une plus grande polysémie et remplit le vide créé par les nombreux blancs de texte, signes d'une écriture traumatique. Plus remarquable dans *Rêves sous le linceul* où l'élan poétique domine sur la prose narrative, cette pratique s'agrandit au fil des œuvres de Raharimanana dont chacune offre une nouvelle expérience esthétique pour exorciser le traumatisme. Mais comment sortir le mal en voulant ne pas juste le raconter ?

Le glissement générique, entre intertextualité et intergénéricité

Dans tout texte existent soit des auteurs influents explicitement nommés soit des écrivains dont les écrits, loin de constituer une « autorité » sur le lecteur-auteur, obéissent à la définition de « l'inter-texte » selon Barthes : « un détail minuscule », « un souvenir circulaire » (Barthes 1973 : 58-59). Et si emprunter est la règle, alors tout phénomène intertextuel entraîne une intergénéricité puisque le texte est inséparable du genre support. C'est ainsi que la nouvelle intègre d'autres genres qui lui prêtent ce qu'ils ont de plus expressif. L'assouplissement générique consiste donc à travailler le fragment sans que la mutation ne lui fasse perdre sa spécificité.

Composition du genre et fréquentations textuelles

Chez Tahar Ben Jelloun, la relation intertextuelle est très explicite. D'une part, les références bibliographiques sont nombreuses dans son œuvre ; d'autre part, elles sont mises en forme avec le titre en italique et le nom de l'auteur. Son expérience de chroniqueur de presse (*Le Monde*, *Le Nouvel*

observateur, etc.) et sa production fictionnelle prolixe sont équivalentes à sa connaissance des sujets qu'il aborde. Pour en arriver là, Ben Jelloun s'est mis à l'écoute des événements, des gens et de l'actualité littéraire mais aussi il a entretenu le « dialogue » avec d'autres œuvres, parmi lesquelles d'anciens fragments comme le poème gravé sur une stèle de marbre et traduit à la fin de la nouvelle « Aïda-Pétra » (*Le Premier Amour est toujours le dernier*, p. 141), ou le Manuscrit de Saragosse « [emprunté] à la bibliothèque d'Alexandrie » (p. 151). Certains auteurs classiques, comme Ibn Arabi le soufi andalou ou le cheikh Nafzawi auteur du *Jardin parfumé* (p. 89-90), reviennent fréquemment sous sa plume. Le premier est évoqué pour sa poésie spirituelle ou l'ivresse mystique, le second accroche plus pour l'éloge de l'amour charnel. Le livre de Nafzawi susmentionné considéré comme un « traité de sexologie » (p. 89) et d'autres « textes érotiques arabes », existant manifestement en abondance et lus en cachette⁵ par la jeunesse marocaine, sont à mettre au grand jour, pour Ben Jelloun selon qui les Marocains intimement aiment le sexe et les fantasmes.

Dans l'œuvre benjellounienne, on retrouve facilement Montaigne ou Shakespeare. Dans *Amours sorcières* deux nouvelles se suivant (« Ils s'aiment » et « La femme de l'ami de Montaigne ») convoquent le premier de même qu'un large extrait (quatre fragments superposés) de *Timon d'Athènes* du second introduit la partie intitulée « Trahison » avec des références précises : actes, scènes, traducteur, éditeur, date d'édition (*Amours sorcières*, p. 189). Il l'évoque ailleurs grâce à un personnage anonyme féminin « qui s'attardait à la relecture de Shakespeare dans le texte » (*Le Premier Amour...*, p. 113). Dans ce genre de texte apparaît une part autobiographique de l'écrivain marocain qui se sent trahi par des amis mais prend le soin d'« effacer quelques traces et de brouiller définitivement certaines pistes » (p. 119). « Le quatrain qui tue » par exemple est clairement un règlement de compte avec le récit de la « bataille par poèmes interposés, cette “joute verbale” » islandaise destinée à se venger de « façon élégante et redoutable » d'un traître ou ennemi (*Amours sorcières*, p. 243-244). En rapprochant Roméo et Juliette des couples orientaux Qaïs et Leïla ou Kalilia et Dimnah, on lit dans la fiction de Ben Jelloun la diversité des intertextes, donc des modèles génériques, et un rapport souvent très appréciatif des autres auteurs qu'il mentionne. Il leur rend hommage de la même manière qu'il utilise les philosophes, les anthropologues et les documents paralittéraires (*Le Premier Amour...*, p. 79-80) pour asseoir son argumentaire.

On le voit donc chez Ben Jelloun, comme on le verra chez Waberi plus que chez Raharimanana, les genres s'interpénètrent car la nouvelle accueille d'autres formes génériques qui glissent subrepticement dans le corps du texte sans nuire à son fonctionnement. Au contraire, elles participent à le façonner.

Le genre, la typologie des textes et la tonalité

L'articulation intertextualité / intergénéricité chez Abdourahman Waberi est à lier au ton des textes : sa prose et sa poésie sont volontairement polémistes ; ce qui leur confère une certaine hybridité car l'argumentation dispute

5. Voir aussi *Le Dernier Ami*, p. 27.

souvent la préséance à la narration. L'auteur djiboutien veut raconter mais aussi critiquer, ironiser, témoigner, etc. Sa fiction ne cultive ainsi aucune sacralité quand il faut changer de tonalité pour donner au texte toute son expressivité.

Le cheikh Abdelkader Jilani dont parle Waberi dans la nouvelle « Le mystère de Dasbiou » (*Le Pays sans ombre*, p. 63), saint honoré au Maroc, en Mauritanie comme au Sénégal, ressemble aux saints de ces pays musulmans où on rend hommage aux rois et guides spirituels comme dans un culte polythéiste. Ces derniers restent présents dans l'esprit collectif de leurs adeptes qui jurent par eux et les intègrent dans leur pratique religieuse (prière, offrande, pèlerinage, etc.). Ce faisant le texte de Waberi fait écho aux œuvres de l'historien Ali Coubba⁶ et du géographe Christian Bader⁷ sur les peuples du Nord-Est de l'Afrique. Si le premier affirme que l'Islam a effacé de la mémoire collective des Afars les divinités ancestrales comme Waaq et le second confirme que ce dieu n'est plus adoré que par les Oromos animistes, Waberi lui évoque la nostalgie païenne que conservent les récits oraux, laquelle est liée au sentiment religieux des Musulmans. Il mentionne plusieurs fois Waaq, la divinité antéislamique des Somalis, Fagou et Fabou, dieux rivaux du « Mal » et du « Bien », fait allusion au soulèvement des Issas voulant empêcher le passage « des rails perfides du monstre sur le sanctuaire d'un ancêtre vénéré » (p. 91). En procédant ainsi, la fiction verse presque dans le documentaire.

Waberi met en scène des personnages baignant dans une ambiance socio-culturelle syncrétique avec une vision plutôt socio-anthropologique. Autrement, son texte répercute la parole ancestrale avec un regard critique. Par exemple, l'explication donnée à la domination des hommes sur les femmes dans « Une femme et demie » (*Le Pays sans ombre*) est, de sa main et de la bouche de l'oncle Haybé, un mythe à « précellence païenne » doublée d'une « fantaisie personnelle » (p. 105). De même, pour répudier une femme dans le village d'un certain Zoko, il suffit de dire rituellement : « “Maudite, trois fois maudite”, c'est la rupture définitive » (p. 73).

La relation intertextuelle chez Waberi est aussi fournie en renseignements bibliographiques. On trouve dans son œuvre de nombreuses citations en amont des nouvelles. Ces paratextes, plus que prétextes du discours, peuvent se retrouver engagés au cœur du récit dans une polémique entre un narrateur voulant réhabiliter son pays oublié et des voyageurs caricaturistes de passage. Ainsi, la première partie du *Pays sans ombre* se construit sur des « pages arrachées du roman de l'imaginaire » local comme colonial. Shakespeare et Evelyn Waugh sont convoqués au début pour annoncer la situation infernale du pays, l'absence de volonté ou l'impuissance des populations qui se réfugient dans le broutage quotidien du khat et trouvent un autre coupable pour le sort. La formule hugolienne placée en avant de « L'ogresse des origines » résume cette malédiction : « Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent » (p. 31). L'hostilité de la nature revient

6. Voir bibliographie.

7. Voir bibliographie.

dans d'autres citations introductives comme une de Paul Nizan extraite de son livre *Aden-Arabie* où il écrit : « les hommes sont véritablement étranges : ils ne peuvent rien, leurs souhaits, leurs désirs n'ébranlent pas la permanence du désert » (p. 39).

Mais les propos de Shakespeare, de Waugh et d'Hugo sont plus illustratifs que ceux de Nizan et de Rimbaud. D'une part, Waberi s'en prend aux voyageurs en soif d'aventure vers ce coin du monde, d'autre part, il défend l'idée d'une résistance des populations autochtones contre l'agression naturelle du milieu qui dure depuis la nuit des temps.

Le ton polémique domine les interférences textuelles dans l'œuvre waberien. La confrontation de textes et l'attachement à la précision des sources donnent du crédit au choix d'une prose qui se veut à la fois argumentative et narrative. La nécessité de cette démarche à la limite essayiste est la résultante d'une envie de réaction à une littérature de l'époque coloniale pleine de fantasmes et de désillusion sur un pays méconnu⁸. Quand Waberi relit ces « aventuriers en peine de sensations et de sueurs moites » (*Balbala*, p. 30), il est marqué par le silence et l'ignorance sur le monde de ses pères. Dès lors, chaque livre revient sur ces documents qui ont peu ou mal parlé de son pays natal. Du *Secret de la Mer Rouge* d'Henry de Monfreid à l'*Histoire de Djibouti* d'Oberlé et Hugot, le Djiboutien les revisite et les passe à la savonnette au besoin. Il s'y emploie avec rigueur par des notes, des références, la traduction ou même l'expression « sic » comme dans une dissertation. C'est le cas dans « Une affaire à vivre » où évoquant la situation des femmes maltraitées, il en profite pour une mise au point sur ses prétendues influences « féministes » (*Cahier nomade*, p. 56) parmi tant d'autres qu'on aurait aussi pu énumérer comme lui pour insister parmi les nombreux variés auteurs qu'il cite (p. 128), malgré la petitesse de l'espace générique ; une profusion qu'il faut lier aussi à sa pratique de plusieurs langues (Diop 2009 : 306-313).

Waberi est également un homme des médias et sa relation avec la presse n'est pas tout à fait tendre. « Vortex » (*Pays sans ombre*), consacré à des commentaires d'extraits de reportages sur la situation alarmante de la Corne de l'Afrique dans les années quatre-vingt-dix, exprime un sentiment de tristesse ou de dépit face à l'évidente réalité ou à l'acharnement des Occidentaux sur l'Afrique moribonde. Le rapport intermédial se perçoit mieux avec l'utilisation dans le texte littéraire des informations radiophoniques, télévisuelles, etc. La pièce « Email-moi quelque chose » (*Rift, route, rails*) montre la place de l'Internet dans sa création. L'actualité politique djiboutienne qu'il relaie quotidiennement sur facebook témoigne de son intérêt pour les réseaux sociaux qui peuvent donner le ton à ses écrits un jour.

8. Il suffit d'ouvrir une édition des *Cahiers de la Sielec* (Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale) pour voir comment certains voyageurs ont dépeint et recouvert de mystères les colonies et leurs populations. Voir : *Cahiers* n° 7 (2011), *L'Aventure coloniale*, sous la direction de Jean-François Durand et Jean-Marie Seillan ; *Cahiers* n° 6 (2010), *Le Désenchantement colonial*, textes réunis par Jean-François Durand, Jean-Marie Seillan et Jean Sévry.

Des fragments du langage à la fragmentation du genre

On peut hypothéquer que dans *Lucarne* la narration (et la description), quoique fragmentaire, se suffit à elle-même. Elle se contente des jeux de l'itération et sur la phrase courte, de l'ellipse, etc., alors que dans *Rêves sous le linceul* elle a besoin de tous les artifices du dire poétique (chants, plaintes, cri) pour mimer la douleur. Cette mimique du mal conditionne l'écriture des *Cauchemars du gecko*. Conscient de cette incapacité à « raconter tout cela », à évoquer « tous ces morts » qui hantent sa mémoire et « [son] être qu'ils ont investi » (*Cauchemars du gecko*, p. 34), Raharimanana a choisi de « réinterroger le sens, le sens malmené par le présent, le sens tordu, tiré vers l'évènement et les jours, le sens sous les affres de l'actualité » (p. 97). Dans cet ouvrage inclassable, composé de divers fragments courts (« chapitres », « articles », « poèmes »), le Malgache subit plus une torture sémantique. Les mots y portent une charge idéologique différente grâce à un jeu sur l'étymon les rendant impuissants pour dire leur propre « cauchemar », comme pendant la panique occidentale de 2008 due à la crise des *subprimes* déclenchée chez « Lehman Brothers and Moody's », et insultant comme lorsqu'un « candide [...] candidat [...] cannibale » traite de « racailles » des jeunes français issus de l'immigration. La détermination de Raharimanana de retourner les mots (ou maux) de l'Occident atteint son paroxysme dans le roman *Za*, où la langue « foursee » du personnage-titre les fouette sur le plan grammaticale et phonétique avec son dire sarcastique : « Za m'askuze. Za prend la parole : pécé ô pécé, huitième pécé, parole prise et ciée sur votre langue » (*Za*, p. 10).

Ce roman (qui englobe d'autres genres) a lieu d'être cité dans cette réflexion sur la nouvelle car il s'y exprime une fêlure syntaxique et sémantique par rapport à un mode de pensée et un usage de la langue⁹, mais d'avec lequel l'auteur voulait marquer une rupture. De plus, le discours de *Za* reprend une thématique des nouvelles, celle des êtres victimes de l'horreur humaine et des épreuves de la vie, comme ces écorchés vifs des génocides. En effet, *Za* comme Vinnie ou Mama-la-Folle dans *Lucarne*, Dziny ou Dzamala dans *Rêves sous le linceul* sont des « êtres en morceaux », certes moins anonymes que tous ces « sans noms » qui sillonnent de part et d'autres les récits de l'auteur.

Le sujet, souvent traumatisé chez Raharimanana, dicte au récit son rythme. Les personnages sont des personnalités souvent troublées, perturbées par leur sort, des êtres qui vivent dans « l'inêtre ». Ces créatures de la rue, des taudis, des décombres ou « déçarzes » en ont contre les humains (bailleurs de fond, investisseurs privés, « diplomithes », « minitaires », « ménistres », touristes des « plazes paradisiaques » de leur île) et « dieu qui a laissé faire ». Âmes exclues ainsi de la grâce, elles errent comme des « ombres », comme ces « Rien-que-chair » et « Rien-que-tête » du « Fleuve sur les milles collines » (Raharimanana 2004 : 123-134), comme ces êtres

9. Tout le roman n'est pas écrit dans ce style. Voir les « Chants de la femme » dans les « Interludes », p. 58-59, 166 et 177-182. Par ailleurs, il faut noter que *Za* est publié en 2008 et *Les Cauchemars du gecko* qui est écrit dans un autre registre, en 2011. Un autre constat est que sans une ponctuation rigoureuse, la lecture de ce roman serait moins agréable.

imaginés par Za pour dire l'horreur du monde « démocratique » et des foyers de violences ethnicistes. En conséquence, leur portrait ne peut être que fragmenté comme celui de ce nouvelliste meurtri qui veut les sortir de l'anonymat ou de l'indifférence.

De ses premiers recueils de nouvelles (*Lucarne, Rêves sous le linceul*) au spectacle *Des Ruines...*, les expériences traumatiques saturant l'œuvre de Raharimanana. Il navigue ainsi entre ses propres textes aux genres différents (roman, nouvelle, spectacle théâtral ou poésie) ressassant un trauma partagé avec d'autres. Son besoin de dire et de se redire avec toutes les formes de langage aboutit à cette intertextualité « interne », à cette relation intergénérique qui, chez Ben Jelloun et Waberi, relève plus d'un rapport « externe » entre les fréquentations littéraires des auteurs et leurs productions.

La nouvelle est donc le récit des dessous, des souffrances intérieures car elle ne peut traduire que de façon parcellaire la réalité du peuple, l'histoire politique ou les traumatismes individuels. Elle doit dire absolument la réalité tout en usant d'un minimum de ressources esthétiques. La gravité du sujet chez Raharimanana ne peut être exprimée par la tonalité dédramatisante remarquée chez Ben Jelloun et Waberi car elle renvoie à une réalité anthropologique différente qui n'est pas sans influencer le genre. Celui-ci est sans nul doute l'expression d'un mode de pensée sociétale produit d'un long processus de construction imaginaire. Ce faisant, il faut lire ces textes en tenant compte de l'ensemble des productions antérieures et des données anthropo-historiques (événements comme manifestations culturelles) ainsi que la trajectoire personnelle des auteurs qui ont nourri l'œuvre. C'était déjà pour nous une évidence que le modèle benjellounien est tributaire du conte maghrébin, que celui de Waberi emprunte à la chanson nomade et au guux, le blues populaire djiboutien ; mais c'est moins évident d'établir leur rapport avec la pratique du genre chez Raharimanana qui compose son texte à partir d'un trauma individuel et collectif dans une perspective résiliente. Toutefois, si nous considérons la résilience comme possible finalité du texte littéraire, nous retrouvons là la fonction transcendantale de l'Imaginaire tel que théorisé par Gilbert Durand dans son mythique ouvrage, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à une archétypologie*¹⁰.

En définitive, sur le plan formel, la nouvelle oscille entre la contrainte du genre et le désir d'affranchissement mais la représentation d'un Réel exige de mobiliser toutes les ressources du langage et de convoquer d'autres textes. L'intertextualité devient intergénéricité. Autrement dit, tous les modes du dire et les tonalités qui vont avec se font l'écho d'une parole plurielle qui glisse d'un genre à l'autre et reconfigure la nouvelle comme un récit fragmentaire composite. Il faut donc envisager cette forme générique comme un sociologos de la même catégorie que les mélodrames et les psychodrames. Elle rentre pour nous dans la continuité du *sermo mythicus* dont la vocation a été avant tout d'être un art fonctionnel. L'écrivain africain reste encore attaché à ce rôle qui rappelle combien il est opportun de revenir à une pratique de l'art qui perpétue la dimension symbolique, celle du « visible »,

10. Voir bibliographie.

(celle de la « concrétude » d'un monde de représentations indirectes, pour reprendre les termes de Gilbert Durand citant Paul Ricœur¹¹) du mythe et contribue à maintenir une vision de l'écriture littéraire comme d'un fait de culture, un fait sociétal, donc comme un produit qui a sa part de responsabilité dans la fabrication de l'*homo africanus*. Pour appréhender la pluralité de sens que renferme la nouvelle francophone africaine, qui est aussi tributaire d'un art souvent fonctionnel, il ne serait pas inutile d'envisager une analyse anthropoétique (Diop 2009 : 319-337) des productions qui se réclament de cette catégorie générique.

Références bibliographiques

- BADER Christian, 2000, *Les Yibro : Mages Somali. Les Juifs oubliés de la Corne de l'Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- BADER Christian, 2000, *Mythes et légendes de la Corne de l'Afrique*, Paris, Karthala.
- BARTHES Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BELLEFROID Bernard, 2006, « Rwanda, les collines parlent », *Webzine*, n° 104, disponible en ligne.
- BEN JELLOUN Tahar, 1995, *Le Premier Amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN Tahar, 2003, *Amours sorcières*, Paris, Seuil, « Points ».
- BEN JELLOUN Tahar, 2004, *Le Dernier Ami*, Paris, Seuil, « Points ».
- COUBBA Ali, 2004, *Les Afars. De la préhistoire à la fin du XV^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Études africaines ».
- DIOP Cheikh Mouhamadou, 2009, *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires ».
- DURAND Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1960), Paris, Dunod.
- DURAND Gilbert, 1993, *L'Imagination symbolique* (1964), Paris, PUF.
- FREBY François, 2001, « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », disponible en ligne.
- GAGNON Lucie, 1991, « La nouvelle à travers les siècles », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 26, p. 62-63, disponible en ligne.
- LAHAIE Christiane, 2003, « Configurations spatiales et structures mémorielles dans la nouvelle littéraire », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (éds), *Littérature et espaces*, Limoges, Pulim, « Espaces Humains », p. 507-515.
- LAKHDAR Mohamed, « Irréalisation du réel et fictionnalisation de l'histoire », disponible en ligne.
- LE POGAM Yves, 2004, « Michel Maffesoli, analyste de la socialité émergente », disponible en ligne.

11. Voir bibliographie.

- MAFFESOLI Michel, 2005, « Du nomadisme », disponible en ligne.
- PÉNEL Jean-Dominique, 2003, « Petit essai géocritique sur deux petits pays : Djibouti et la Gambie », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (éds), *Littérature et espaces*, Limoges, Pulim, « Espaces Humains », p. 353-363.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 1996, *Lucarne*, Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2004, *Rêves sous le linceul* (1998), Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2007, « Le vol de la Tempête », *Interculturel Francophonies*, n° 11, p. 283-291.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2011, *Cauchemars du gecko*, Paris, Vents d'Ailleurs.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2011, *Des ruines...*, Paris, Notoire / de l'étranger, Laterit Productions.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, 2011, *Za*, Paris, Philippe Rey.
- WABERI Abdourahman, 1994, 1999, *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- WABERI Abdourahman, 1994, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- WABERI Abdourahman, 1997, *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- WABERI Abdourahman, 2000, 2004, *Moissons de crânes, Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à plumes, « Motifs ».
- WABERI Abdourahman, 2001, *Rift, route, rails*, Paris, Gallimard, « Continents noirs ».

Lecture et interprétation des parodies de contes, un problème de genre

Catherine BORÉ

Université de Cergy-Pontoise, Laboratoire EMA, EA 4507

La parodie pose une question herméneutique : « Le fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous son hypertexte » (Sangsue 2007: 110). Pourtant l'hypotexte (les *Contes* de Perrault) dont nous avons choisi d'étudier les parodies dans cet article ne fait pas partie de ceux qui sont tombés dans l'oubli : ces *Contes* célèbres ont donné lieu à d'innombrables parodies depuis leur parution en 1697 : alors, quand l'hypotexte est transparent, que reste-t-il à « interpréter » ? Ou encore, pourquoi la parodie ?

L'hypothèse générale qui formera le corps de cet article est que la pratique parodique pour être reconnue développe des codes correspondant à des normes, notamment génériques.

Dans la mesure où le genre conte, dont on s'accorde généralement à dire qu'il est né comme genre littéraire au XVII^e siècle en France, a ensuite beaucoup évolué, on peut s'attendre à ce que ses parodies évoluent aussi alors même que l'auteur parodié s'éloigne dans le temps, et que le genre parodié à travers lui est aussi en évolution, voire en extinction. On cherchera donc à savoir si l'on peut noter une évolution des formes parodiques au cours du temps quand celles-ci s'attachent au même objet, ici les *Contes* de Perrault.

L'objectif consistera à se donner des marques permettant de repérer l'hypotexte inchangé à partir d'un hypertexte qui varie énonciativement, relativement au statut de l'auteur et des nouvelles configuratives interdiscursives dans lequel il est pris, à la visée du conte et de son lectorat. Hypertexte et hypotexte seront comparés de façon formelle à partir de deux sous-corpus distincts.

Le choix du corpus est motivé par son homogénéité en particulier par le fait que sa réception vise principalement mais pas exclusivement un public de jeunes lecteurs.

Le premier est constitué de parodies de contes de Perrault au XIX^e siècle (et tout début du XX^e siècle) avec trois auteurs : Léo Lespès *alias* Thimothée Trimm (1865), Catulle Mendès (1888) et Anatole France (1909).

Le second est constitué de parodies contemporaines (XX^e-XXI^e siècles) de ces mêmes contes à partir d'extraits de quatre recueils d'auteurs différents (voir le tableau 1).

	Auteurs	Titres	Dates	Nombre de mots	Nombre de mots total
XVII ^e	Charles Perrault	<i>Histoires ou contes du temps passé</i> (8 contes)	1697	17 288	
					17 288
XIX ^e	Léo Lespès <i>alias</i> Timothée Trimm	<i>Les contes de Perrault continués</i> (8 contes)	1865	13 304	
	Catulle Mendès	<i>Les Oiseaux bleus</i> (1 conte)	1888	1 530	
	Anatole France	<i>Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux</i> (1 conte)	1886	7 635	
					22 487
XX ^e XXI ^e	Pierre Gripari	<i>Les Contes de la rue Broca</i> (1 conte)	1967	3 247	
	Boris Moissard	<i>Contes à l'envers</i> (3 contes)	1977	6 778	
	Yak Rivais	<i>Contes du miroir</i> (3 contes)	1988	2 640	
	G. Solotareff	<i>Anticontes de fées</i> (3 contes)	2009	4 840	
					17 505

Tableau 1. Tableau récapitulatif du corpus

En nombre de mots les corpus sont comparables¹ (v. tableau 1).

Pour montrer ce qui lie auteur et lecteur d'une parodie d'un genre aussi stéréotypé que le conte, nous avons appliqué à ces deux sous-corpus ainsi qu'au corpus de référence (Perrault) les mêmes critères identificatoires :

- Comparaison des titres des contes ;
- Recherche comparative de segments identiques de textes du modèle de référence (en l'occurrence ici des segments de texte de Perrault) ;
- Analyse de l'énonciation par le couplage des parenthèses et des marques de personnes.

1. N'ont été retenus que des contes comparables à ceux du corpus princeps. Leurs titres sont analysés ci-après.

1. Les titres

Bakhtine étudiant le plurilinguisme dans le roman (*Esthétique et théorie du roman*) rappelle que la parodie est une hybridation de langages et il en souligne le caractère dissonant. Nous retiendrons quelques-uns des procédés parodiques qui produisent ces effets à partir des titres composant les deux sous-corpus.

- Les antonymes reprenant un canevas phonique et syntaxique de l'hypotexte :
 - « La Laide au Bois Dormant », G. Solotareff, *Anticontes de fées*
 - « La belle au doigt bruyant », B. Moissard, *Contes à l'envers*
 - « La Belle au Bois Veillant », T. Trimm, *Les Contes de Perrault continués*
 auxquels nous opposerons le titre quasi synonyme :
 - « La Belle au bois rêvant », de C. Mendès, *Les Oiseaux bleus*.
- Les opérations de réécriture
 - par ajouts
 - « Le petit Chaperon Rouge après sa mort », T. Trimm
 - « Les sept femmes de la Barbe-Bleue », A. France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*
 - « Le petit-fils du Petit Poucet », T. Trimm
 - par substitution
 - « Le Petit Chaperon Bleu Marine », B. Moissard
 - « Le Petit Chaperon vert », G. Solotareff
 - « Barbe-rose », G. Solotareff
- Les transpositions « modernes » (travestissement)
 - « La fée du robinet », Pierre Gripari, *Contes de la rue Broca*
 - « Cendrillon dans son ménage », T. Trimm
 - « Madame Veuve Barbe-Bleue », T. Trimm
- Les changements d'actants
 - « Mademoiselle Intelligente », T. Trimm
 - « La Princesse Angora », T. Trimm
 ces titres renvoyant pour le premier à un personnage secondaire (dans « Riquet à la Houppe ») ou ajouté (dans « Le Chat Botté »).
- Les allusions
 - « Histoire de la fille qui parlait des diamants », T. Trimm
 - « Le don de la fée Mirobola », B. Moissard
 tous deux renvoyant aux « Fées » de Perrault et présupposant la connaissance thématique du conte par le récepteur.

Ce premier critère montre une convergence dans les procédés parodiques des deux corpus parodiques du modèle : que son programme narratif soit transformé par la « suite » donnée au conte (cas de Trimm) ou par transposition d'époque, l'hypotexte affleure très vite, le plus souvent par le biais de l'onomastique du titre, objet de jeux affectant tous les plans de la signification.

2. Allusion et parodie

Le lien de la parodie avec l'allusion a pu être souligné : Gilles Lugin par exemple, estime que la parodie est « une forme particulière d'allusion intertextuelle » (Lugin 2006 : 136). Il considère en effet qu'elles possèdent toutes deux le trait commun de la transformation, mais que la parodie y ajoute l'élément « ludique », ce qui est conforme à la définition de Genette. Bonhomme (2006 : 163) s'appuie sur une définition limitée de l'allusion qui « ne rompt pas la continuité formelle de l'énoncé » et dont la transformation se réduirait selon lui au seul signifié, pour maintenir la distinction avec la parodie, laquelle affecte autant « l'agencement des signifiants que des signifiés ». Il reprend à Bakhtine le fait capital qu'il s'agit pour la parodie, d'un discours représenté amalgamant deux sources d'énonciation hétérogènes, « passif, du fait que le discours parodique réexploite et se coule dans le discours-source, [...] divergent, dans la mesure où le discours parodique effectue une transformation décalée du discours-source. » (*ibid* : 168)

En effet nous avons affaire avec la parodie à des segments de discours dont le sens et la fonction répondent aux formes de modalisation autonome décrites par Jacqueline Authier-Revuz (2000) dans le cadre de l'emprunt non marqué que sont les allusions intertextuelle et interdiscursive. Ce que J. Authier-Revuz appelle « allusion » est ainsi un vaste ensemble caractérisé par des degrés de marquage différents, des formes marquées de l'emprunt jusqu'à l'absence totale de marquage en langue.

La parodie peut être marquée par la reprise de passages entiers du texte ou par des citations de segments du texte. Dans les deux cas, ce sont des passages attendus et reconnus. La fonction parodique consiste alors dans le travestissement burlesque du contexte (dans le premier cas) ou dans différentes formes de modification des deux plans de la signification, signifiant et signifié.

Nous affirmons donc que c'est dans les modalités de production de la source parodiée que se distinguent des parodies appartenant à une même période diachronique.

2.1 Coexistence de la source parodiée et du segment parodiant

Les parodies de Perrault « fin de siècle » de Catulle Mendès et d'Anatole France se caractérisent par un fait majeur : le texte de Perrault y est cité soit sous forme d'allusion (la source est nommée mais le discours repris n'est pas marqué comme tel) soit sous forme explicite de discours rapporté avec ou sans altération.

Dans « La belle au bois rêvant » (C. Mendès), l'histoire est censée être racontée par le Rouet témoin des faits, qui prétend en donner la véritable

version. De la même façon, le narrateur de « Les sept femmes de la Barbe-Bleue » (A. France) annonce qu'il va rétablir la vérité historique déformée par Charles Perrault en mettant en scène un débonnaire M. de Montragoux au lieu de Barbe-Bleue.

Dans les deux cas, les auteurs procèdent en incrustant les mots de Perrault, l'auteur parodié, dans leur propre texte, mots qui sont exactement repris et que l'auteur parodiant s'approprie sans les citer comme du discours rapporté.

Ainsi, dans le texte de Catulle Mendès, un locuteur explicite et inanimé, (le Rouet de la Belle au Bois Dormant), narre l'histoire par les mots mêmes de Perrault, sans signifier qu'il s'agit d'une reprise. Seules, à la fin, les paroles de la princesse sont explicitement citées pour mieux voir contestée leur exactitude et leur substituer le texte de la version parodique, qui prodigue une fin inversée du modèle : la princesse ne veut pas du Prince et se rendort !

- (1) J'accorde que les choses se passèrent ainsi (c'est toujours le Rouet qui parle) et l'auteur, jusqu'à ce moment, n'a point menti avec trop d'effronterie. Mais il n'y a rien de plus faux que le reste du conte et je ne saurais admettre que la Belle réveillée ait regardé le prince avec des regards amoureux, ni qu'elle lui ait dit : « Est-ce vous, monseigneur ? Vous vous êtes bien fait attendre. Si tu veux savoir la vérité, écoute.

Dans « Les sept femmes de la Barbe-Bleue » le locuteur dénonce le discours de Perrault mais la narration reprend exactement le texte de Perrault sans le citer comme tel ; le texte d'A. France est pour le lecteur une allusion à la matérialité des mots-sources sous forme de citation cachée. Il y a bien une citation explicite de Perrault :

- (2) Charles Perrault prétend que M. de Montragoux ajouta :
« Mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte que, s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère. »

mais ce texte sera réinterprété dans un sens inverse du texte originel, ce qui en fait la parodie.

2.2 Identité partielle de segments parodiés avec altération

Le texte de Perrault est parodié de façon plus attendue quand seuls quelques segments font allusion au texte princeps. L'utilisation du concordancier *Contextes*² permet de détecter les phrases contenant certains mots clefs par les contextes droite et gauche.

Mais ce qui est décisif est le choix des mots clés. Ce sont souvent les formulettes des Contes qui ont une fonction identificatrice.

Les exemples pour « Le Petit Chaperon rouge » sont clairs et nombreux. Parmi eux :

- (3) Tirez la *chevillette*, dit le Loup en contrefaisant sa voix, la bobinette cherra ; et surtout ne fermez pas la porte [...] (Trimm)

2. Concordancier mis au point par Jean Véronis (Université d'Aix Marseille).

- (4) Tire la *chevillette* et la bobinette cherra, ma mignonne ! (Rivais, *Contes du miroir*, p. 60)
- (5) Arrivée chez sa grand-mère, le Petit Chaperon Vert tira la *chevillette* pour que la bobinette puisse choir, et la porte s'ouvrit. (Solotareff, p. 23)

Pour Barbe-Bleue, les différents sous-corpus jouent sur l'onomastique du nom « Anne ».

Dans le conte d'Anatole France, la sœur Anne est présentée comme une demoiselle « près de coiffer Sainte-Catherine », mais cruelle et significativement associée au « motif » de la tour :

- (6) Jeanne s'enfuit épouvantée et rencontra dans la galerie sa sœur *Anne*, qui n'était pas, comme on l'a dit, sur une tour, car les tours du château avaient été abattues par l'ordre du cardinal de Richelieu. *Anne* de Lespoisse s'efforçait de redonner du cœur à ses deux frères, qui, pâles et chancelants [...] (France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*)

Yak Rivais réécrit le texte en « franglais », le jeu consistant, comme le titre du conte y invite, à « placer dans chaque phrase au moins un mot d'anglais couramment employé dans la langue française ». L'utilisation d'un transcodage est le procédé majeur des réécritures de contes de ce recueil. Ici, l'emploi de mots anglais modifie la forme du contenu, très reconnaissable par ailleurs.

- (7) — Anne ! lui demanda-t-elle. Regarde par le bow-window si tu vois nos frères arriver !

Car elle attendait ses frères qui étaient militaires et servaient dans les tanks. Anne se mit aussitôt à scruter la campagne avec un zoom. [...]

— Anne, sister Anne, ne vois-tu rien venir ? criait-elle. [...]

— Anne, sister Anne, implorait la malheureuse, ne vois-tu rien venir, please ? (Yak Rivais, « Barbe-Bleue », *op. cit.*, p. 20-21)

G. Solotareff quant à lui modifie la forme de l'expression « Ma sœur Anne » en « Masseuranne », qui devient nom de famille. Au passage, l'auteur cite une autre formule célèbre « Je ne vois que l'herbe qui verdoie et le soleil qui poudroie » et reproduit le triplement de la célèbre question.

- (8) Courant le plus vite qu'elle put, elle monta droit à la tour où habitait Anne Masseuranne, une amie à elle, et s'enferma avec elle à double tour.

Je suis perdue ! dit-elle. Et mes frères que j'ai fait prévenir et qui ne viennent pas ! Anne Masseuranne, ne vois-tu rien venir ?

— Je ne vois que l'herbe qui verdoie et le soleil qui poudroie... répondit Anne Masseuranne.

— Et si, pourtant ! dit Anne Masseuranne.

— Oh ! Anne Masseuranne, ne vois-tu rien venir ? soupira Rosalynde dans un dernier sursaut d'espérance.

— Et pourtant, si, dit Anne Masseuranne.

— Anne Masseuranne, ne vois-tu rien venir, à la fin ? s'écria Rosalynde.

— Et pourtant si, répondit Anne Masseuranne. (G. Solotareff, « Barbe-Rose », *op.cit.*, p. 67-69)

3. L'ajout parenthétique : une figure discriminante ?

La parenthèse n'est pas parodique en elle-même mais sa forme la rend apte à l'usage parodique, car elle abrite un discours second.

La parenthèse, en effet, est un signe typographique³ « double » (Catach 1996) dont plusieurs auteurs (Boucheron-Pétillon 2002, Serça 2012 pour les plus récents) ont souligné le rôle dialogique : signe décroché sur la chaîne syntagmatique, elle enserme un contenu de commentaires autodialogiques, interlocutifs ou explicitement adressés au lecteur.

Son rôle syntaxique la rapproche de l'incidente : dans la même fonction que cette dernière, elle marque une rupture énonciative justifiée par le besoin d'ajouter une information non prévue dans le schéma syntaxique initial ; elle remplit donc un rôle rhématique de cumul informationnel. C'est d'ailleurs ce cumul qui attire l'attention sur l'information délivrée. Ajoutons que, sur le plan formel, elle peut commuter avec des tirets doubles ou des virgules doubles qui opèrent le même décrochement dans la continuité syntagmatique.

(9) Il estoit plus embarrassé qu'elle, & l'on ne doit pas s'en étonner ; elle avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à luy dire ; car il y a apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée pendant un si long sommeil, luy avoit procuré le plaisir des songes agreables. (Perrault, « La belle au bois dormant », p. 27)

Mais elle peut aussi prolonger la chaîne syntagmatique sans rompre la continuité de la phrase d'accueil :

(10) Le Roy luy fit mille caresses, & comme les beaux habits qu'on venoit de luy donner relevoient sa bonne mine (car il estoit beau, & bien fait de sa personne) la fille du Roy le trouva fort à son gré... (Perrault, « Le maistre Chat ou le Chat botté », p. 93)

Dans le corpus Perrault, toutes les propositions en CAR + parenthèses (6 occurrences /15), se présentent dans le prolongement de P, à l'exception d'un cas (ex. 14).

La parenthèse associée à CAR justifie une partie du contenu de l'énoncé qui précède et se présente comme un acte de langage faisant retour sur l'assertion impliquée par une partie de P : en (13), le locuteur principal justifie rétrospectivement l'assertion de « bonne mine » implicitement contenue dans le prédicat qui l'inclut et ce faisant, il anticipe dialogiquement sur la demande d'information d'un interlocuteur. La parenthèse associée à CAR a pour valeur de justifier l'assertion précédente concernant le contenu référentiel d'un événement ou d'un fait, mais elle ne porte pas sur la pertinence des mots eux-mêmes par lesquels est véhiculée cette assertion ; et c'est sans doute pour cela que la parenthèse n'interrompt pas vraiment la continuité de la phrase principale. Dans le seul cas où elle l'interrompt, la justification porte sur le nom par lequel se construit la référence, référence construite a posteriori :

3. Le choix d'une figure de ponctuation pour discriminer les textes n'est pas sans risque quand on connaît l'incertitude des corpus anciens en matière typographique. Cependant la stabilité de la parenthèse chez Perrault dans les éditions qui se sont succédé depuis la fin du XVII^e siècle nous a incitée à chercher ce qui justifiait chez lui l'emploi de cette figure. Nos citations de Perrault sont fac-similé de l'édition princeps (Paris, Barbin, 1697, en ligne sur Gallica).

- (11) Lors qu'elle fut seule, elle appela sa sœur, & luy dit, ma sœur Anne, car elle s'appelloit ainsi, monte je te prie sur le haut de la Tour, pour voir si mes freres ne viennent point... (Perrault, « La Barbe bleüe », p. 73).

Dans les autres cas où la parenthèse n'est pas accompagnée de CAR, elle véhicule un contenu métalinguistique. On peut donc verser le dernier exemple de CAR + parenthèses au nombre des occurrences dont la visée en « méta » est plus particulièrement autonymique. Elle se caractérise en outre par une régularité : la présence d'un préfixe présentatif « c'est » :

- (12) mais elle en fut avertie en un instant par un petit Nain, qui avoit des bottes de sept lieuës, (c'estoit des bottes avec lesquelles on faisoit sept lieuës d'une seule enjambée.) (Perrault, « La belle au bois dormant », p. 14)

ou :

- (13) Que voy je là, dit sa mere toute estonnée, je crois qu'il luy sort de la bouche des Perles & des Diamants, d'où vient cela, ma fille, (ce fut là la premiere fois qu'elle l'appella sa fille.) (Perrault, « Les fées », p. 109-110)
- (14) le plancher estoit tout couvert de sang caillé, dans lequel se miroient les corps de plusieurs femmes mortes, & attachées le long des murs. (C'estoit toutes les femmes que la Barbe bleuë avoit épousées & qu'il avoit égorgées l'une après l'autre.) (Perrault, « La Barbe bleüe », p. 67-68)

Le caractère méta-énonciatif de la parenthèse est saillant dans deux autres exemples, où le commentaire sur le dire de la Reine dans la parenthèse porte sur la modalité de l'assertion, tandis que la suite du texte rompue par la parenthèse redéfinit de façon comique (burlesque) l'objet du prédicat (vouloir).

- (15) je le veux, dit la Reine (& elle le dit d'un ton d'Ogresse, qui a envie de manger de la chaire fraîche) & je la veux manger à la Sausse-robot. (Perrault, « La belle au bois dormant », p. 35)

En bref, ces exemples font soupçonner chez Perrault une conception réflexive du genre conte, consistant à la fois dans le dialogue adressé au lecteur et dans le dialogue de l'auteur avec son propre mot.

Cette utilisation semble propre à Perrault. En effet, comparativement aux contes de sa contemporaine Madame d'Aulnoy, le nombre de parenthèses est beaucoup plus important chez Perrault : 15 parenthèses pour 17 315 mots chez Perrault, contre 79 parenthèses pour 312 165 mots chez Mme d'Aulnoy, soit un corpus presque vingt fois plus important chez celle-ci ! Cependant, la fonction commentative, métalinguistique et méta-énonciative de la parenthèse chez Mme d'Aulnoy recoupe des emplois analysés chez Perrault.

En contraste, le roman *La Princesse de Clèves* (1678), contemporain des deux recueils précédents, donne une seule parenthèse pour 60 156 mots, ce qui fait penser que la parenthèse discrimine conte et roman par ce trait commentatif.

Dès lors, plusieurs questions se posent par rapport à la question de la parodie :

1. L'utilisation de la parenthèse chez Perrault lui-même pourrait-elle être l'expression d'une intention autoparodique?

2. Serait-elle, plus généralement, une marque dans le genre « conte parodique » ?
3. Cette marque serait-elle discriminante en soi ou bien associée à quels autres critères ?

Pour répondre à ces questions, nous avons d'abord comparé les sous-corpus entre eux.

	Corpus Perrault	Corpus XIX ^e	Corpus XX ^e -XXI ^e
Parenthèses (occ.)	15	1	36

Tableau 2. Les parenthèses

Puis nous les avons mis en relation avec les marques de personne « je » « nous » « vous » en faisant l'hypothèse que ces marques énonciatives associées aux parenthèses montreraient l'existence d'un dialogue entre auteur et lecteur : l'intention parodique pourrait provenir de la volonté de l'auteur de souligner et commenter le texte au lieu de se contenter de donner à voir une représentation de la fiction. Les résultats ont donné un fort contraste entre le corpus Perrault / XX^e-XXI^e d'une part, et le corpus XIX^e de l'autre :

Corpus XVII^e siècle

Occurrences	Perrault
JE (locuteur)	2
Nous (non générique)	0
Vous (non générique)	0

Corpus XIX^e siècle

Occurrences	Trimm	Mendès	France
JE (locuteur)	3	9	13
Nous (non générique)	16	1	17
Vous (non générique)	17	9	0

Corpus XX^e-XXI^e siècles

Occurrences	Moissard	Rivais	Solotareff	Gripari
JE (locuteur)	3	0	0	4
Nous (non générique)	2	1	1	0
Vous (non générique)	1	0	0	2

Tableau 3. Les personnes

Il apparaît ainsi que les résultats trouvés dans les corpus Perrault et XX^e-XXI^e siècles sont comparables : ils contiennent peu de marques de personnes

directement adressées au lecteur allocutaire ou à sa figure dans le texte, mais beaucoup de parenthèses proportionnellement au nombre de mots, alors que les résultats sont inverses pour le corpus XIX^e siècle.

Autrement dit, dans le sous-corpus XIX^e siècle, l'auteur s'adresse explicitement et directement au lecteur, sans dissimuler d'intention parodique, au contraire pour la révéler de façon didactique, dans un dialogisme interlocutif comme ici :

- (16) Tenez, par exemple, vous vous imaginez connaître dans tous ses détails l'histoire de la princesse qui, s'étant percé la main d'un fuseau, s'endormit d'un sommeil si profond que rien ne put l'en tirer ! pas même l'eau de la reine de Hongrie dont on lui frotta les tempes, et qui fut couchée, dans un château, au milieu d'un parc sur un lit en broderie et en argent ? J'ai le chagrin de vous dire que vous ne savez pas du tout ou que vous savez fort mal la fin de cette aventure ; et vous ne manquerez pas de l'ignorer toujours, si je ne me faisais un devoir de vous en instruire. (C. Mendès, « La Belle au bois rêvant », dans *Les Oiseaux bleus*)

À l'inverse, dans le sous-corpus XX^e siècle, comme chez Perrault, la parenthèse interrompt le cours de la fiction par l'irruption d'une voix narrative qui défait le tissu narratif en mettant à mal l'illusion référentielle. Mais à la différence du sous-corpus XIX^e où le dialogue avec le lecteur fait partie de l'histoire elle-même puisque la parodie tout entière se présente explicitement comme un rétablissement burlesque de la vérité, le sous-corpus XX^e-XXI^e siècles tient un discours oblique et décroché, comme chez Perrault : le texte est asserté tout en étant commenté, et ceci en multipliant les parenthèses syntaxiquement interruptrices :

- (17) Là, elles eurent tellement de travail (on sait ce que c'est : le bain, les biberons, les dentelles à n'en plus finir, les fesses rouges, sans parler des couches – elles n'étaient pour ainsi dire jamais sèches – etc., etc.) qu'elles oublièrent totalement la seconde princesse au fond du deuxième sous-sol. (G. Solotareff, « La Laide au bois dormant », *op. cit.* p. 98)

ou encore dans cet exemple à la construction simplement juxtaposée avec le segment-hôte :

- (18) C'était un jeune garçon tout ce qu'il y a de sympathique et que sa mère adorait, c'est elle qui répétait à tout bout de champ que c'était « un vrai petit prince » (il faut reconnaître qu'il n'était pas mal de sa personne). (B. Moissard, « La Belle au doigt bruyant », *op. cit.*, p. 43)

Dans tous les cas, il s'agit de détruire par les commentaires du narrateur une co-référence sérieuse au modèle parodié :

- (19) Le roi et la reine cessèrent de s'embrasser, les cuisiniers de cuisiner, les femmes de ménage de faire le ménage, les pigeons de roucouler, les mouches de voler, les cavaliers de cavalier, les chevaliers de faire leur cour, les balayeurs aussi cessèrent de faire leur cour (mais ce n'était pas la même cour), les arbres de bouger, etc., etc. Tout cela pendant cent ans. (C'est long !) (G. Solotareff, « La Laide au bois dormant », *op. cit.*, p. 104-105)

Ce que nous pouvons montrer de la sorte, c'est donc :

1. Une différence dans le style parodique en diachronie : au XIX^e siècle, la parodie thématise, en s'adressant directement au lecteur, le positivisme de la vérité historique contre les erreurs du conte ; alors qu'aux siècles suivants l'emploi de la parenthèse a pour fonction de saper le merveilleux propre au genre.
2. Comment interpréter cependant les similitudes constatées entre Perrault et les conteurs parodiques des XX^e⁴ et XXI^e siècles qui, de façon semblable, couplent emploi de la parenthèse et restriction des marques de personnes ?
3. La réponse la plus probable est que les *Contes* de Perrault signalent une intention d'auteur autoparodique par un moyen spécifique à l'auteur qui consiste à énoncer un discours second décroché du discours principal. Il resterait à comparer les moyens parodiques utilisés par un Hamilton ou une d'Aulnoy au XVII^e siècle pour affiner des styles d'auteurs parodiques

Conclusion

Plusieurs remarques semblent pouvoir être dégagées pour conclure.

1. En diachronie, les parodies diffèrent entre elles principalement par le choix et la répartition des marques d'énonciation ; c'est ce que montre le contraste du couplage parenthèses / marques de personnes.
2. En synchronie, les styles d'auteurs parodiques semblent minorés au profit d'un « genre » « parodie » qui peut s'avérer proliférant alors que le modèle générique du conte merveilleux qui servait initialement de référence a disparu. En dépit de cette disparition du modèle, le lecteur peut percevoir le registre comique indépendamment d'une reconnaissance de l'hypotexte.
3. Le corpus du XIX^e siècle accentue la reconnaissance sémantique du conte parodié par des citations textuelles de l'hypotexte tandis que le corpus contemporain accentue la reconnaissance formelle du conte parodié par des jeux sur les mots et des commentaires parenthétiques tournant le propos en dérision : le conte lui-même n'a plus d'importance, il est surtout prétexte à jeux autotéliques, minorant ainsi l'enjeu de reconnaissance de l'hypotexte.

Références bibliographiques

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2000, « Aux risques de l'allusion », en ligne.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- BONHOMME Marc, 2006, « Parodie et publicité » dans Marc Bonhomme & Gilles Lugin (éds), *Tranel*, n° 44, p. 165-180.

4. Une analyse, même rapide, du texte parodique de Boris Vian « Contes de Fées à l'usage des moyennes personnes » (Pauvert, 1996, réédition « Le Livre de Poche », 1999) montre une proportion de parenthèses équivalente au nombre de celles de Perrault : 57 parenthèses pour environ 59 200 mots chez Vian contre 15 pour 17 288 mots chez Perrault.

- BORÉ Catherine, 2007, « La métamorphose d'un genre : quelques descripteurs pour un genre scolaire de récit », dans C. Boré (éd.), *Construire et exploiter des corpus de genres scolaires*, Namur (Belgique), Presses Universitaires de Namur, « Diptyque », p. 141-165.
- BORÉ Catherine et BOUILLON Christian, 2011, « Quand littérature et langue s'intéressent au conte », *Le Français aujourd'hui*, n° 175, p. 55-72.
- BORÉ Catherine et LABORDE-MILAA Isabelle (éds), 2007, *Le Français aujourd'hui*, n° 159, *Les Genres : corpus, usages, pratiques*.
- BOUCHERON-PÉTILLON Sabine, 2002, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, « Bibliothèque de l'Information grammaticale ».
- CATACH Nina, 1996, *La Ponctuation*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- LUGRIN Gilles, 2006, « De la poétique à l'analyse du discours publicitaire : l'hypertextualité entre intertextualité et architextualité », dans M. Bonhomme et G. Lugin (éds), *Tranel*, n° 44, p. 133-149.
- RASTIER François, 2001, « Éléments de théorie des genres », *Textol!*
- SANGSUE Daniel, 2007, *La relation parodique*, Paris, José Corti.
- SERÇA Isabelle, 2012, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.

Corpus

- FRANCE Anatole, 1886, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, en ligne.
- GRIPARI Pierre, 1967, *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*, Paris, Folio-Junior.
- DUMAS Philippe et MOISSARD Boris, 1977, *Contes à l'envers*, Paris, L'École des Loisirs.
- PERRAULT Charles, 1697, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, Paris, Barbin (édition originale accessible en ligne sur Gallica).
- LESPÈS Léo, 1865, *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm*, Paris, Librairie du Petit Journal.
- MENDÈS Catulle, 1888, *Les Oiseaux bleus*, Paris, Victor-Havard éditeur.
- RIVAIS Yak, 1988, *Les Contes du Miroir*, Paris, L'École des Loisirs, « Neuf en Poche ».
- SOLOTAREFF Grégoire et NADJA, 2009, *Anticontes de fées*, Paris, L'École des Loisirs.

Ouidad TEBBAA

Université Cadi Ayyad, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech

Les études littéraires ont depuis longtemps constitué le roman par lettres en objet d'études privilégié mais l'engouement actuel pour les correspondances redonne toute son importance aux lettres réelles : nombre de critiques tentent d'esquisser « une théorie de la lettre » ou se penchent sur l'évolution de l'épistolarité à travers les siècles.

Nous opterons pour notre part, dans cette contribution, pour l'étude des correspondances d'écrivains envisagées sous l'angle spécifique du rapport à l'œuvre. Dans quelle mesure, cette parole intime peut-elle expliciter certaines facettes de l'œuvre, voire certains de ses silences ? Que peut dire une correspondance à propos d'une œuvre et surtout quels rapports entretient-elle avec elle ?

Une telle problématique est d'emblée confrontée à une double ambiguïté liée d'une part au statut de la lettre et d'autre part à la perception que les écrivains eux-mêmes ont de l'activité épistolaire.

En effet, la correspondance d'un écrivain ne constitue pas un corpus littéraire comme les autres. D'abord parce que ce texte ne relève pas a priori de la littérature : le geste qui préside à l'écriture d'une lettre n'est pas de même nature que celui qui donne naissance à une œuvre. La lettre réelle se place en fait, sur le plan esthétique, entre la littérature avec laquelle elle partage son étymologie, *litterae*, et une écriture de communication à visée instrumentale et pragmatique. C'est par cette faculté de recreation personnelle d'un espace codifié de la communication sociale, qu'elle peut éventuellement accéder à la littérarité.

Ensuite, s'ajoute à cette ambiguïté liée à sa nature, celle du rapport problématique qu'elle entretient, une fois publiée, avec le lecteur second que nous sommes aujourd'hui. Il suffit de lire certains passages de ces missives pour mesurer la hantise des épistoliers à l'égard de tout regard indiscret, de toute lecture « par dessus l'épaule » du destinataire réel auquel ils s'adressaient.

On ne peut donc faire l'impasse sur un questionnement qui découle du choix d'un tel sujet d'études. Quelle légitimité peut-on accorder à l'étude de correspondances d'écrivains quand on sait que ces textes, de par leur statut même, n'étaient pas en règle générale publics ou destinés à la postérité ? Fait-on preuve de curiosité malsaine, de voyeurisme en lisant comme par effraction une correspondance volontairement placée sous le sceau de la confidentialité ? Ne succombe-t-on pas ainsi à la tentation tant décriée d'expliquer l'œuvre par l'homme ?

La question est d'importance puisque des écrivains comme Proust ressentent la nécessité de théoriser sur cette dichotomie entre l'écriture « vraie » et ses formes mondaines et superficielles. Fort de la conviction que le moi social n'est pas le moi créateur, l'écrivain fustige dans *Contre Sainte-Beuve* la méthode du célèbre critique, qui cherche toujours à expliquer l'œuvre par l'homme.

Vilipendée, fustigée, l'activité épistolaire est jugée non seulement hétérogène à l'activité littéraire, — Balzac parle de « scinder les plumes » ! — mais elle constitue même un danger dont elle doit se prémunir. Cette aversion s'exprime, entre autres, à travers le leitmotiv obsédant du « mal écrire » épistolaire. Cherchant à conforter l'irréductible hétérogénéité entre les deux expériences d'écriture, l'écrivain ne cesse d'invoquer la difficulté d'écrire des lettres : hors du champ de la création proprement dite, sa plume trébuche, tâtonne, balbutie.

Ce « mal écrire » que l'écrivain exilé dans l'espace épistolaire revendique sans cesse, sous-tend une préoccupation plus profonde : comment supporter d'écrire sans faire de la littérature ? Se voulant, se pensant écrivain, l'épistolier supposé écrire exclusivement de la littérature ne risque-t-il pas dans ses lettres de dévoyer l'outil et la matière même de sa création ?

Mais cette volonté d'établir une frontière stricte entre les deux espaces d'écriture est tellement réitérée, réaffirmée qu'elle en devient suspecte. Car aucun d'entre eux ne renoncera jamais, malgré des plaintes incessantes, à la correspondance, dut-il compromettre l'achèvement de l'œuvre ! Comment reconnaître plus explicitement que l'épistolaire n'est pas « l'autre » de la fiction mais l'une de ses conditions, la principale peut-être ?

L'épistolaire parasiterait-il la pratique et l'expérience littéraire ? Mais c'est peut-être parce qu'il lui est indispensable. On postulera donc, contre l'hétérogénéité radicale de l'épistolaire et du littéraire affirmée haut et fort par les écrivains eux-mêmes, pour une certaine porosité entre les deux modes d'écriture. Celle-ci atteste sous des formes différentes que l'épistolaire fait partie intégrante de l'acte d'écrire et qu'il est même le texte d'une mise à l'œuvre et à l'épreuve de l'écriture qui se constitue dans et par la correspondance et l'œuvre, dans une confrontation constante entre ces deux registres.

À croire que l'écrivain est mû par un rapport dialectique entre deux forces contraires. L'une l'incite à s'engager toujours plus avant dans l'approfondissement de l'œuvre, l'autre le pousse à préserver le lien avec les mille et une relations qui émaillent sa vie sociale. « L'hagiographie » proustienne, notamment, a longtemps opposé la figure du mondain et celle de l'écrivain : une vie en deux temps, celle de la société puis celle de la solitude, celle des plaisirs du monde et celle du silence ascétique de la chambre tapissée de liège. Mais la réalité n'est-elle pas toute autre, puisque l'on constate que le mondain pratiquait déjà l'écriture et que l'écrivain cloîtré a souvent rompu son vœu de silence pour cultiver ses relations, par voie épistolaire ? Car, la correspondance est peut-être un « dehors » par rapport à l'œuvre en tant que telle mais elle reste un « dedans » puisqu'elle maintient chez soi et la plume à la main. Lorsque Flaubert n'écrit pas durant une certaine période, écrire des

lettres devient même une façon de faire du « style », de se régénérer en reprenant contact avec l'écriture. La lettre, loin d'être une activité parasite, peut donc s'avérer, pour l'écrivain reclus, la seule échappée salvatrice, permettant tout à la fois de s'immerger dans le vécu mais aussi de le conserver à distance. Sans elle, l'écriture risquerait de sombrer de tourner à vide, de perdre la matière de sa création, sa chaire, de s'enliser dans un geste autoréférentiel au détriment du référent.

Dans tous les cas, notre propos n'est pas d'établir, encore moins d'inverser la hiérarchie entre les modes d'écriture mais d'aborder la correspondance dans le sillage de l'oeuvre comme si elle en était la matrice. Il s'agira de montrer en quoi l'espace épistolaire fait partie intégrante de l'expérience d'écrire, de mesurer jusqu'à quel point la correspondance devient le terrain d'explicitation de l'avènement de l'oeuvre, de sa maturation, de ses doutes mais aussi de son devenir en tant que livre et de ses rapports au lecteur.

Le corpus que nous avons choisi d'étudier couvre des décennies d'activité épistolaire intense et concerne deux écrivains emblématiques de la littérature française : Proust et Flaubert.

Leurs volumineuses correspondances qui couvrent en un flux continu pratiquement toute leur vie attestent la primauté de l'activité épistolaire dans leur existence. Elles ont pour caractéristique commune que tous les rapports qu'elles entretiennent avec les destinataires, à un moment ou à un autre, ne le sont plus que dans le souci de l'oeuvre, sous sa loi perpétuellement alléguée. Certes, dans leurs modalités, dans leur ton et leur style, ces correspondances se révèlent parfois très différentes. Celle de Flaubert conçu comme un déversoir nerveux, un exutoire, lui permet d'épancher, dans des lettres aussi passionnées que lyriques, son goût pour « les sommets de l'idée » et « les vols d'aigle », alors que l'oeuvre lui impose de brider sa sensibilité.

En revanche, celles de Proust souvent circonstancielles, formelles jusqu'à l'excès, attestent que l'épistolier n'eut jamais de destinataire privilégié, de confident. A l'inverse de Flaubert, on ne retrouve que rarement dans sa correspondance, ces échanges réels de pensée, ces discussions sur la littérature, l'art, la création ou la vie.

Pourtant pour l'un comme pour l'autre, la correspondance devient, à un moment, vitale dans la dynamique de l'écriture. En outre, une approche plus attentive de ces deux correspondances révèle un même souci de maintenir la distance avec le destinataire, de « court-circuiter » les destinations au sens où l'entend Jacques Derrida, c'est-à-dire de rater consciemment ou inconsciemment ce rapprochement avec l'autre qui est le dessein premier de la lettre comme acte de communication. Au-delà des incidents de parcours, des contingences postales, n'y a-t-il pas là un enjeu de l'épistolaire qui se joue dans ces deux correspondances ? La destination n'est-elle pas, par essence même, ce qui ne cesse de manquer ? Comment comprendre sinon, ces lettres déchirées sitôt qu'écrites, oubliées ou demeurées en souffrance dont leur correspondance ne cesse d'attester l'existence ? N'est-ce pas paradoxalement parce qu'ils correspondent qu'ils font l'expérience du manque, du vide, de la solitude ? C'est peut-être de ce manque que naît l'écriture, de ce sentiment répété de l'impuissance à atteindre l'autre que surgit l'écriture ne « transi-

tant » pas, l'écriture tournée vers soi qui n'est pas « transportée » vers un autre en particulier.

En outre, Flaubert tout comme Proust vécurent comme des « hommes-plumes », c'est à dire des êtres pour lesquels écrire signifia un retrait du monde, une séquestration impitoyable. L'épistolaire fut au cœur de ce rapport à la vie et à l'écriture. En effet, n'a-t-il pas constitué précisément le lieu de ce retrait, ne l'a-t-il pas aménagé et rendu possible, en instaurant ces dialogues permanents dans l'absence, dans le manque de l'autre ? Loin d'être en contradiction avec l'écriture littéraire, la correspondance a sans doute permis à l'écriture d'advenir, en favorisant l'accès à un espace impersonnel.

Mais la question n'est pas d'utiliser les lettres comme un document biographique : écrites par un « Je » fuyant et fragmenté, soumises aux fluctuations du contexte et de l'échange avec le destinataire, bien des assertions qu'elles contiennent prêtent à caution ! En revanche on peut y déceler une dynamique d'écriture, et dans cette perspective, la correspondance pourrait bien être le texte de la mise en œuvre d'une expérience globale et totale qui a pour enjeu unique, exclusif, l'écriture au sens large. Dès lors, la dichotomie vie/œuvre n'a plus cours, car vivre ne signifie plus qu'écrire et l'écriture est devenue l'expérience totale et indivisible d'un homme, mû dans toutes les modalités de son être, par la seule expérience du langage.

Mais si l'écrivain se constitue dans et par la correspondance, ce rapport n'est pas vécu de manière similaire ni même dans une progression logique et continue, car il ne cesse d'évoluer. La correspondance de Flaubert est particulièrement prolixe quand il s'agit de la genèse des romans, dans leur évolution, de l'inscription même de la lettre dans le corps du texte romanesque et de leur métalangage commun, celle de Proust est particulièrement remarquable dans sa dimension paratextuelle, quand elle prend en main le passage de l'œuvre au livre.

Mais toute correspondance nécessite de faire retour, en permanence, vers une situation de communication déterminée, afin de détecter non seulement la personnalité du scripteur mais aussi celle du destinataire et la visée de leur interaction. Il s'agit là d'un préalable nécessaire. C'est pourquoi les approches pragmatico-énonciatives nous paraissent particulièrement pertinentes, tout moins dans un premier temps, pour aborder les correspondances dans leur dimension intersubjective et les processus complexes qu'elles engagent.

Notre étude s'articulera autour de trois points : le premier porte sur le fonctionnement des correspondances en tant que tel, le second sur les rapports de la correspondance à l'œuvre, le troisième sur le paratexte épistolaire dans ses multiples avatars.

Le premier point nous semble un préalable nécessaire sans lequel toute approche de la correspondance risque de tomber dans l'écueil du tout « documentaire », occultant la dimension discursive de la relation épistolaire au profit de son seul contenu informationnel. En effet, quelles sont les modalités de l'échange épistolaire, quels sont ses mécanismes et ses enjeux ?

En posant un cadre d'analyse fondé sur des concepts opératoires empruntés aux approches énonciatives et pragmatiques, on tentera de cerner non seulement le fonctionnement de ce dispositif discursif qu'est la correspon-

dance mais éventuellement les écarts que s'autorisent les épistoliers, leur soumission ou leur capacité à s'affranchir des contraintes de cet espace très codifié de la communication sociale.

Nous nous appuyerons essentiellement sur la correspondance de Flaubert car c'est l'une des plus riches et des plus significatives au niveau de la construction discursive —, et dans une moindre mesure sur celle de Proust car à l'exception des lettres concomitantes à la publication de son œuvre, une grande partie de ses échanges épistolaires obéissent à un rituel de pure forme.

De la subjectivité dans l'épistolaire

Dans le sillage des travaux d'Emile Benveniste (1970), on peut considérer la lettre comme une forme spécifique d'énonciation, où la subjectivité se construit dans une relation réciproque entre le locuteur et l'allocataire. Mais contrairement à la conversation, l'échange épistolaire s'effectue à distance et de manière décalée. Quel impact cette disjonction caractéristique du rapport épistolaire induit-elle sur la nature de l'échange : fait-elle entrave à la constitution d'une véritable communication ou l'aiguise-t-elle au contraire ? Écrit-on parce qu'on est séparé ou pour créer l'illusion qu'on est ensemble, du fait de l'existence de ce fossé ou pour le combler ?

Dans tous les cas, les échanges semblent dominés par la subjectivité des épistoliers que l'on peut dégager à travers certaines occurrences énonciatives comme les axiologiques mais aussi et surtout à partir de l'analyse du positionnement dialogique de chaque énonciateur. D'où la référence à l'éthos qui est la posture adoptée par le sujet de l'énonciation et la représentation qu'il donne de lui-même, dans son discours.

Si comme le soulignait Oswald Ducrot (1984), c'est davantage sur le plan de l'énonciation que sur le plan de l'énoncé que se négocie, dans le discours, la figure du l'énonciateur, nous prêterons davantage attention au « style » de l'épistolier qu'à ses autoportraits. Dans cette perspective, quelle part devra-t-on donner au style emporté de Flaubert, à sa truculence, à ses excès de langage, à ses discours mimologiques dans la construction de son éthos ? Comment appréhender de la même façon les circonvolutions perpétuelles de Proust dans ses lettres, ce style particulier qui n'a de cesse d'expliquer, l'explication tournant toujours à l'encontre, la rectification devant à nouveau être rectifiée jusqu'à ce que la vérité disparaisse sous le flot des interprétations qu'elle suscite ? Au-delà de la complication qui en résulte dans ses rapports à ses destinataires, ce trait de sa personnalité et de son style n'est-il pas devenu par la suite une composante essentielle de son génie ?

Mais la correspondance n'est qu'un jeu de miroirs, elle est moins l'expression d'un moi qu'un moi en devenir, éclaté entre de multiples postulations contradictoires, où la prise en compte du destinataire est fondamentale. Si l'on aborde la relation interpersonnelle à travers l'une de ses pierres angulaires : les « relationèmes » tels qu'ils furent définis par Catherine Kerbrat-Orechionni (1999), et plus particulièrement les termes et noms d'adresse, on mesure la richesse de la relation discursive qui unit les épistoliers à leur destinataire, notamment Flaubert et son amante Louise Colet, Kafka et sa fiancée, Félice...

Mais quelle est l'organisation générale, structurale de ces correspondances ? On postulera pour l'existence de tours d'écriture comme on parle de tours de parole dans une conversation en face à face, mais ces derniers sont régis par des règles spécifiques. On constate ainsi que les silences, les omissions, les rapports de force, les déséquilibres ont force de loi. A travers l'étude du discours polémique, des rapports de place et des violences qu'ils génèrent, la correspondance, en tant que construction discursive, apparaît pour le moins problématique, sujette à bouleversements et soubresauts réguliers, où la relation au destinataire se conçoit davantage en terme de malentendus voire d'incommunicabilité qu'en terme de communion fusionnelle !

Si le fonctionnement de la relation épistolaire dans ces correspondances conduit au constat de l'échec à établir un authentique dialogue entre les protagonistes de l'échange, quelles incidences cela peut-il avoir sur les rapports de l'écrivain épistolier avec son œuvre et plus généralement avec l'écriture au sens large ? Comment cet échec se répercute-t-il sur sa pratique de l'écriture, sachant que nous avons défini l'épistolaire et le littéraire comme deux versants d'une même expérience qui engage le sujet dans toutes ses composantes ?

C'est paradoxalement à travers l'approche du fonctionnement de la relation épistolaire et de son échec à se réaliser en tant qu'acte de communication que l'on accède aux fondements du rapport de l'épistolaire au littéraire.

Dans toutes ces approches, l'écriture est toujours l'expression d'une communication interrompue. Elle est toujours l'expression d'un désir adressé : c'est une voix qui s'exprime dans l'isolement et la séparation qu'elle a pour objectif de gommer ou de nier. Cela est à l'évidence vrai de l'épistolaire mais aussi de l'écriture au sens littéraire : celui qui écrit ne fait jamais que s'absenter, se séparer des autres de façon paradoxale.

C'est cette absence incontournable qui génère l'écriture, car elle ne peut être surmontée qu'à la condition d'être niée, par l'illusion de la proximité, d'un discours qui se perpétue malgré l'absence. L'absence réelle est le fondement de l'écriture tout autant que le manque à être existentiel, qui se dit et se redit tout au long de l'œuvre de ces écrivains épistoliers.

Ces approches dans leurs modalités diverses permettent d'inscrire ce concept d'épistolaire dans son rapport à l'écriture au sens large et confortent notre conception de l'écriture conçue comme une activité au sens large, qui ne peut se scinder en divers genres que pour des besoins toujours réducteurs de classification. La correspondance est une modalité de l'écriture, un versant de l'expérience du sujet créateur, même dans ses scories, ses répétitions, ses anecdotes et ses menus riens.

L'épistolaire dans ses rapports à l'œuvre

Dans une deuxième partie, on tentera d'inscrire les rapports de la correspondance à l'œuvre dans le champ de l'écriture au sens large. De ce point de vue, l'expérience de Flaubert sera davantage sollicitée que celle de Proust, notamment en ce qui concerne le rapport de la correspondance aux œuvres de jeunesse et celle de l'inscription de la lettre dans le corps du texte romanesque.

Une simple confrontation des œuvres de jeunesse de Flaubert avec sa correspondance révèle, en effet, à quel point le lien entre l'expérience épistolaire et l'expérience littéraire est vital pour l'écriture : écrire, c'est s'adresser à quelqu'un et ce quelqu'un ne peut être qu'une projection de soi, un ami, un alter ego, un double ! Écrire, c'est *m'écrire* pour *toi* !

Dans quelle mesure, l'écriture littéraire pourra-t-elle s'affranchir du modèle épistolaire, conçu sur le mode de la structure dédicatoire et du récit autobiographique ? Tous les écrits de jeunesse de Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, *Agonies*, *L'Éducation sentimentale* de 1845, attestent en tout cas de la peur de la destination anonyme, d'une même emprise du modèle épistolaire sur l'écriture du jeune Flaubert. Tous sont avides de s'assurer de la visibilité d'un « poste de réception » : c'est pourquoi, le texte littéraire, conçu sur le mode épistolaire, s'empresse d'élire son destinataire.

Ce destinataire-lecteur, ce sera l'ami pour Flaubert dans ses différents écrits de jeunesse, ce sera la mère pour Proust, dans *Le Contre Sainte Beuve*. Qu'importe ? Ce qui compte c'est que l'accès à l'acte d'écrire passe par la maîtrise de la destination conçue comme le support nécessaire à l'existence de l'œuvre. Mais cette structure initiale de l'écriture marquée par la soumission de l'expérience littéraire au modèle épistolaire entrave le développement de celle-ci.

D'où la quête permanente, douloureuse de la destination menée conjointement par les deux formes d'écriture, mues toutes deux par une même difficulté à s'adresser et à trouver un espace juste d'écriture pour cela. Comment parvenir à une destination anonyme, comment s'affranchir du même coup de la pulsion autobiographique ? Se mettre à l'œuvre, consistera, précisément pour les deux écrivains épistoliers à se défaire de ces parangons de l'écriture épistolaire : le destinataire exclusif et les rets de la subjectivité.

Des œuvres de jeunesse à celles de la maturité, de *Jean Santeuil* ou du *Contre Sainte-Beuve* à *À la recherche du temps perdu* pour Proust, de *Mémoires d'un fou* ou *L'Éducation sentimentale* de 1845 à *Madame Bovary* on assiste à une douloureuse victoire remportée sur tout ce que l'écriture avait d'épistolaire.

Mais devenu contre modèle, repoussoir pour l'écriture, l'épistolaire disparaît-il pour autant des horizons de l'œuvre ? Cela signifie-t-il pour autant que l'œuvre renonce à mettre en scène des échanges épistolaires ? En réalité, l'épistolaire reste omniprésent même dans les œuvres de la maturité et devient l'un des modes privilégiés de questionnement autour de la communication. Simultanément, la correspondance réelle, expérimente sur un autre mode plus tragique, les impasses du dialogue épistolaire : tout un métalangage autour de la lettre, dans l'œuvre et dans la correspondance nourrit et prolonge l'affirmation de l'impossibilité à communiquer, aussi bien dans les romans que les lettres de Flaubert.

Mais les correspondances de Flaubert et de Proust, par-delà leur hétérogénéité apparente (celle du contexte, des destinataires), ont un caractère commun : la séparation, l'absence de plus en plus radicale aux autres qu'elles impliquent. Le silence est perçu de plus en plus comme l'aboutissement logique d'un tel processus : face au douloureux constat de l'incommunica-

bilité, indéfiniment ressassé, l'échange épistolaire serait-il voué à disparaître, pour céder la place au silence, le silence conçu comme une « pudeur » de la parole, une épure du langage insuffisant et piégé dans lequel nous baignons en permanence ?

Jusqu'au bout, Proust ou Flaubert réclament le silence et continuent d'écrire des lettres, un « silence » en apparence contradictoire puisqu'il n'en finit pas de se dire, de parler. Comment expliquer un tel paradoxe ? Comment se fait-il qu'écrire, même au sens épistolaire du terme, ne signifie plus ce que l'on entend communément par cela : se rapprocher de l'autre ? En fait, si la lettre se fonde dans son principe sur une disjonction spatio-temporelle, celles de Proust ou Flaubert ont cultivé la distance jusqu'au paroxysme. Mais pourquoi ces épistoliers préfèrent-ils le vide à la présence effective de l'autre ?

Mais ils maintiennent le lien épistolaire et ce paradoxe est fécond et mérite d'être interrogé : pourquoi leur correspondance fait-elle miroiter, de lettre en lettre, l'imminence d'une réunion qui n'aura jamais lieu ? Pourquoi s'ingénie-t-elle à trouver des parades, à lever les obstacles qu'elle a elle-même placée sur le chemin de la rencontre effective ?

En fait, l'épistolaire est fondamental. Il octroie à l'écrivain la possibilité d'une parole à vif, concomitante à l'élaboration de l'œuvre, qui lui fait pendant et dans laquelle elle se réfléchit, se commente, se positionne stratégiquement et se confronte par rapport à ses lecteurs. Il s'agit là du troisième point : le rapport de la correspondance à l'œuvre qui se manifeste de manière très tangible dans le discours paratextuel que tient la correspondance sur l'œuvre.

L'épistolaire dans ses rapports au paratexte

Le discours paratextuel occupe une place considérable dans la correspondance de Flaubert comme dans celle de Proust, bien que les priorités définies par chacun en la matière, les stratégies développées et même les moments les plus paratextuels diffèrent de l'un à l'autre. Mais, Proust a fait de l'épistolaire la pierre angulaire de son combat en faveur de la publication de l'œuvre et par conséquent, la part consacrée à l'étude de sa correspondance, dans cette partie est prépondérante.

Flaubert, quant à lui, reste très discret dans sa correspondance, sur ses démarches éditoriales, préférant faire la part belle, à la gestation de l'œuvre et à une esquisse de théorisation autour de l'œuvre littéraire.

Pour l'un, l'écriture du premier grand roman, *Madame Bovary*, va s'accompagner de l'irrésistible besoin de développer une théorie esthétique qui fasse pendant à la mutité de l'œuvre ; pour l'autre quasi muet sur la gestation *d'A la recherche du temps perdu*, la publication de l'œuvre impose le souci de sa bonne réception, à la fois de la part des éditeurs, des critiques mais plus généralement des lecteurs potentiels.

Il faudrait, certes, nuancer ce partage quelque peu rigide et schématique des fonctions de la correspondance car un pan non négligeable des lettres de Flaubert sera consacré à la réception de son œuvre et inversement, pour Proust, la publication de *Du côté de chez Swann*, donnera lieu à d'innombrables missives, qui commentent, au fil du temps, la parution échelonnée

des volumes d'À *la recherche du temps perdu*, constituant, réunies, un véritable art poétique.

À la fin de sa vie, Flaubert semble avoir renoncé à sa passion critique et aux grands débats autour des affres du style. En effet, pour l'écrivain devenu une figure emblématique de la scène littéraire, la correspondance est devenue une humble vassale de l'œuvre, un réservoir encyclopédique dans lequel elle peut puiser à foison. Ce pragmatisme se double d'une prolifération de noms, un cortège impressionnant de destinataires, dont le rôle, parfois, n'excède pas celui de simples figurants, comme un décor de fond, pour une parole qui n'a plus d'intime que l'apparence, tant elle s'est engagée dans le domaine public.

Cette dimension dernière du paratexte épistolaire de Flaubert, s'impose comme la donnée première, fondamentale du paratexte proustien. En effet, la correspondance de Proust, quasi muette sur la gestation de l'œuvre, devient fiévreusement paratextuelle, à partir de 1912, date de la publication de *Du côté de chez Swann*. À partir de cette date et jusqu'à la mort de Proust, en 1922, elle est non seulement partie prenante du combat pour la publication de l'œuvre mais elle en est l'instigatrice.

Proust a délibérément opté pour une stratégie paratextuelle fondée en grande partie sur la correspondance, il a souhaité éclairer quelques initiés sur le contenu de son œuvre à charge pour eux, d'éclairer à leur tour le lecteur anonyme sur ses véritables enjeux.

Comment la correspondance définit-elle les bases éditoriales d'À *la recherche du temps perdu*? La confrontation du paratexte épistolaire en 1913, date de publication de *Du côté de chez Swann* avec les données contenues dans le paratexte officiel et le paratexte officieux public de cette époque nous permettra dans de mieux cerner le rôle de la correspondance dans la détermination de la stratégie paratextuelle globale de Proust. Mais dès l'apparition de *Du côté de chez Swann*, l'épistolaire s'engage dans la promotion du livre et part à la conquête de critiques littéraires influents. Dans ce combat qu'il livre, rien n'est laissé au hasard et une stratégie subtile est élaborée en concertation avec son éditeur.

La correspondance s'impose chez Flaubert comme chez Proust, comme une matrice de l'œuvre, qu'elle a porté en son sein, nourrit, fait éclore et mise à la portée du lecteur. Le lien consubstantiel qu'entretiennent ces deux registres d'écriture est si fort que l'œuvre elle-même peut-être considérée comme une incorporation et une amplification du commerce épistolaire, comme l'extension et le développement de la correspondance conçue comme l'archétype de toute écriture.

Références bibliographiques :

- BENVENISTE Émile, 1974, « L'appareil formel de l'énonciation » (1970), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, p. 79-88.
- DUCROT Oswald, 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.
- PROUST Marcel, 1954, *Contre Sainte-Beuve*, 1954, Paris, Gallimard, « Idées ».
- PROUST Marcel, 1982, *Correspondance (1909)*, Paris, Plon, t. IX.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1999, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin.

Le genre : ligne de force de la théorie et de la pratique littéraire ?

Sandrine SORLIN

Aix-Marseille Université, Lerma, EA 853 – Institut Universitaire de France

Percevoir le genre dans une perspective diachronique, c'est mettre en lumière la pérennité de la notion et dans le même temps en démontrer l'extrême labilité. En effet, au fil des siècles, cette notion perdure alors même qu'elle change de nature et de lieu d'appréhension : on a tantôt situé le genre à l'extérieur des textes (dans l'intention créative d'un auteur ou dans l'horizon d'attente d'un lecteur¹) tantôt à l'intérieur (propriétés formelles ou essentielles d'un genre). En outre, cette notion protéiforme ne semble accessible à la théorisation que par analogie : les différents lieux de focalisation du genre évoqués plus haut ont en effet produit diverses métaphores définitoires du genre. C'est ainsi que la théorie littéraire a successivement parlé du genre comme règle, comme famille, comme processus de lecture, comme courroie de transmission ou encore comme jeu. À travers ces répartitions analogiques, ce qui importe avant tout, c'est de comprendre les raisons de l'évolution du regard porté sur la notion au sein de cette science de la culture qu'est la littérature. Il sera proposé l'hypothèse suivante : l'appréhension du genre dépend de la façon de concevoir l'œuvre littéraire et son contexte socio-historique de production et de réception, ce qui n'est pas sans corrélation avec l'évolution de la conception du langage elle-même.

Alors qu'il semblait condamné, le genre revient sur le devant de la scène au XX^e siècle : ne peut-on dès lors voir en cette notion éminemment résistante l'incarnation d'une ligne de force toujours suffisamment statique et dans le même temps toujours suffisamment dynamique pour diriger le regard dans des directions nouvelles ? Cet article a pour but de retracer le parcours à la fois mouvant et persistant du genre à travers l'évocation des différentes analogies adoptées par la théorie littéraire et de proposer une nouvelle définition, toujours provisoire, du genre au XXI^e siècle. En guise d'illustration aux différentes analogies répertoriées, l'article proposera le roman de Jeanette Winterson, *Boating for Beginners*, lequel parodie, entre autres, le roman à l'eau de rose. Ce passage de la théorie à la pratique a pour but de montrer que plutôt que de répudier les forces normatives du genre, les écrivains semblent les faire travailler : le roman illustre en effet l'évolution de la perception du genre, des répartitions taxonomiques dont il (a) fait l'objet à une certaine forme de réflexivité critique. La création est désormais à penser dans la défaisabilité dynamique des normes génériques.

1. Plus exactement, c'est dans la relation texte-lecteur que s'exprime l'horizon d'attente (voir plus bas).

Les diverses métaphores de la théorie du genre

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, dans une orientation théorique que Jean-Marie Schaeffer qualifie de « normative » (1989 : 24), le genre se conçoit comme un ensemble de règles prétendument naturelles et universelles que les écrivains sont censés appliquer avec soin. Les genres incarnent des catégories abstraites qui permettent de discriminer les œuvres en fonction de leur thématique interne ou de leurs relations formelles. C'est alors qu'est née par exemple la fameuse triade classificatoire (lyrique, dramatique, épique) inconnue jusqu'au XVIII^e siècle (voir Genette 1979). Le genre se fait dès lors « critère de jugement littéraire » (Schaeffer 1989 : 33), l'œuvre s'évaluant à l'aune de critères de réussite préétablis : le bon auteur est celui qui joue parfaitement le jeu des règles du genre. Comme chez les anciens (Grecs et Romains), le genre est donc essentiel à la créativité puisqu'il s'agit de reproduire les modèles idéaux du passé. Dans cette perspective, le genre est une catégorie transcendante à l'histoire².

À partir de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la théorie trouvera dans les sciences de l'évolution des espèces, une métaphore pour la définition du genre³. Au moment de la naissance du romantisme allemand en effet, de la même façon que les linguistes se sont inspirés du comparatisme à l'œuvre dans le domaine de l'anatomie, de la biologie et de la paléontologie, dont ils admiraient le succès et l'efficacité (Mounin 1970 : 162), les théoriciens attribuent au genre un cycle biologique qui le dote d'une force intérieure l'entraînant dans une course qui lui appartient en propre⁴. Cette nouvelle analogie correspond à ce que Schaeffer appelle l'attitude essentialiste-évolutionniste (Schaeffer 1989 : 71). L'analogie biologiste est littérisée par Ferdinand Brunetière qui confère au genre une finalité interne : il naît, grandit et meurt comme tout organisme. Il importe donc d'établir une classification phylogénétique des genres (Beebe 1994 : 2). De même que l'on classait les langues en fonction de leur degré de parenté pour en comprendre l'origine, on étudie les raisons d'être des genres. On quitte dès lors le domaine du normatif pour celui de l'explicatif : la théorie s'attache à décrire empiriquement les genres littéraires afin d'établir des groupes ou des familles historiques (Jauss 1986 : 42-43).

Les genres littéraires sont dès lors présentés comme mus par un processus d'engendrement interne naturel, en dehors de toute emprise humaine et de tout facteur social. Dans cette perspective, l'ancienne dialectique entre créativité et règles génériques se rompt. Le romanticisme littéraire va conférer au concept de genre une connotation négative dont il est encore

2. Comme l'indique Jean-Marie Schaeffer (1986 : 184) : « Une telle extériorité réciproque à son tour ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un *analogon* d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant "portant sur" cet objet quasi physique ».

3. Comme John Frow le souligne, le genre a souvent puisé ses métaphores dans d'autres domaines de connaissances qui faisaient autorité (Frow 2005 : 51), notamment les classifications rigoureuses du modèle scientifique de Lavoisier à Darwin, en passant par Linné.

4. C'est à Herder que l'on doit la métaphore de l'attribution du cycle biologique au langage. Avec le botaniste allemand Schleicher la langue gagne encore en indépendance : la langue est un pur produit de la nature. C'est lui qui affiche le plus radicalement l'existence d'une botanique linguistique. Comme toute espèce, l'être linguistique naît et se développe avant de mourir (Mounin 1970 : 199).

aujourd'hui difficile de s'affranchir. Là où, précédemment, le génie artistique requérait le respect de règles de production pour s'exprimer, l'obéissance à des règles est désormais le signe d'un défaut de créativité. Le vrai génie littéraire est un génie autonome, isolé du monde qui l'entoure, créant seul sans modèle ni patron. Benedetto Croce l'affirme au tournant du XX^e siècle, la littérature relève de l'« intuition » et ne peut dès lors se soumettre à la logique du classement générique (1968 : 38). Encore aujourd'hui, le genre est perçu comme une notion chimérique, une aporie ou un phantasme chez des philosophes comme Derrida, Foucault, Blanchot ou même Todorov, dont les théories constituent, selon Frow (2005 : 26), une « réticence post-romantique » au genre⁵.

En réaction aux taxonomies descriptives d'un Brenetière, les formalistes du début du XX^e s. ont cherché dans le texte lui-même les traits narratifs, linguistiques, et institutionnels constitutifs d'un genre. Selon les approches dites « structuralistes », le texte littéraire est régulé par des conventions textuelles et formelles au sein de l'institution sociale qu'est l'institution littéraire (Bawarshi 2010 : 18-19). Cette approche redonne ainsi au genre le pouvoir heuristique qu'il avait perdu avec le romantisme : le genre est un principe organisateur de notre expérience de la réalité littéraire⁶. L'assimilation du genre à un principe structurant a conduit certains, selon Stempel, à se servir de la dichotomie saussurienne langue / parole pour rendre compte du lien entre un texte et son genre : comme la parole à partir de la langue, le texte s'établirait « en unité conventionnelle de la pratique sociale » à partir du genre et de ses règles⁷, analogie qui a eu tendance à réduire le genre à un système de traits formels invariants.

Plus tard, la pragmatique a mis en lumière la prégnance d'actes illocutoires dans des situations d'énonciation particulières. Le genre n'a pas échappé à cette nouvelle approche. En donnant l'exemple du genre fantastique⁸, Todorov montre que les genres « proviennent d'actes de paroles » (Todorov 1978 : 58), même s'il n'assimile pas acte de parole et genre. D'ailleurs, comme le souligne Schaeffer, si les genres sont portés par des

5. Même s'il le juge nécessaire, Derrida continue à percevoir le genre comme une contrainte contre laquelle la littérature opère (voir Derrida 1986).

6. Chaque œuvre est dès lors évaluée en fonction de son « espèce » ou de son « archétype » pour reprendre le terme de Northrop Frye. Dans *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Frye tente d'établir par exemple un système d'archétypes transhistoriques permettant de rendre visibles les liens qui relient les différentes œuvres. Il identifie quatre grands mythes archétypaux que sont la comédie, la romance, la tragédie, l'ironie/la satire ayant chacun des personnages et une imagerie prototypiques. Il associe par ailleurs ces mythes au cycle des saisons (voir Frye 1957).

7. « C'est à l'instance du genre que, dans cette première période, l'idée de structure s'identifie de préférence. On ne s'étonnera donc pas de voir plus tard des auteurs se servir de la dichotomie saussurienne langue/parole pour illustrer le rapport entre texte et genre correspondant. L'analogie, certes, n'est pas sans fondements. En effet, si c'est la langue qui, sur le plan purement linguistique, rend la parole théoriquement compréhensible, c'est à partir du genre et de ses règles que le texte se constitue en unité conventionnelle de la pratique sociale » (Stempel 1986 : 163).

8. Dans le genre fantastique, le roman est à la première personne, ce qui facilite l'identification du lecteur à ce personnage témoin ; le texte est parsemé de verbes d'attitude (comme *penser*, *croire*), souvent modalisés pour témoigner de l'incertitude et accompagnés d'adverbe de manière comme *peut-être*, *sans doute*, *presque* ainsi que de « propositions subordonnées décrivant un événement surnaturel » (Todorov 1978 : 58).

actes illocutoires spécifiques⁹, la question de savoir s'ils imposent des contraintes syntaxiques et sémantiques ne semble pas comporter de réponse simple (Schaeffer 1989 : 106). Dans tous les cas, l'évolution de la conception du genre semble avoir suivi une ligne qui s'éloigne de la biologie comme modèle pour se rapprocher de la linguistique comme source d'inspiration. C'est aussi la classification analogique adoptée par exemple par David Fishelov (1989) dans *Metaphors of Genre: The Role of Analogy in Genre Theory*, depuis l'analogie biologique jusqu'à l'analogie des actes de discours.

L'accent s'est parallèlement déplacé du texte lui-même à celui qui le reçoit. C'est, après Hans-Georg Gadamer, à Hans Robert Jauss (1921-1997) que l'on doit de s'être intéressé à la réception des textes littéraires. Il a par ailleurs renoué avec la nécessité de considérer le contexte historique de l'œuvre comme à l'époque romantique. Cependant, il remplace la notion d'évolution des systèmes littéraires par des « concepts non téléologiques » qui permettent d'envisager le genre « comme le processus temporel de l'établissement et de la modification continus d'un horizon d'attente » (Jauss 1986 : 57-58). Jauss se sert de la métaphore de la règle pour définir le genre mais il l'envisage comme ce qui permet d'orienter la lecture du récepteur. Il qualifie ainsi l'horizon d'attente que construit toute œuvre comme « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » (*ibid.* : 42). Pour Jauss, on ne saurait lire un texte en dehors de ce sens attendu ou préexistant, même dans les œuvres présentant une extrême indétermination (Jauss 1978 : 112-113). L'interprétation serait en réalité issue de la rencontre d'un double horizon, celui produit par le texte et celui que le lecteur apporte au texte¹⁰.

Cette idée de projection comme précondition de l'acte interprétatif¹¹ est née en philosophie. Comme Charles Bazerman le rappelle, de Charles Sanders Peirce à Alfred Schütz en passant par Heidegger¹², c'est à partir du lecteur, de sa conception du monde et de la vie que s'envisage l'interprétation de tout texte. De façon générale selon Schütz, notre perception des

9. Il convient cependant qu'un genre comme le chant funèbre, porté par un acte illocutoire spécifique qui est celui d'exprimer sa peine, fait montre d'invariants sémantiques comme l'exclusion de tout « vocable dépréciatif concernant la mort » (Schaeffer 1989 : 106) ; de même le journal intime est caractérisé par l'identité de l'énonciateur et du destinataire, ayant une visée particulière puisqu'elle est « d'ordre mnémotechnique » (*ibid.* : 121).

10. En fait, dans son interprétation d'un texte, le lecteur projette sa précompréhension du monde qui, selon Jauss, comporte « les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins en expériences tels qu'ils sont déterminés par la société, la classe à laquelle il appartient aussi bien que son histoire individuelle », sans oublier ses expériences de lectures précédentes (Jauss 1978 : 257).

11. Comme le confirme Yves Citton, « La projection (pré-esquisse, préconception, préjugé) constitue une réalité première indépassable de l'acte interprétatif » (2007 : 45). On ne saurait interpréter un texte, selon lui, en dehors de la communauté interprétative à laquelle tout lecteur appartient et qui tend à imposer ses normes de lecture : « cette projection n'est jamais "subjective" au sens de solipsiste : elle est structurée par des normes, des procédures, des attentes inhérentes au fait que notre compétence de lecture a été informée par les communautés interprétatives au sein desquelles elle s'est développée » (*ibid.* : 63).

12. Selon Heidegger, une interprétation ne peut jamais être dénuée de « pré-suppositions » (voir Hoy 1991 : 161).

choses n'est jamais directe mais médiatisée par des « typifications » qui donnent forme à notre façon de voir, de comprendre et même d'agir. C'est à partir de situations récurrentes que se forment ces modèles-types qui constituent notre stock de connaissances et qui sont activés chaque fois qu'une situation similaire se présente à nous. Appliquant au genre ce concept de typification, Carolyn Miller indique qu'on aborde une expérience de lecture nouvelle à partir de la reconnaissance de « similitudes pertinentes » (Miller 1994 : 29). Le genre serait dès lors à percevoir comme un filtre interprétatif. C'est ce que la théorie des schémas conceptuels¹³ a également mis en lumière : nous mettons en action un script déjà connu lorsque nous abordons une nouvelle situation, ce script étant constamment mis à jour en fonction des nouvelles informations rencontrées. Le genre se révèle alors ici dans toute sa force et dans toute sa labilité : nécessaire à l'interprétation (c'est en effet à partir de typifications reconnaissables que fonctionne notre cerveau), il est un modèle-type ouvert à toute modification dynamique.

Ainsi le sens n'est pas immanent au texte. Comprendre un texte ne consiste pas à déchiffrer les mots qui le composent, mais à saisir comment ils sont « organisés par des structures discursives situés à un niveau supérieur » (Frow 2005 : 123). Guide à l'interprétation par les attentes qu'il instaure, le genre est dans cette conception un « processus d'interprétation » dynamique¹⁴. Il n'est plus une propriété du texte mais une « fonction de lecture » (*ibid.* : 102), un outil cognitif qui permet d'explorer le non-familier à partir de modèles prototypiques. Le processus interprétatif est dynamique car il s'adapte au fur et à mesure de la lecture en fonction des bouleversements éventuels de l'horizon d'attente. Si le genre est une fonction de lecture, la critique littéraire peut choisir d'étudier un texte selon des modes d'entrée génériques différents, comme le stipule Adena Rosmarin dans *The Power of Genre* (1985) – on peut analyser un poème par exemple sous l'angle du monologue dramatique, mais tout autre orientation générique éclairera le texte différemment sans l'altérer¹⁵.

Cependant, cette perspective revient au final à faire de l'œuvre un objet autonome, réduisant ainsi le lecteur à « sa seule qualité d'individu lisant » (Jauss 1978 : 257) et laissant dans l'ombre le contexte social de l'œuvre. Le genre a en effet une portée sociale que sa réduction à un simple outil critique empêche de percevoir ; c'est ce que les théoriciens contemporains du genre s'attachent à mettre en lumière. Pour Amy Devitt par exemple, le genre n'est pas un instrument dont on peut se saisir et se dessaisir : il est un construit humain qui n'est pas détachable du milieu social qui le délimite et qu'il reflète (Devitt 2004 : 48). Le genre est un « passeur ». Bakhtine l'avait déjà

13. Notamment telle qu'elle a été développée par Roger Schank (Schank & Abelson, 1977) et mise en pratique par Stockwell 2002 (75-89), parmi de nombreux autres en stylistique cognitive.

14. Frow se place ici dans le sillage de E.D. Hirsch (*Validity in Interpretation* 1967 : 76) : « le genre n'est ni une collection de textes ni une liste de traits textuels essentiels mais un processus interprétatif qui provient du fait que "toute compréhension d'un message verbal est nécessairement liée à un genre" » (Frow 2005 : 101). Toutes les traductions de citations originellement en langue anglaise ont été réalisées par nos soins.

15. Pour elle, le genre est un outil exclusif du critique. La classification par le genre « permet à la critique de commencer son travail » (Rosmarin 1985 : 22).

souligné il y a longtemps, le genre exerce une fonction médiatrice entre le social et l'individuel, entre la société et la langue : « L'énoncé et ses types, c'est-à-dire les genres discursifs sont les courroies de transmission entre l'histoire de la société et l'histoire de la langue » (in Todorov 1981 : 125). On comprend dès lors le chemin parallèle parcouru par la théorie linguistique et la théorie du genre. C'est la société et la culture desquelles ils participent que les genres tendent à exposer car, selon Todorov, ils « tiennent autant de la matière linguistique que de l'idéologie historiquement circonscrite de la société » (Todorov 1978 : 24). Le texte ne peut fonctionner comme horizon d'attente que parce que le genre qui le sous-tend a une existence institutionnelle. Relai d'une culture et de ses valeurs sociales, le genre est donc une construction discursive idéologique qui tout à la fois reflète et façonne les pratiques sociales. Plutôt que par son contenu ou les règles de sa production, le genre se définit selon Thomas Beebee par sa « valeur d'usage », révélatrice de la nature du public visé et de sa fonction dans la société. Il fournit le contexte idéologique dans lequel un texte et ses utilisateurs évoluent. La valeur culturelle d'un genre s'évalue par rapport aux autres genres au sein de principes hiérarchiques de légitimation. S'inspirant de l'image du jeu d'échecs saussurien définissant la langue comme un système d'oppositions et de différences, Beebee situe la valeur des genres à leurs frontières, dans le jeu de leurs différences (Beebee 1994 : 249).

Si l'accent était jusqu'alors placé sur un élément parmi les quatre éléments essentiels que sont l'auteur, le texte, le lecteur et le contexte socio-historique, il semble qu'aujourd'hui l'ensemble de ces éléments soient saisis dans l'appréhension de ce qu'est un genre. C'est que la théorie littéraire, notamment au sein des *Cultural Studies* dans le domaine anglo-saxon, après avoir été longtemps imperméable aux orientations contemporaines sur le fonctionnement du langage, s'est plus récemment emparée des nouvelles études rhétoriques du genre qui voit le langage comme éminemment solidaire de son contexte pratique d'utilisation dans des situations sociales (Bawarshi 2010 : 23)¹⁶. La *New Rhetoric* américaine par exemple conçoit le genre comme ce qui fait jouer l'ensemble des éléments (écrivains, lecteurs, textes et contextes) dans une interaction dialogique¹⁷.

Quelle définition donner dès lors au genre au XXI^e siècle ? La tendance globale qui ressort de ce chemin parcouru à très grands traits semble incarner un passage du genre comme règle au genre comme jeu. Or, en jouant le genre, les actants le modifient. « Tout texte modifie son genre » dit Schaeffer

16. Ce qui a le mérite de ne pas ériger de séparation entre genres littéraires et genres non littéraires : « Les approches du genre en *Cultural Studies* cherchent à examiner la relation dynamique entre genres, textes littéraires et socio-culture, en particulier la façon dont les genres organisent, génèrent, normalisent et aident à reproduire les actions sociales littéraires comme non-littéraires d'une manière continue et dynamique, à la fois définie par une culture et définitoire de ses valeurs » (Bawarshi 23).

17. Dans son article séminal au sein du courant de la *New Rhetoric* américaine, « Anyone for Tennis? », Anne Freedman compare la production et la réception d'un texte à un échange dynamique de coups au tennis. Ce ne sont pas les règles elles-mêmes qui constituent le genre, mais l'activité de jouer (*playing*) : « Les règles sont des règles pour le jeu. Il ne s'agit plus d'un jeu et de ses règles, mais de l'activité de jeu. Jouer est une cérémonie qui implique bien plus que le simple jeu lui-même » (Freedman 63).

(1986 : 192). C'est précisément la raison pour laquelle le genre est un concept instable qui échappe à toute définition définitive. Si le genre présente des traits reconnaissables, tournés donc vers le passé, il comporte également « ses propres infléchissements à venir » (Rospide 2010 : 3). Ayant une base langagière, les genres sont comme les langues, mus par deux forces contradictoires et complémentaires, une force centripète qui les oriente vers la reproduction et une force centrifuge qui les ouvre aux changements futurs et à la variation. C'est par ailleurs ce que dit Devitt : « les genres regardent dans deux directions à la fois, embrassant la convergence et la divergence, la similarité et la différence, la standardisation et la variation, la contrainte et la créativité » (2004 : 162). À ce titre, le genre est plus proche de la norme que de la règle. Car comme l'indique François Rastier, « là où les règles excluent ou exigent, les normes suggèrent et permettent » (2007 : 14)¹⁸. De même que la langue ne préexiste pas à la parole, « elle s'apprend en son sein » (*ibid.* : 18), le genre ne se perçoit que dans la pratique. À la fois reconnaissable et soumis à des variations permanentes, le genre ne semble pouvoir n'être saisi que par ce qui s'apparente à un oxymore : il est, comme la langue, un système de variations continues¹⁹. Genre et créativité ne sont dès lors plus une contradiction de termes : comme la variation fait vivre la langue, le genre requiert la créativité / la variation pour exister.

En guise d'illustration : de la règle au jeu réflexif

C'est cette évolution que nous allons maintenant très brièvement illustrer, faute d'espace, dans une œuvre de Jeanette Winterson qui expose bon nombre des métaphores exposées plus haut, lesquelles font ici l'objet d'un jeu parodique. Dans *Boating for Beginners*, à travers Bunny Mix, écrivaine fictive à succès du genre, Winterson présente le roman à l'eau de rose comme une recette de règles d'écriture imposées par les maisons d'édition. Le lecteur est guidé dans son interprétation de l'extrait du roman sentimental reproduit au sein de la narration par son titre suggestif, *Moonlight over the Desert*, créant un horizon d'attente que vient confirmer la somme de traits linguistiques et narratifs, caractéristiques du genre – au nombre desquels les stéréotypes de la jeune héroïne en quête de l'amour idéal, du jeune prince riche et beau, dompteur héroïque de chameaux, apparaissant comme par miracle après un étrange orage, la pauvreté lexicale au sein d'une syntaxe simple et paratactique, sans oublier les métaphores galvaudées prenant entres autres pour thème l'apparence physique des personnages et l'amour comme conte de fée (voir Guignery 2002). Mais progressivement, les événements racontés déplacent les règles du roman sentimental. Ces informations nouvelles obligent le lecteur à une mise à jour de son horizon d'attente ou modèle-type. Il comprend que l'imitation devient parodique : lorsque l'oncle s'oppose à l'union des deux protagonistes, le beau prince le décapite,

18. Le terme de normes est aussi celui que D. Maingueneau retient dans sa définition du genre : « Un genre est un ensemble de normes, variables dans le temps et l'espace, qui définissent certaines attentes de la part du récepteur » (1994 : 11).

19. C'est à Deleuze qu'est reprise cette idée de la langue en état de « variations continues » (1993 : 136).

provoquant un effet comique inattendu qui fait éclater les normes de la bienséance propre au roman sentimental.

En parodiant le genre, Winterson en expose les rouages idéologiques et notamment sa « valeur d'usage » sociale pour reprendre la définition de Beebee. Souvent conçu comme reproducteur du système patriarcal, le roman sentimental aurait en fait, selon Beebee, une fonction sociale de compensation : les lectrices trouveraient dans le genre ce qui leur manque dans la vraie vie (un partenaire compréhensif, la poursuite du plaisir pur égoïste et sans honte)²⁰. Winterson illustre cette fonction²¹ à travers une description réflexive et critique des lectrices qui font usage de ces romans, personnages de son propre roman, comme Gloria qui tente un temps de retrouver dans la réalité les idéaux portés par le roman à l'eau de rose. Car comme l'affirme Bunny Mix (double fictif de Barbara Cartland), on se doit d'écrire en pensant à son public : « L'important c'est de créer pour les gens, et ensuite les gens l'achèteront, c'est ce que je fais. C'est très égoïste de ne pas penser à ses lecteurs » (Winterson 1990 : 59). Elle oppose ses romans utiles pour la société aux romans expérimentaux qui, selon elle, sont « un gaspillage d'argent public » (*ibid.*). Winterson joue et se joue du genre (et des différences entre les genres) dont elle expose le processus de production et de réception. Absorbant et faisant varier les ressorts du genre, le texte littéraire en devient lui-même un espace critique réflexif.

Conclusion

Comme le souligne Giorgio Agamben, le langage est un « champ traversé par deux forces contraires, l'une poussant à l'innovation, à la transformation, l'autre à l'invariance, à la conservation » (2003 : 173). Le genre est à l'image du langage, éminemment conservateur (il perdure dans les œuvres sous forme d'intertexte) et éminemment créatif (tout texte retravaille toujours le genre qui l'informe). Or c'est précisément parce qu'il incarne cette dualité comme les deux pôles d'une même dialectique qu'il persiste comme principe opératoire de critique littéraire. S'il n'était qu'un moule pré-établi aux frontières arrêtées, il aurait cessé de susciter l'attention depuis longtemps. En négociant ce point de rencontre entre les deux forces contradictoires qu'incarne le genre, les écrivains conservent les genres comme sédiments d'une longue histoire tout en les faisant « devenir-autre » au sein du cadre institutionnel et culturel qui est le leur. Car toute œuvre, Bakhtine l'a démontré, est faite des œuvres et des genres qui l'ont précédée. Tel le caméléon, le genre s'adapte aux différentes époques qu'il traverse, avec ses choix esthétiques, sociaux, culturelles et linguistiques spécifiques.

20. Beebee s'appuie sur les études de Janice Radway ayant interrogé les femmes sur les raisons qui les poussent à consommer des romans romantiques (Beebee 1994 : 4-6).

21. Ce genre existe et perdure parce qu'il remplit une fonction sociale. Il est, selon Frow, en effet « important de concevoir les conditions qui soutiennent un genre, les forces institutionnelles qui en gouvernent la distribution et la valeur. Les genres naissent et survivent parce qu'ils rencontrent une demande, parce qu'ils sont soutenus matériellement, parce qu'il existe des lecteurs et des conditions de lecture favorables (degré d'alphabétisation, textes abordables), des écrivains et des producteurs qui ont les moyens de générer ces textes et des institutions pour les faire circuler et en assurer des débouchés » (Frow 2005 : 137).

Dire que la littérature contemporaine est entrée dans l'ère post-générique n'est sans doute pas tout à fait vrai. On parle aujourd'hui souvent d'hybridité générique, ce qui est indéniable (les *gender studies* en sont un exemple parmi d'autres), mais comme le souligne Beebee, *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville n'est-il pas une œuvre tout autant traversée d'un mélange de genres (1994 : 27) ? Sans doute du XIX^e au XXI^e siècle est-ce plutôt le regard sur la création littéraire qui a changé. Au modèle taxinomique s'est substitué un modèle (post)moderne plus « réflexif », dans lequel on conçoit les textes comme utilisant et « pratiquant » les genres qui les façonnent (Frow 2005: 25). Le genre a-t-il dès lors un avenir ? Il semble que l'on puisse répondre par l'affirmative pour au moins deux raisons : les mouvements littéraires s'établissent toujours sur ou contre les traditions génériques qui les précèdent. Par ailleurs, dans la mesure où la lecture (comme la critique littéraire) s'appuie très souvent sur du familier afin d'appréhender la nouveauté, il y a fort à parier que le genre demeurera une ligne de force, même dissimulée, de la théorie comme de la pratique littéraire au XXI^e siècle.

Références bibliographiques

- AGAMBEN Giorgio, 2003, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages.
- BAWARSHI Anis and REIFF Mary Jo, 2010, *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*, West Lafayette, Parlour Press.
- BAZERMAN Charles 1994, "Textual Performance: Where the Action at a Distance Is", *jac*, 23.2, 2003, p. 379-396.
- BEEBEE Thomas Oliver, 1994, *The Ideology of Genre, A Comparative Study of Genre Instability*, University Park, The Pennsylvania University Press.
- CITTON Yves, 2007, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam.
- CROCE Benedetto, 1968, *Aesthetic*, transl. D. Ainslie, New York, Noonday.
- DELEUZE Gilles, 1993, *Critique et Clinique*, Paris, Minit.
- DERRIDA Jacques, 1986, « La Loi du genre », *Parages* (1979), Paris, Gallilée, p. 249-287.
- DEVITT Amy, 2004, *Writing Genres*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- FREADMAN Anne, 1994, "Anyone for Tennis?", in A. Freedman & P. Medway, *Genre and the New Rhetoric*, London, Taylor & Francis, p. 43-66.
- FISHELOV David, 1989, *Metaphors of Genre: The Role of Analogy in Genre Theory*, University Park, The Pennsylvania University Press.
- FROW John, 2005, *Genre*, London, Routledge.
- FRYE Northrop, 1957, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- GENETTE Gérard, 1979, *Une introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GUIGNERY Vanessa, 2002, « Transfiguration des genres littéraires dans la littérature britannique contemporaine (Jeanette Winterson, Jonathan Coe, Alain de Botton) », *Les Littératures de genre. Typologie, codes et nou-*

- velles structures, Université Paris Ouest Nanterre, *Confluences XX*, p. 35-65.
- HOY David Couzens, 1991, "Is Hermeneutics Ethnocentric?", in David R. Hiley, James F. Bohman and Richard Shusterman (eds.), *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*, Ithaca, London, Cornell University Press.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JAUSS Han Robert, 1986, « Littérature médiévale et théorie des genres », in G. Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU Dominique, 2007, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 4^e ed.
- MILLER C. R. 1994, "Genre as Social Action", in A. Freedman and P. Medway, *Genre and the New Rhetoric*, London, Taylor & Francis, p. 23-42.
- MOUNIN Georges, 1970, *Histoire de la linguistique, des origines au XX^e siècle*, Paris, Puf.
- RASTIER François, 2007, « Conditions d'une linguistique des normes », dans G. Siouffi et A. Steuckardt, *Les Linguistes et la norme*, Berne, Peter Lang, p. 3-20.
- ROSMARIN Adena, 1985, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROSPIDE Maylis, 2010, « Pour une rhétorique des genres : de la sensibilité à la généricité dans l'enseignement de l'anglais », *La Clé des Langues*, en ligne.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1986, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans G. Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- SCHANK Roger and ABELSON Robert, 1977, *Scripts, plans, goals and understanding: An inquiry into human knowledge structures*, Hillsdale (NJ), Erlbaum.
- STEMPEL Wolf Dieter, 1986, « Aspects génériques de la réception », in G. Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- STOCKWELL Peter, 2002, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge.
- TODOROV Tzvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- TODOROV Tzvetan, 1981, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil.
- WINTERSON Jeanette, *Boating for Beginners*(1985), 1990, London, Minerva.

François LAURENT

Université de Limoges, CeReS

À l'époque où la littérature française s'invente, on assiste à une floraison d'œuvres aux contours en mouvement. La forme se cherche, les frontières sont mal délimitées, les relations, les interférences d'un genre à l'autre, d'un texte à l'autre sont multiples. Il faut dire que la notion de genre n'est pas claire au Moyen Âge. Les tout premiers essais pour agencer ce flux de création narrative de langue française datent également du Moyen Âge. Comme chacun sait, Jean Bodel proposa au XIII^e siècle une première classification, établissant une tripartition des textes narratifs fondée sur des critères géographiques et thématiques. Ainsi distingue-t-il la matière de Rome (les romans antiques), la matière de Bretagne (les romans arthuriens), et la matière de France (les chansons épiques). La classification est rudimentaire mais elle existe, alors que dans le domaine de la poésie, comme le souligne Paul Zumthor (1972 : 158), un seul genre est reconnu comme tel, les chansons inventées par les troubadours.

Comme toutes disciplines ayant le texte comme objet d'étude, la médiévistique n'a eu de cesse de tenter de dompter cette matière littéraire peu encline à la typologie. Or, la question du genre est particulièrement délicate pour la littérature du Moyen Âge, mais elle l'est de toute littérature car « les genres disputés sont presque toujours littéraires » (Rastier 2001 : 262). Les classifications modernes des romans médiévaux ont vite montré leur limite, peut-être parce que les médiévaux pratiquent sans tabou le mélange des genres ce qui rend toute systématisation impossible. Quoi qu'il en soit, dès lors que l'on classe la littérature d'après des critères génériques généraux, « [t]oujours surgit le cas qui défait l'essai de synthèse » (Poirion 1983 : 79).

En la matière, la prudence épistémologique s'impose. C'est pourquoi ce qui suit ne constitue pas une énième proposition typologique mais une réflexion sur la généralité construite à l'aide d'un outil théorique récemment élaboré en sémiotique, le *gradient de généralité* (Couégnas & Famy 2015). Le genre ne sera pas conçu ici comme une catégorie stable, fixe et immuable, mais davantage comme une forme instable, dynamique et mouvante que l'on appelle la *généricité*. Sans entrer dans les détails d'une analyse détaillée de genres littéraires médiévaux, ce qui serait de toute manière impossible, ces quelques pages proposent ce que pourrait être une application diachronique du gradient, de *La Chanson de Roland* à Chrétien de Troyes, où la synthèse primera sur le détail.

1. Le gradient de généricité

Dans sa première version (Couégnas 2013), le gradient de généricité constituait le tableau suivant :

(Genre)	Socle générique	Modèle générique	Combinaison au sein des modèles	Syntaxe canonique	(Style)	Singularité des œuvres
---------	-----------------	------------------	---------------------------------	-------------------	---------	------------------------

>

L'un des aspects novateurs de ce schéma est d'envisager une conception dynamique du genre. Ainsi, par ce parcours graduel qui conduit d'un pôle généricité à un pôle singularité, entre lesquels s'intercalent des positions débitrices de la sémantique textuelle, c'est tout un processus qui est interrogé. L'aspect dynamique de la chose est déjà en soi séduisant, car il rappelle que les évolutions de la sémiotique vers des problématiques discontinuistes ne sont certainement pas étrangères à une conception cinétique du langage. Quoi qu'il en soit, l'influence guillaumienne est clairement revendiquée dans l'interprétation du gradient que nous proposons. En ce sens, la double flèche peut faire l'objet d'une première réflexion. Ce n'est pas dénaturer le gradient que de le ramener, nous semble-t-il, à un système tensif au sens de la psychomécanique du langage. Cette légère modification est cependant tributaire d'un postulat de base qui pourrait être formulé ainsi : tout discours est sujet à une *tension singularisante*. Ainsi, en envisageant le gradient à sens unique, en le privant donc de la double flèche, le texte reçoit deux spécificités importantes : (1) il est contraint par des règles génériques (on n'écrit jamais sans se référer à des normes qui dépendent d'un genre) ; (2) tout texte est également le foyer d'une *singularisation puissancielle*.

Cette conception de la textualité repose alors sur un principe théorique selon lequel l'acte d'écrire présuppose une visée singularisante minimale, quel que soit le poids des prescriptions génériques. A la limite, sans cette visée singularisante, les textes seraient tous les mêmes, il n'y aurait que des copistes et des reproductions. Ecrire, dire, faire une œuvre, c'est donc se référer à des règles (de genre) mais c'est également la possibilité de faire entendre une voix singulière, ce qui implique, quel que soit le genre la subsumant, l'existence d'une *visée singularisante*. Entendons bien. Cela ne signifie pas que tout texte est singulier : l'adjectif verbal renvoie à un *potentiel* singulier. Cette visée – dite singularisante donc – peut être interceptée plus ou moins précocement sur le gradient de généricité, qui de fait est davantage un *gradient de singularisation* dans l'interprétation que nous en donnons.

L'interception la plus précoce correspond au socle générique tandis qu'une interception tardive correspond au style (nous éludons momentanément la dernière colonne du tableau qui a trait à l'œuvre). Les adjectifs *précoce* et *tardif* induisent l'idée d'une temporalité. Dans l'optique où nous nous situons, c'est celle d'une construction progressive et graduelle de la singularité textuelle. Une *visée singularisante* interceptée précocement a lieu dans des milieux textuels particuliers que nous appellerons dorénavant des

genres *interceptifs*, tandis qu'une *visée singularisante* pleinement atteinte aura lieu dans des genres dits *non interceptifs*. Soit, compte tenu de ces quelques modifications, une nouvelle et provisoire version du gradient :

(Genre)	SoCLE généRIQUE	Modèle généRIQUE	Combinaison au sein des modèles	Syntaxe canonique	(Style)
---------	--------------------	---------------------	------------------------------------	----------------------	---------

Mouvement constructeur de la singularité textuelle

Zone de saisie précoce

Genres interceptifs

Zone de saisie tardive

Genres non interceptifs

Or, la littérature du Moyen Âge se caractérise souvent (mais pas toujours) par une saisie interceptive précoce, ce qui revient à dire que la visée singularisante ne peut pas s'accomplir pleinement, mais encore faut-il se demander ce qui fait qu'un milieu est interceptif, et par conséquent bride le potentiel singularisant de la généralité.

2. Une littérature tendanciellement interceptive

Pour nous autres modernes, cela peut paraître surprenant d'associer littérature et interception précoce de la visée singularisante, car l'œuvre est considérée depuis le romantisme comme création, donc comme étant par définition ce qui se défait du générique, de la norme, de fait elle apparaît sur le gradient en dernière position. Or, cette vision des choses ne peut satisfaire un médiéviste, mais nous laissons cela de côté pour le moment pour revenir à la notion de genre. Selon François Rastier (1989 : 37), un genre relève en grande partie d'un codage socio-culturel. C'est précisément de ces normes externes au système linguistique dont il sera à présent question, notamment de phénomènes culturels fondateurs d'un socle générique solide constituant un repoussoir de la singularité textuelle. Ultérieurement, le romantisme, disions-nous, inversera cet investissement axiologique, mais au Moyen Âge, des indices externes attestent de l'existence d'une couche prescriptive sur les textes sans doute plus générale que nous qualifions de *culturelle*.

2.1 Indices externes (normes culturelles)

Afin de pouvoir appréhender le genre au Moyen Âge et de comprendre la pesée qu'il exerce sur l'écrivain, il convient donc de restituer, fût-ce de manière fragmentaire, quelques facettes, parfois surprenantes, de la culture médiévale dans le champ de la littérature. Il est bien entendu dans ce domaine impossible de prétendre à l'exhaustivité mais certains indices méritent examen. Trois d'entre eux (il y en a bien d'autres) sont particulièrement révélateurs de normes culturelles traduisant un déni de la singularité : la « discrétion » de l'auteur médiéval, la toute puissance des *auctoritates*, et le poids de la tradition.

2.1.1 La discrétion de l'auteur médiéval

C'est une chose bien connue, l'auteur au Moyen Âge se caractérise souvent par son absence. Des écrivains les plus connus, les données bibliographiques

sont quasiment inexistantes. Que sait-on aujourd'hui de la biographie d'un auteur aussi célèbre que Chrétien de Troyes par exemple ? Tout compte fait, très peu de chose à part quelques indices fragiles découverts dans ses propres textes. Par ailleurs, nombreuses sont les œuvres anonymes, et bien des attributions continuent aujourd'hui d'être problématiques. Il arrive aussi que l'auteur s'efface derrière le scribe dont on peut dire, au sens littéral de l'expression, que c'est lui qui a le dernier mot puisque non seulement il copie, réduplique, mais il peut faire aussi des modifications sur le texte de l'ordre du détail ou du réaménagement conséquent. Il n'est pas rare que des œuvres soient laissées à l'abandon avant d'être reprises et achevées par un lettré, clerc ou scribe.¹ La notion de propriété intellectuelle constitue au Moyen Âge un anachronisme.

Un autre indice frappant du retrait de l'auteur relèvent de ce que les médiévistes nomment la *mouvance* des textes. Comment évaluer le style d'un auteur dont les œuvres nous sont parvenues dans des versions manuscrites différentes ? Quelle place, quel statut donner à la variante ?² Il est donc difficile de caractériser le style d'un auteur puisque son texte ne nous parvient qu'à travers un ensemble de manifestations textuelles. Des exemples qui attestent de ce que nous appelons la *discrétion de l'auteur médiéval*, il y en a sans doute des centaines et des centaines. Phénomène connu, remarquable par le contraste qu'il opère sur la modernité, le statut de l'auteur médiéval est un indice fort d'une dévalorisation culturelle de la singularisation auctoriale.

2.1.2 La toute puissance des « auctoritates »

L'influence des Anciens constitue un autre indice notable de la pesée des prescriptions génériques. Si l'*auctor* médiéval se fait souvent aussi discret que possible, c'est aussi parce qu'il se sent la plupart du temps débiteur des *auctoritates*. L'intellectuel médiéval a tendance généralement à mettre en avant sa fonction d'épigone, alors que son pendant moderne lui préfère nettement le statut d'inventeur. La filiation est souvent valorisée dans le domaine de l'art littéraire au Moyen Âge, où il est toujours bon de d'établir une relation avec une œuvre antérieure. Dans un autre ordre d'idée, songeons également que le premier roman français considéré comme tel est une transposition en langue romane de la *Thébaïde* de Stace et que le second traduit et adapte l'*Énéide*. Écrire un roman veut dire alors traduire en langue vernaculaire une œuvre latine qui, pour reprendre une expression courante, *fait autorité*.

D'un point de vue plus général, on se méfie pendant longtemps de l'initiative individuelle lorsque celle-ci vise des fins personnelles. Les exemples littéraires sont abondants : l'épopée médiévale met en scène des protagonistes œuvrant pour un destin d'abord collectif, de même que la quête du Graal est une entreprise destinée à servir le royaume tout entier. Dans un tout autre domaine, celui de la poésie lyrique, le personnel *je*, outil virtualisateur

1. C'est le cas d'un texte illustre comme *Perceval* de Chrétien de Troyes qui s'est vu augmenté de 56 000 vers par un de ses continuateurs.

2. À ce sujet on pourra consulter Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*.

subduit de toute référence personnelle, atteste paradoxalement d'un refus de l'individualisation. Ainsi, même le pronom le plus égoïste du français ne parvient pas à référer à l'auteur d'une œuvre poétique au Moyen Âge.

En somme, l'Antiquité fournit souvent (mais pas toujours) des modèles – les *auctoritates* – et la revendication d'une paternité fait partie des spécificités importantes de l'esthétique médiévale, l'individualisation et le particularisme étant souvent jugés suspects.

2.1.3 La tradition

Au nombre des indices attestant du poids des prescriptions génériques sur la visée singularisante de la création romanesque médiévale, la tradition est un trait externe et culturelle qu'il est impossible de ne pas évoquer, même de manière succincte. Pendant tout le Moyen Âge la tradition édicte des normes et règle la littérature. Elle ne constitue pas un appauvrissement mais au contraire une source intarissable d'expérimentations car l'avidité inventive de l'esprit médiévale s'illustre dans l'exploitation systématique des legs du passé. De fait, considérer l'œuvre comme consécration ultime de la singularisation dénote d'un mode de pensée moderne qui n'avait pas cours au Moyen Âge. En fin de compte, les écrivains s'effacent devant les *auctoritates* mais également devant un contenu préexistant et virtuel, une sorte de banque de données textuelles mise à disposition des auteurs que l'on appelle la *tradition*.

Bien que trop rapidement énoncés, ces quelques indices – évidemment non exhaustifs – laisse entrevoir que des normes culturelles valorisent une attraction du générique corrélée à une répulsion du singulier. Dans ces conditions, il est bien difficile pour nos auteurs de faire entendre leur propre voix, ce qui a des répercussions évidentes sur le mouvement constructeur de la singularité textuelle. Il est donc temps de revenir au gradient de généricité et de s'intéresser aux prescriptions génériques dans les textes – indices internes – à partir de quelques exemples empruntés à deux genres narratifs médiévaux, la poésie épique et le roman.

2.2 Indices internes

2.2.1 La chanson de geste : un genre aux prescriptions génériques impérieuses

Les premières manifestations de la littérature romane, si l'on exclut les quelques textes juridiques et poétiques qui appartiennent davantage à sa genèse, prennent la forme, à la fin du XI^e siècle, de chansons de geste.

Socle générique de la chanson de geste

Le substantif *chanson* fait d'emblée apparaître ce qui constitue l'un des traits marquants du socle générique de ce genre : sa composante médiatique, la plus importante selon nous car elle implique toutes les autres composantes textuelles. Or le média oral de l'épopée est doté d'un potentiel hautement interceptif car il contraint fortement les autres composantes du signifiant (François Rastier 2001 : 249).

Si la nature de l'instrument d'un média ajoute ou retranche à la variabilité de l'expression comme l'explique Sémir Badir (2007), l'instrument qu'est la voix retranche incontestablement de la variabilité de l'expression et laisse

par conséquent peu de place à l'intention auctoriale. Du fait de l'interprétation guillaumienne que nous donnons du gradient, nous dirons donc que les genres oraux sont par nature interceptifs, c'est-à-dire que la visée singularisante ne peut pas être pleinement réalisée : composantes rythmique, prosodique-tonale, distributionnelle, du côté des composantes du signifiant, thématique, dialectique, dialogique, tactique, du côté du contenu, toutes sont imposées par la nature de la composante médiatique, ici l'oral.

Composantes du signifié	Composantes du signifiant
Thématique	Médiatique
Dialectique	Rythmique
Dialogique	Prosodique-tonale
Tactique	Distributionnelle

Composante distributionnelle

Le contenu d'une chanson de geste se distribue en laisses assonancées, c'est-à-dire en sections de texte qui délimitent clairement les composantes du signifié. Une laisse est un groupe de vers de 10 syllabes qui doit son unité à l'assonance, retour en fin de vers de la même voyelle tonique. Le potentiel singularisant de l'œuvre est affecté par un nombre réduit d'assonances disponibles ce qui impacte la variabilité lexicale. Par exemple, le *Charroi de Nîmes*, autre poésie épique, dispose de 57 laisses sur 10 assonances.

Au fond, la laisse est typiquement une conséquence pratique de la contrainte médiatique orale. « Le mot *laisse* désigne comme l'explique un morceau, un paragraphe, une tirade d'un texte ou d'un poème, qui forme un ensemble, s'étend d'un seul tenant, [...] récité ou chanté d'un seul élan, sans interruption » (Michel Zink 1992 : 72-73). En somme, la distribution en laisses est associée au flux de la parole, elle se trouve donc imposée par la composante médiatique du poème épique d'où :

Mediatique > distribution ³

Composante prosodique-tonale

La composante médiatique exerce également sur l'écrivain une forte pesée générique car elle fige la composante prosodique-tonale dans une versification – vers de 10 syllabes assonancées – retenue pour la grande majorité des chansons de geste. En effet, les vers sont assonancés pour des raisons pratiques liées à l'oralité du genre : lorsque le récitant oublie un mot, il peut aisément lui en substituer un autre grâce à ce procédé. La composante médiatique est donc encore à l'origine de la composante prosodique tonale, soit :

Médiatique > prosodique tonale

Composante rythmique

Mais la laisse, impliquée donc par le média, exerce également une pesée incontestable sur la composante rythmique, qui est la composante essentielle

3. « > » peut être traduit par "implique".

de toute chanson. Tous les phénomènes de retours, les procédés de reprises d'une laisse à l'autre font le charme de ces poèmes épiques. De manière générale, la répétition, figure bannie des manuels de stylistique moderne, est la figure centrale de toute chanson, aujourd'hui comme au Moyen Âge, soit :

Médiatique > rythmique

Le média régule *in fine* toutes les composantes de l'expression de la chanson de geste et se trouve avec elles dans un rapport d'implication logique. Or, si l'oral exerce une forte coercition sur la forme du poème épique, il régit également une grande part du plan du contenu de son socle générique.

Composante thématique et dialectique

Le genre de la chanson de geste est immédiatement reconnaissable de part une thématique bien spécifique : il est toujours question de quelque action héroïque au service d'une autorité collective. Les personnages sont constitués de molécules sémiques attendues et archétypales qui opposent des agonistes dont les fonctions narratives sont parfaitement délimitées, ce qui intéresse la dialectique. Le preux s'oppose au lâche, le traître au fidèle, le croyant au mécréant etc. La thématique et la dialectique sont donc également contraintes par des normes littéraires, mais le figement des thèmes et de la narrativité est également en grande partie dû au média. Ce sont des chansons, l'appellation à elle seule permet de mesurer les attentes d'un public très certainement davantage sensibilisé à la musicalité de la langue qu'à ses prédispositions narratives. Le média oral restreint donc la variabilité du contenu thématique mis à disposition de l'auteur, d'où :

Média > thématique et dialectique

Composante tactique

La composante tactique est indéniablement liée à la laisse et donc au média. Rappelons que les limites de la laisse, outre le changement d'assonance, sont balisées par des indices relatifs au contenu puisque périodiquement, à chaque laisse, le premier vers contient le nom du héros de la strophe, le dernier attire l'attention sur un nouveau personnage ou bien revêt un caractère conclusif, ce qui relève de la tactique du contenu.

Média > tactique

La composante dialogique

Enfin la dialogique est une dernière émanation du média dans le sens où la chanson de geste implique un chanteur, la présence d'un destinataire physique qui parle en son nom, du moins qui feint de le faire, qui multiplie les imprécations contre les peuples ennemis et les louanges de la communauté à laquelle il appartient, attestant ainsi le genre épique.

Média > dialogique

Le socle générique de la chanson de geste est donc pour une large part dépendant de son média. Le média oral exerce une telle pesée que la visée singularisante se trouve interceptée précocement privant le genre d'une

variabilité de combinaisons, comme c'est le cas dans l'album d'enfance par exemple, pour aboutir à un modèle narratif, le *modèle du conte* « l'histoire est pensée à partir de la progression textuelle verbale » (Couégnas 2013 : 98). Il y aurait beaucoup à dire sur la raideur de ce modèle qui, dans le cas du chant épique, repose sur une narration qui avance pas à pas, sur le fil d'une concaténation de suites logiques, où toujours l'effet implique la cause attendue, où ce qui suit est systématiquement la conséquence de ce qui précède.

Il apparaît clairement que la composante médiatique, où agit le média en tant que tel, détermine en très grande partie un socle générique qui sélectionne et spécifie les composantes textuelles du plan de l'expression et du plan du contenu définitoires du genre.

Soit, en guise de résumé :

- Médiatique > Distributionnel
- > Prosodique-tonale
- > Rythmique
- > Thématique
- > Dialectique
- > Tactique
- > Dialogique

De fait, la chanson de geste illustre parfaitement ce que peut être un genre interceptif, car la saisie de la visée singularisante se fait à la hauteur de ce socle générique particulièrement normé, la progression du gradient s'interrompant sur un modèle de narration unique. Etant donné le rôle décisif de la composante médiatique vis-à-vis du socle générique, on est forcément amené à s'interroger sur les évolutions du genre en cas de remédiation.

2.2.2 Lorsque l'écriture devient une singularisation puissancielle

Avec l'apparition des premiers romans en vers, le langage semble se délivrer peu à peu de son enveloppe acoustique pour fixer l'attention sur son contenu. Le genre romanesque, voué à l'heureuse destinée qu'on lui connaît, n'opère sans doute pas, dans les premiers moments de son existence, un renversement brutal avec la chanson de geste, car il continue d'être transmis oralement. Cependant, les effets poétiques de la langue épique ont cédé du terrain au profit des événements relatés. Quoique ne dissipant pas intégralement le sortilège amenuisant l'attention du public à une forme pure de narrativité, le roman en vers ne capte plus, en effet, le seul sens auditif du public. La langue littéraire perd ainsi de son opacité, et permet à l'attention de traverser le signifiant pour se fixer, intacte, sur le signifié. Or, après les balbutiements de cette nouvelle forme littéraire, le genre met en place progressivement une cohérence favorisant une réception soucieuse de décrypter une œuvre, laissant le soin au lecteur, libéré des effets affectifs du langage oral, de se concentrer sur le récit.

La transformation médiatique connaît plusieurs étapes importantes qui affectent, sans trop forcer la partition hjelmslevienne, la substance et la forme de l'expression :

Substance de l'expression	Forme de l'expression	Genre
Le texte est chanté	Le texte est assonancé	Chanson de geste
Le texte est récité	Le texte est versifié	Roman en vers
Le texte est destiné à la lecture individuelle	Le texte est en prose	Roman en prose

Bien que ce tableau soit un résumé trivial et très contestable des faits, on peut souligner globalement que les catégories du signe sont corrélées selon une homologie, de sorte que le chant est couplé avec l'assonance, la récitation avec le texte versifié, et la lecture individuelle avec la prose. Encore une fois, il s'agit là d'une approximation commode pour le propos : certains textes du XIII^e s., continuant d'adopter le vers par conservatisme, ont pu être destinés à une lecture silencieuse. Ce qui est certain en revanche, c'est que le gradient de généralité se débloque au fur et à mesure de ces remédiations successives. Pour terminer, nous évoquerons donc un cas de précellence littéraire, qui constitue, dans la perspective où nous nous situons une tentative aboutie de singularisation générique, révélant à la fois le génie d'un auteur, Chrétien de Troyes, et l'évolution des normes culturelles du Moyen Âge. Chrétien usait de deux mots pour opposer bien avant nous les composantes du plan de l'expression et du plan du contenu : la *conjointure* et la *matière*.

La conjointure

La conjointure relève des composantes de l'expression. C'est un terme médiéval que l'on associe de prime abord à Chrétien de Troyes et qui renvoie à la syntaxe narrative de ses textes, c'est-à-dire à leur composante dialectique. En véritable structuraliste, Chrétien va explorer toutes sortes de combinaisons. C'est dans son œuvre que s'élabore par exemple une structure narrative originale fondée sur les motifs de l'aventure chevaleresque et de la quête. Les innovations liées à la conjointure affectent plusieurs composantes comme la tactique avec par exemple la récurrence dans un même texte de séquences narratives identiques organisées selon une disposition de contenus itérés du type *provocation* > *affrontement*. Un autre modèle, en rapport avec la composante distributionnelle, lui est fourni par la technique de l'entrelacement dont on lui doit la paternité et qui consiste à narrer les aventures simultanées de plusieurs héros. Du point de vue de la composante prosodique-tonale, Chrétien est l'inventeur de la brisure du couplet. Ainsi, au lieu de couler sa syntaxe dans les limites du vers comme c'était le cas dans le poème épique, sa phrase enjambe, ce qui participe du *style* de Chrétien.

La matière

Autre terme médiéval employé par Chrétien lui-même, la *matière* est le versant signifié de la conjointure. Là encore Chrétien innove par la combinaison de matériaux thématiques : il reprend le thème de l'aventure héroïque, de l'exploit viril propre à la chanson de geste mais en le colorant de motifs lyriques, comme l'amour courtois, en l'enrichissant de problématiques di-

verses liées à l'amour familial, à l'éducation, à l'amitié, etc. Chrétien aime combiner des éléments d'origines diverses, certains celtiques et d'autres empruntés à une tradition savante constituée d'ouvrages écrits en latin. Sans entrer dans les détails, il est évident que l'auteur procède à des *combinaisons de modèles* qui débouchent sur des *syntaxes canoniques* relevant d'une saisie tardive du mouvement constructeur de la singularité textuelle.

Cet état des lieux, trop synthétique au regard de la richesse littéraire de l'œuvre de Chrétien de Troyes, fait apparaître comparativement avec le chant épique, la pente singularisante de la littérature médiévale, au point que l'on va pouvoir parler enfin du style d'un auteur. Le style particulier de Chrétien de Troyes est le résultat d'une visée singularisante qui tend à s'échapper du pôle générique, pourtant fortement attracteur au Moyen Âge. Mais cela lui est permis non seulement parce que c'est peut être notre premier écrivain de génie, mais aussi parce que le média médiéval n'est en rien aussi dirigiste que celui qui prévaut dans le cas du poème épique.

3. Et l'œuvre ?

La version du gradient de généricité que nous proposons nous a permis de décrire succinctement le mouvement de singularisation qui sous-tend la littérature médiévale dans son évolution, depuis sa genèse. Le poème épique est très fortement normé, les premiers romans en vers inspiré de faits antiques le sont également, mais le passage à l'écrit libère un peu la plume de l'écrivain, puis vient la prose nettement moins conservatrice que le vers. Ce mouvement d'une forte pesée générique vers davantage de liberté est le fait de la composante médiatique pour une grande part, associée très certainement à des modifications externes au texte relevant de la culture médiévale, sans doute de moins en moins suspicieuse de l'individualisation et de la singularité au fil du temps. Dans le poème épique, les composantes du socle générique dérivent en grande partie de la composante orale. Le média contraint impérieusement l'expression et le contenu de la chanson de geste. Dès l'apparition du roman, récité dans un premier temps puis destiné à la lecture individuelle, la transformation du média débloque le curseur de généricité et la saisie de la singularisation se fait plus tardive. On peut alors songer à cette comparaison pénétrante émise par Sémir Badir (2007), au sujet de deux instruments opposés, le compas et le crayon : « le compas est un instrument qui réduit considérablement la variabilité d'exécution du cercle sur une feuille de papier par rapport au mouvement qu'exécuterait la main munie d'un simple crayon ; les possibilités d'adjonction sont innombrables ». C'est exactement de cela qu'il a été question dans cette étude : la pesée générique imposée par la voix est celle d'un compas qui limite grandement la variabilité expressive, et le crayon, où la plume de l'écrivain, constitue un gain de liberté, par conséquent de singularisation. La voix est au compas ce que l'écriture est au crayon, les deux instruments attestant de position différentes sur le gradient.

Se pose enfin la question de l'œuvre qui conformément à une tradition romantique serait l'ultime surgeon de ce vaste mouvement de singularisation tel que cela apparaît dans la version originale du gradient. Un médiéviste ne peut que difficilement adhérer à cette vision des choses car cela va imman-

quablement lui rappeler des jugements évaluatifs à l'emporte-pièce selon lesquels les écrivains du Moyen Âge ne seraient que des artisans laborieux ressassant des schèmes littéraires invariants au mépris de toute inventivité. Roland Barthes (1981 : 91) ironise sur l'absence d'écrivains dans un Moyen Âge qui, selon une vision étonnamment simplificatrice, n'aurait vu naître que des lecteurs. Voilà donc le génial créateur, sublimé naguère par le Romantisme, devenu un « gratte-manuscrit » ! Comment s'étonner dès lors que de nombreux commentateurs continuent, aujourd'hui encore, de fournir la date de composition du Don Quichotte comme *terminus post quem* à la naissance du roman moderne ? Difficile, en effet, de ne pas jeter ainsi la littérature du Moyen Âge au rebut, lorsque l'on est tenté, ainsi que l'avoue Antoine Compagnon (1979 : 157), de définir cette période « comme la grande époque de la citation. » Évitions peut-être alors de plaquer sur le gradient de généricité un gradient esthétique qui irait du moins esthétique vers le plus esthétique.

Le gradient montre que les données génériques sont internes au texte et non exclusivement externes, répondant ainsi au principe d'immanence cher aux sciences du langage. Mais surtout, il donne un nouvel éclairage sur la notion d'œuvre qu'il faudrait se garder de considérer comme étant uniquement la manifestation d'une singularisation idiolectale. Selon nous, l'œuvre est davantage dans la tension singularisante, c'est-à-dire la force de la visée singularisante exprimée, quelle que soit sa position sur le gradient, proche du pôle générique ou proche du pôle singularisant. Autrement dit, plus on est à gauche du gradient, plus il est difficile d'aller vers la droite, mais c'est l'intention qui compte.

La notion d'œuvre est transversale et par conséquent indépendante de la position du curseur, mais l'interception précoce ou tardive de cette visée singularisante atteste d'une rhétorique. Ainsi la figure centrale d'un texte intercepté précocement est la *variation* tandis que la figure centrale d'un texte intercepté tardivement est la *création*. Selon notre hypothèse, ce sont les deux principales avenues qui mènent à la notion d'œuvre. On ne peut apprécier la poésie du Moyen Âge que si l'on connaît parfaitement son socle générique. Le plaisir goûté dans la lecture ou l'audition de ces œuvres sera essentiellement lié à la reconnaissance d'un modèle, mais les textes qui se distingueront esthétiquement ou littérairement seront des textes qui ne pourront tendre que très légèrement vers le singulier en raison d'une très forte attraction du pôle générique. Cette tension singularisante, plus forte dans la partie gauche du gradient que dans sa partie droite où les normes textuelles sont plus lâches, cette tension, disions-nous, équivaut à la *variation*. Symétriquement, la *création* concernerait des textes qui s'échappent du socle générique, bien que celui-ci, comme son nom l'indique, ait pu servir de fondation.

La Chanson de Roland est une œuvre (qui le nierait ?), au même titre que les textes de Chrétien de Troyes, car tous sont réunis par une visée singularisante, mais séparées de quelques degrés sur le gradient de généricité, ce qui signale pour l'un, une esthétique de la variation, pour l'autre une esthétique de la création. Soit, pour résumer, une dernière version, toujours provisoire, du gradient de généricité :

(Genre)	SoCLE généRIQUE	Modèle généRIQUE	Combinaison au sein des modèles	Syntaxe canonique	(Style)
---------	--------------------	---------------------	------------------------------------	----------------------	---------

Mouvement constructeur de la singularité textuelle →

Zone de saisie précoce

Zone de saisie tardive

Genres interceptifs

Genres non interceptifs

Rhétorique de la variation

Rhétorique de la création

Chanson de Roland

Romans de Chrétien de Troyes

œuvres

Références bibliographiques

- BADIR Sémir, 2007, « La sémiotique aux prises avec les médias », *Semen*, n° 23, en ligne.
- CERQUIGLINI Bernard, 1989, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, 1981, *Le Grain et la voix*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON Antoine, 1979, *La Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil.
- CORBELLARI Alain, 2005, *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- COUÉGNAS Nicolas, 2013, « Sémiotique textuelle du genre. La généricité des albums d'enfance », dans D. Ablali (éd.), *Pratiques*, n° 157/158, *Théories et pratiques des genres*, p. 91-104.
- COUÉGNAS Nicolas et FAMY Aurore, 2015, « L'interprétation générique des textes. Ou comment le genre et le média participent à l'œuvre », dans D. Ablali, S. Badir et D. Ducard (éds), *En tous genres. Normes, textes, médiations*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- COUÉGNAS Nicolas et LAURENT François, 2014, « Style, œuvre et genre : la hiérarchie des composantes textuelles dans le blog L'autofictif de Chevillard », dans D. Ablali, S. Badir et D. Ducard (éds), *Textes, documents, œuvres, Perspectives sémiotiques*, Rennes, PUR, p.167-177.
- KLEIBER Georges, 1990, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, Puf.
- OLLIER Marie-Louise, 1980, « Le Roman au XII^e siècle : vers et narrativité », *The Nature of Medieval Narrative*, ed. Minette Grunmann-Gaudet and Robin F. Jones, *French Forum Monographs*, 22, Lexington (KY), French Forum, p. 123-144.
- POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Puf.
- RASTIER François, 1989, *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.
- ZINK Michel, 1992, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Puf.
- ZUMTHOR Paul, 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

L'interprétation au risque du genre

Marion COLAS-BLAISE

Université du Luxembourg, IPSE & Université de Lorraine, CREM

« Le contexte socio-culturel apparaît donc bien, écrit Ablali (2007 : 53), comme le point nodal de l'interprétation d'un texte [...]. » C'est dire l'importance du rôle d'intermédiaire joué par le genre : des distinctions linguistiques fines entre le genre et la généricité, entre les « genres textuels » et les « genres discursifs » (Adam 2012), entre les genres et les hypergenres ou entre les « genres conversationnels » et les « genres institués » (Maingueneau 2007) permettent d'articuler le texte avec les discours, les grandes configurations culturelles et les formations socio-historiques.

Souhaitant analyser la manière dont la prise en compte des genres influe sur la conception de la textualité et conduit l'interprète à interpréter un texte particulier, nous ferons dialoguer les points de vue de la linguistique et de la poétique¹ avec celui de la sémiotique, dont nous testerons la capacité à orchestrer ces différents points de vue. Au départ, on peut rappeler la définition du genre proposée par Fontanille (1999 : 159-187)² : le genre obéit à un principe de congruence interne et met en œuvre un ensemble de catégories générales et constantes ; les choix attribués à la praxis énonciative reposent sur des critères « typiques », qui sont fonction des autres genres dans une culture donnée. Projeter les étapes d'un « syntagme définitionnel », c'est, d'une part, mesurer l'impact des choix faits au niveau de la forme de l'expression sur la forme du contenu et sur les modalités de la représentation et, d'autre part, mettre les valeurs et les régimes de valeurs en relation avec des modalités dominantes définissant des actes de langage typiques (discours incitatifs, persuasifs, d'habilitation et de réalisation).

Mais en quoi la prise en considération du genre institue-t-elle l'interprétation en un parcours ? L'hypothèse directrice est que l'interprétation selon les genres se décline en trois étapes principales. On montrera ainsi que le parcours de l'interprétation met dans le jeu une double logique, centrifuge et centripète : d'abord, le passage du texte au genre implique la définition de régimes « exemplificatifs » ; ensuite, l'interprète adopte le point de vue de l'énonciation en relation avec la praxis énonciative et montre comment les déterminations génériques contribuent au processus de la textualisation ;

1. Voir Rastier (2004/1 : 120) au sujet de « l'incidence des développements de la poétique, entendue comme linguistique des genres, sur la conception même de la textualité ».

2. On ne suivra pas Fontanille quand il note que le « type textuel » caractérise les constantes du plan de l'expression et le « type discursif » le plan du contenu.

enfin, le texte et le genre sont évalués à l'aune d'autres paliers du parcours de l'expression selon Fontanille (2008).

Au gré des différentes parties, les contours quelque peu fuyants de la notion de genre seront précisés : d'abord, à travers la notion d'exemplification ; ensuite, à travers la notion de mode ou de manière ; enfin, à travers la notion de forme de vie, que les sémioticiens ont empruntée à Wittgenstein³.

Tout au long de ces trois parties, le modèle interprétatif sera mis à l'épreuve du genre de l'autobiographie et de celui, dissident, de l'auto-sociobiographie selon Annie Ernaux.

1. Du texte au genre

1.1 Le champ générique et les régimes exemplificatifs

Au-delà d'un problème qui n'est pas seulement d'ordre terminologique – parlera-t-on de classe (de textes, de discours), de groupe, de famille⁴, de type, de modèle ? –, on peut viser l'opération même du rattachement d'un texte à une catégorie plus générale le subsumant. L'intérêt de la notion d'exemplification (Goodman [1968] 1990, Genette 1991, Schaeffer 1989) est au moins double. D'une part, on retiendra la notion de propriété ou de marque générique. D'autre part, le potentiel générique n'apparaissant que dans l'interaction entre le texte et l'interprète, l'exemplification comme processus est graduelle et éminemment variable ; on pourra dégager des régimes exemplificatifs.

D'entrée, le repérage des marques génériques, qui confèrent au genre un certain degré de présence dans le texte, exige la prise en considération de l'« unité textuelle » complexe. Celle-ci fragilise la frontière tracée, traditionnellement, entre le texte et le paratexte selon Genette. C'est dans l'espace ainsi circonscrit qu'il est possible de dégager différents régimes de modélisation générique qui, à la faveur d'une déhiscence interne au paratexte ou au texte, donnent plus ou moins de visibilité à un style générique. On considère ainsi un continuum borné, d'une part, par une quasi absorption des marques génériques dans le texte d'accueil et, d'autre part, par leur détachement maximal.

Prenons l'exemple de l'autobiographie : les marques génériques se trouvent logées tant dans le texte (pronom de la première personne, emploi du passé composé), que dans le péritexte (étiquette classificatrice, titre, nom de l'auteur...) et l'épitéxte (par exemple, une interview avec l'auteur) ou les correspondances : ainsi, Annie Ernaux trace les contours de l'auto-sociobiographie dans *L'Écriture comme un couteau* (2003 : 21).

Le degré de typicité ainsi que la cohérence, qui est fonction du degré de convergence des marques génériques, se décident alors au niveau de l'interaction entre l'interprète, pourvu d'une compétence générique elle-même variable, et la morphologie de l'objet textuel. Celle-ci dépend des

3. En même temps, à rebours d'une conception du texte comme un tout de sens cohérent et cohésif immuable, l'actualisation du texte par la réception sera considérée comme toujours provisoire et située.

4. V. Brunetière au sujet des « familles d'esprit ».

corrélations en sens converse ou inverse entre des degrés d'intensité (marques plus ou moins saillantes ou insignifiantes) et d'occupation de l'étendue textuelle (continuité – la saturation témoignant d'une haute fréquence et densité des marques – et discontinuité)⁵. Mobilisant son savoir encyclopédique, l'interprète fait correspondre aux positions polaires quatre régimes exemplificatifs. Ces derniers se déploient dans un champ générique comportant un centre ou noyau, mais aussi des zones plus ou moins périphériques, des horizons ou frontières, et actualisant diversement le potentiel générique du texte. On opposera deux régimes simples, qui encadrent deux régimes mixtes ou complexes.

Ainsi, on sait depuis Lejeune (1975) qu'au titre des propriétés typiques, l'étiquette classificatrice « autobiographie » ou le pronom de la première personne sont re joints par les temps du verbe appartenant au système du discours benvenistien. Les images rétrospectives, qui étendent le champ de la remémoration en « rétension », se nouent intimement dans le (re)présent du « je ». En même temps, il suffit que le *je* soit annoncé par un *tu*, la deuxième personne étant la trace d'un embrayage imparfait, ou que le passé composé soit relayé par le passé simple comme dans *Les Mots* de Sartre, pour que la reconnaissance générique s'affaiblisse.

Comme à l'autre bout, l'ouvrage *Les Eaux étroites* de Julien Gracq (1977) se signale par un brouillage générique : il n'est ni vraiment autobiographique – l'interprète doté d'un savoir encyclopédique fait entrer en résonance le récit de la promenade que l'enfant faisait sur l'Èvre et le scénario traditionnel du voyage initiatique –, ni vraiment fictionnel. Toutefois, même en l'absence des mentions « autobiographie » ou « roman », on ne dira pas qu'il de l'ordre du génériquement indécidable : la faible teneur générique (aux plans formel et thématique) nous conduit à retenir une autre catégorie englobante, celle du récit⁶.

Pour sa part, le genre métissé reste en deçà de la migration des indices textuels d'un genre à un autre : l'identité générique, saillante, mais localisée, est double⁷. Ainsi, le roman autobiographique programme, écrit Gasparini (2004 : 14) « une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique ».

Enfin, dans le cas du genre hybridé, l'identification générique est affaiblie par la présence d'indices textuels réfractaires, qui menacent de transgresser les limites du champ générique. Sous l'impulsion du texte qui revendique sa singularité, mais au-delà d'un simple vacillement générique, une cohérence inédite doit être forgée à travers la rencontre de deux genres dans l'étendue du texte, un nouveau syncrétisme ou entre-deux. L'interprétation est guidée par l'étiquette classificatoire « auto-sociobiographie » qui affiche cette hybridité.

5. Au sujet de la modélisation tenseive, v. Fontanille & Zilberberg (1998).

6. V. *infra* au sujet de l'entrée de la catégorie modale (narrative...) dans la définition du genre.

7. Pour une réflexion critique sur le rattachement d'un texte à deux genres, v. Ablali (2013 : 9).

1.2 L'auto-sociobiographie et le pronom *on*

Ainsi, l'analyse des pronoms personnels dans *Les Années* d'Annie Ernaux (2011) montre que le régime exemplificatif de l'hybridité se fonde sur l'attribution au pronom de la première personne du mode d'existence potentialisé⁸ : *on* dira qu'il est relégué à l'arrière-plan, où il se maintient dans l'épaisseur des couches de la signification et noue avec le pronom *on* exprimé à la surface du texte un rapport tensionnel. En effet, si le *je* est potentialisé, donc présent à l'arrière-plan, il est plus ou moins accessible⁹ et actualisable.

Il l'est peu quand le *on* « impersonnel » vise, dans son emploi indéfini générique associé à des locutions figées (Fløttum *et al.* 2005 : 29-30), un ensemble aux contours vagues :

- (1) Au sortir de la guerre [...], au milieu des rires et des exclamations, *on prendra bien le temps de mourir, allez !* la mémoire des autres nous plaçait dans le monde. (p. 940 ; l'italique est dans le texte)

Le *je* est rétabli plus aisément quand le *on* indéfini générique comprend le référent de *je* diffusément, le moi pouvant être absorbé par le groupe (le moi *à travers les autres*) :

- (2) La « digestibilité » des aliments, les vitamines et la « ligne » commençaient à importer. On s'émerveillait d'inventions qui effaçaient des siècles de gestes et d'efforts [...] (p. 949)

Le *je* s'impose davantage lorsque le moi est *avec d'autres* : employé comme pronom personnel neutre, *on* remplace *nous* :

- (3) On vivait dans la rareté de tout. Des objets, des images, des distractions, des explications de soi et du monde. [...] (p. 946)

Enfin, l'interprète fait accéder *je* à une forme de présence accrue dans le cas d'un emploi personnel stylistique, où *on* remplace *je* : le locuteur est *comme d'autres*, « s'autodésign[ant] tout en se confondant dans la masse anonyme de ses semblables évoquée par la forme indéfinie » (Riegel *et al.* [1994] 2009 : 364) :

- (4) On se plaignait aux parents, « on ne va jamais nulle part ! », ils répondaient avec étonnement « où veux-tu aller, tu n'es pas bien là où tu es ? » (p. 946)

On peut ainsi décliner les étapes d'une dynamique de reconfiguration du genre : l'établissement de l'hypothèse générique précède l'analyse détaillée du texte ; celle-ci se solde par un embrayage sur une singularité rendue possible par l'écart ; l'embrayage précède une nouvelle généralisation, sous une forme aménagée, qui est plus ou moins achevée. On peut en effet concevoir une interception précoce, l'intérogénéricité peinant à aboutir à une création originale objectivée (de l'ordre de l'auto-sociobiographie). Si le renouvellement générique est porté, en profondeur, par la singularité du texte, une dialectique conjugue ensemble stabilité objectivée, déstabilisation

8. Au sujet des modes d'existence d'un contenu dans le champ du discours, cf. Fontanille ([1998] 2003 : 290).

9. On considère ici que le rattachement à un cadre ou modèle générique constitue une des conditions de l'accessibilité d'un contenu à la conscience de l'interprète

subjective et restabilisation tendant vers une nouvelle objectivation, c'est-à-dire continuité, innovation et permanence, prescription, création et normalisation ou normativisation (ou, pour le moins, création et régularisation).

2. Le genre et la textualisation

2.1 La modalisation générique

La deuxième étape du parcours interprétatif exige l'adoption, par l'interprète, du point de vue de l'énonciation textualisante, c'est-à-dire de l'activité de structuration et de schématisation à la base de la configuration de l'unité textuelle complexe. Il s'agit de quitter le niveau du texte considéré comme un tout de signification plus ou moins stabilisé pour remonter vers l'en deçà du processus dont il est issu et mettre à nu les forces qui se déploient, les tensions et les conflits éventuels.

Les déterminations génériques entrent dans le processus de la textualisation selon des modalités propres, au même titre que l'intertexte, le contexte ou encore la langue. L'idée d'une dynamique textualisante est proche de celle que défend Rastier (2001) quand il définit le genre par la « cohésion d'un faisceau de critères » déterminant « ce mode de corrélation entre plan du signifiant et plan du signifié que l'on peut nommer *sémiosis textuelle* » et par son « incidence sur la textualité, sur ces deux plans également ». Nous considérons qu'à travers ses propriétés formelles et sémantiques, le genre contribue à la *sémiosis* en infléchissant une manière de dire. L'énonciation en acte, c'est-à-dire l'acte de solidarisation du plan du signifié et du plan du signifiant, met la praxis énonciative au service de la réalisation textuelle d'un « dicible » (dans notre exemple, le contenu d'une vie)¹⁰.

En même temps, les contours notionnels de la manière (de dire) – en l'occurrence, une manière de raconter sa vie – méritent d'être précisés. Rappeler que les termes latins pour « manière » étaient *modus* (façon), *habitus* (façon individuelle de se comporter), *mores* (façon de se comporter en société), et *genus* (mode d'expression particulier) (Aron *et al.* 2002) permet non seulement de confirmer le lien avec le genre, mais d'aiguiller la réflexion vers le mode et la modalisation. C'est, immédiatement, renouer avec une tradition (Macé 2004, Compagnon 2001) qui remonte aux modes de représentation narratif, dramatique, mixte proposés par Platon. Une tradition toujours vivace : ainsi, selon Adam (2012), les « genres textuels » (en particulier narratifs, explicatifs, descriptifs, dialogaux/conversationnels) constituent des « formes dominantes de mises en textes (proto)typées ».

Enfin, la notion de mode s'étoffe au détour d'une distinction entre les genres et les « catégories génériques », qui ajoutent aux catégories techniques (par exemple, le narratif) des « tonalités affectives » (le « lyrique », l'« épique », le « dramatique »...) (Combe 1992 : 19-20) : des attitudes au monde, dirons-nous. La modalisation générique (au sens large) peut alors être définie ainsi : elle s'exerce sur un « dicible » à travers le choix congruent d'une ou plusieurs tonalités (le « dramatique », l'« épique »...), d'une ou

10. Au sujet de la « scénographie », plus ou moins normée, qui doit se valider progressivement, voir Maingueneau (2004). Au sujet de la scène comme « cadre » et comme « processus », voir Maingueneau (2014 : 78).

plusieurs catégories modales (narrative, descriptive, argumentative...) et des composantes formelle et thématique (des normes langagières, socio-culturelles et cognitives). En ce qui concerne Annie Ernaux, on peut montrer comment une attitude au monde (une attitude « anti-lyrique », sociologisante), un choix de catégorie modale (narrative) et la sélection des propriétés formelle et thématique de l'autobiographie entrent dans le processus de l'énonciation textualisante à la base de l'auto-sociobiographie.

2.2 La « stylisation » en acte

Focalisons notre attention sur la modalisation autobiographique en considérant les propriétés formelles et thématiques : elle donne lieu à un mouvement de « stylisation ». La notion de manière permet, en effet, de penser le continu du collectif à l'individuel¹¹. La « stylisation » du texte doit alors être comprise comme l'action, pour un sujet d'énonciation, de nouer ensemble des traits génériques et singularisants récurrents. Elle correspond ainsi à une dynamique de confirmation, de contestation, de détournement et de reconfiguration du modèle générique, l'ensemble étant nécessairement traversé de tensions.

Nous nous contenterons, ici, de tracer quelques pistes en empruntant un exemple aux *Années* :

- (5) Au sortir de la guerre, [...] la mémoire des autres nous plaçait dans le monde. [...] Un répertoire d'habitudes [...] : manger en faisant du bruit et en laissant voir la métamorphose progressive des aliments dans la bouche ouverte, s'essuyer les lèvres avec un morceau de pain, saucer l'assiette [...] (p. 940-941)

Les infinitifs en cascade bloquent, d'une part, la réalisation du temps narratif, d'autre part, l'explicitation du sujet¹², et témoignent d'une dilution du moi – « [...] si je supprime le sujet [dans la phrase verbale] [...], dit Annie Ernaux (1992), l'écriture passe par quelqu'un qui est "moi" mais je ne le sens pas comme "moi" »¹³. Le mouvement de « stylisation » suppose la construction d'un tout de sens parcouru de tensions entre la poussée singularisante, idiolectale, et la reconduction de choix génériques formels et thématiques que celle-ci présuppose pour mieux s'en affranchir. Désormais, l'interprète est conduit à cerner des régimes de modalisation générique qui gèrent l'attribution de modes d'existence aux contenus présents dans le champ énonciatif¹⁴. En effet, mieux que *nous* et *on*, l'infinitif exprimé relègue la première personne caractéristique du genre autobiographique à l'arrière-plan. En même temps, en l'absence de *je* à la surface du texte, le « moi » est promis à une actualisation sous la pression d'un *Nous* inclusif ; il tend vers sa réalisation sous la forme d'un *je* largement collectif.

11. Au sujet de l'étymon *manus* (main) de « manière », v. Dessons (2004 : 16).

12. V. également Guillaume ([1929] 1965).

13. V. Charpentier (2006).

14. Les régimes de modalisation générique font sens à l'intérieur de régimes de textualisation. L'emploi récurrent de l'infinitif indique que la textualisation n'est pas achevée. Au sujet de la « textualité négative », v. Colas-Blaise (2014).

3. L'inscription sociohistorique et culturelle des genres

3.1 Le genre et la forme de vie

L'interprétation d'un texte selon les genres implique une troisième étape : en vertu d'un élargissement de la perspective, il s'agit de faire jouer au genre son rôle d'intermédiaire entre une unité textuelle, des formations discursives hiérarchiquement supérieures¹⁵ et des configurations sociohistoriques, culturelles et institutionnelles, rattachées à des « sphères de l'activité humaine » selon Bakhtine.

On se demande, ici, dans quelle mesure ce passage est négocié par la forme de vie¹⁶ : intégrant, selon Fontanille (2008), les niveaux de pertinence inférieurs (des signes, des textes-énoncés, des objets, des scènes pratiques et des stratégies), celle-ci constitue, en effet, une configuration intéressant l'analyse des cultures. On dira qu'à l'instar du style d'écriture, elle fait composer l'une avec l'autre une composante idiolectale – la forme de vie, au rebours du mode de vie selon Bourdieu, se caractérise par la rupture et la dissidence – et une composante praxique. Si celle-ci trouve une forme de manifestation privilégiée dans la généralité au niveau du texte-énoncé, on peut se demander si elle ne concerne pas également les différents paliers du parcours de l'expression, en particulier les pratiques et leur orchestration au niveau des stratégies dans une situation sémiotique donnée.

Retenons ici l'étiquette générique comme un des lieux de cristallisation des valeurs de la forme de vie. La première étape du parcours interprétatif a vu le rattachement du texte à une classe qui lui serait « transcendante ». Ensuite, la modalisation a appelé une conception transtextuelle de la généralité, expliquée à travers des emprunts et des transmissions au ras des textes, de manière « horizontale ». Enfin, l'étiquette générique donne prise à une nouvelle « verticalité », en renvoyant à la forme de vie qui fournit un cadre interprétatif plus englobant. En effet, la forme de vie orchestre la diversité des pratiques verbales (dont l'écriture littéraire) et non verbales (par exemple, l'engagement social) et les fait signifier dans un acte de communication global. Du point de vue pragmatique, ce dernier doit être mis en relation avec le jeu de langage, qui entre dans la définition de la forme de vie selon Wittgenstein, voire avec le jeu socioculturel¹⁷.

3.2 L'auto-sociobiographie et l'hybridité sociale

Ainsi, interpréter l'œuvre d'Annie Ernaux selon les genres, c'est considérer que l'étiquette « auto-sociobiographie », qui est le résultat d'une « auto-catégorisation » (Maingueneau 2007 : 59-60), reflète une posture sociale définitoire d'une forme de vie : celle d'un « transfuge de classe » (Ernaux 2003) qui, surmontant la honte sociale, donne à ses origines populaires une forme d'existence littéraire. Si la forme de vie orchestre des pratiques

15. Selon Malrieu & Rastier (2001 : 548-577), les discours (littéraire, politique, etc.) englobent les champs génériques et les genres proprement dits, les sous-genres et les textes.

16. V. Wittgenstein ([1953] 2004). Réinterrogée, la notion nous semble échapper au « vague insondable » critiqué par Rastier (2004/1 : 121).

17. Mieux que le jeu de langage wittgensteinien, largement décontextualisé – pour une discussion, v. Rastier (2004/1 : 121) –, cette notion permet de rendre compte des normes socialisées.

multiples, l'étiquette générique constitue la trace de sa « mise en abyme » dans le projet d'écriture, à un niveau « macro-textuel ».

Elle témoigne, en effet, de cette hybridation, en deçà de toute forme de résolution et de pacification : la tension entre les milieux sociaux, entre la culture « légitime » et celle du milieu d'origine, qui menace la construction d'une identité socioculturelle et se traduit, souvent, par des identités plurielles, est maintenue et incessamment renouée. La présence d'un sujet d'énonciation s'emparant d'un projet de signification original, la récurrence de la déviance générique (sans doute ne parlera-t-on d'auto-sociobiographie qu'à partir du deuxième ouvrage) et un contexte socioculturel et historique favorable à une nouvelle stabilisation générique en constituent autant de conditions de possibilité. Pour qu'un genre évolue par hybridation, il ne suffit pas que des propriétés se logent à la périphérie du champ du genre, voire sortent du champ : encore faut-il que cette transgression soit en accord avec les grandes pratiques discursives et, plus largement, les formations socioculturelles du moment. Sans doute le genre socio-autobiographique ne se serait-il pas stabilisé sans le pouvoir configurationnel de la sociologie bourdieusienne et, peut-être, sans la prégnance de l'écriture blanche.

À un niveau « micro-textuel », la posture originale de l'entre-deux se traduit par un « récit transpersonnel » : la réénonciation dissidente de l'autobiographie privilégiée, on le sait, une « forme "impersonnelle", à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'"autre" qu'une parole de "moi" » (Ernaux 1994). Ainsi, l'hybridation, en tant que marque de la forme de vie du transfuge, ne se traduit pas seulement par l'emploi des pronoms personnels ou de l'infinitif, mais elle affecte jusqu'au rapport du dire de l'autre et trouve dans le discours indirect libre une forme d'expression exemplaire. La portée subversive de ce dernier ne se mesure qu'à l'aune du *je* autobiographique, attendu et dénoncé, qui donnerait l'illusion de la construction d'une instance énonciative unitaire. Pour établir la congruence des marques génériques, il faut, alors, étudier les modalités de leur « cooccurrence » selon Ablali, en élargissant le corpus aux autres textes littéraires d'Annie Ernaux, voire au discours non littéraire.

Enfin, l'étiquette est le support du contrat typique de l'auto-sociobiographie et du jeu socioculturel qui le caractérise : notamment, la promesse d'un dire vrai élargi à une réalité sociologique, qui commande un croire être vrai. Souscrivant aux valeurs qui s'investissent dans la forme de vie, l'étiquette donne à voir le lien entre le texte, le genre, la forme de vie et le monde socioculturel avec une acuité particulière.

Conclusion

L'attention s'est portée, dans cette étude, sur les modalités de la mise à contribution du genre aux trois étapes d'un parcours interprétatif qui actualise le texte en réception. D'un point de vue théorique, il a été possible de vérifier la pertinence pour l'interprétation selon les genres de concepts et de modèles d'analyse empruntés à la sémiotique : la modélisation tensive, l'énonciation en acte en relation avec la praxis énonciative et le parcours de l'expression. Pour la sémiotique, les enjeux concernent surtout la mise sous

l'accent de l'unité textuelle complexe, de l'énonciation comme une force ou dynamique et de la manière dont on peut négocier le passage entre le texte et le monde socioculturel et historique dans lequel il fait sens. Ainsi, poussant la réflexion plus avant, on a montré que le genre peut être réinterrogé à travers les notions d'exemplification, de textualisation/stylisation et de forme de vie, selon que l'interprète prend appui sur un texte « constitué » pour le rattacher à une classe de textes ou de discours, qu'il remonte vers l'en deçà du texte « constitué » et restitue les modalités de l'intervention du genre dans la textualisation ou qu'il réévalue le genre à la lumière des configurations socioculturelles et historiques qu'il manifeste.

Plus largement, dira-t-on que la notion de genre garde sa pertinence au-delà du texte et du discours et s'applique aux pratiques elles-mêmes ? On en conçoit immédiatement l'intérêt pour une définition de l'interprétation selon les genres. Celle-ci constitue un genre de pratique, privilégié, du texte, demandant à son tour une compétence générique : un pouvoir et un savoir interpréter selon les genres, mais aussi un vouloir. C'est confirmer que la pratique de l'interprétation du texte selon les genres, qui a souvent été contestée, par exemple par Croce ou par Blanchot dans *Le livre à venir* (1959), est elle-même située et variable.

Références bibliographiques

- ABLALI Driss, 2007, « L'interprétation e(s)t la culture », dans A.-M. Houdebine, V. Brunetière, J.-M. Klinkenberg et S. Badir (éds), *Les Aventures de l'interprétation, Sémiologie 2005*, Paris, DynaLang.
- ABLALI Driss, 2013, « Types, genres et généricité en débat avec Jean-Michel Adam », *Pratiques*, n° 157/158, p. 1-19.
- ADAM Jean-Michel, 2012, « Discursivité, généricité et textualité », *Recherches*, n° 56, p. 9-27.
- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, 2007, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans R. Baroni et M. Macé (éds), *La Licorne*, n° 79, *Le Savoir des genres*, p. 21-34.
- ARON Paul et alii, 2002, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf.
- BLANCHOT Maurice, 1959, *Le Vivre à venir*, Paris, Gallimard.
- CHARPENTIER Isabelle, 2006, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... », *L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable*, *CONTEXTES*, n° 1, en ligne.
- COLAS-BLAISE Marion, 2014, « Quand nier, c'est agir – Vers une définition de la "textualité négative" », *Actes sémiotiques*, n° 117, en ligne.
- COMBE Dominique, 1992, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette.
- COMPAGNON Antoine, 2001, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, disp. en ligne.
- DESSONS Gérard, 2004, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion.
- ERNAUX Annie, 1994, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, n° 6.
- ERNAUX Annie, 2011, *Les Années*, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard.

- ERNAUX Annie et JEANNET Frédéric-Yves, 2003, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock.
- FLØTTUM Kjersti *et alii*, 2005, *On. Pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- FONTANILLE Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Puf.
- FONTANILLE Jacques, 2003 [1998], *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE Jacques, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf.
- FONTANILLE Jacques et ZILBERBERG Claude, 1998, *Tension et signification*, Liège, Pierre Mardaga.
- GASPARINI Philippe, 2004, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GOODMAN Nelson, 1990 [1968], *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- GRACQ Julien, 1977, *Les Eaux étroites*, Paris, José Corti.
- GUILLAUME Gustave, 1965 [1929], *Temps et verbe : théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion.
- LEJEUNE Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MACÉ Marielle (éd.), 2004, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU Dominique, 2007, « Modes de généricité et compétence générique », dans R. Baroni et M. Macé (éds), *La Licorne*, n° 79, *Le Savoir des genres*, p. 57-71.
- MAINGUENEAU Dominique, 2014, « Aux limites de la généricité », dans M. Monte et P. Gilles (éds), *Genres et textes. Déterminations, évolutions, confrontations*, Lyon, PUL, p. 77-88.
- MALRIEU Denise et RASTIER François, 2001, « Genres et variations morphosyntaxiques », *Traitement Automatique des langues*, n° 42-2, p. 548-577.
- RASTIER François, 2001, « Éléments de théorie des genres », sur *Texte !*
- RASTIER François, 2004, « Poétique et textualité », *Langages*, n° 153, 2004/1, p. 120-126.
- RIEGEL Marc *et alii*, 2009 [1994], *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- WITIGENSTEIN Ludwig, 2004 [1953], *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur *et alii*, Paris, Gallimard.

Magali BRUNELUniversité Grenoble-Alpes (ESPE), Traverses 19-21 (Cedilit)

L'enseignement des genres, en particulier des genres littéraires, constitue en France, depuis les programmes de 2008 – pour l'école et le collège – et de 2010 – pour le lycée –, un axe central des objectifs de l'école. Dès les premières années, l'élève est sensibilisé à l'identification de différentes formes d'écrits, la maîtrise des genres littéraires constituant, dans le secondaire, un axe central de l'enseignement du français, qui se propose d'apprendre à « analyser [les œuvres] en fonction des genres et des formes auxquels elles appartiennent » (MEN 2008 : 2). Comment la recherche en didactique des genres permet-elle d'aborder cet enseignement ? Comment éclaire-t-elle les programmes, les pratiques, quelles difficultés permet-elle de mettre à jour ? Il apparaît que, dans de nombreux cas, les professeurs font de la connaissance formelle d'un genre littéraire l'objectif de leur enseignement, occultant parfois l'apprentissage de la compétence générique. À partir de l'analyse d'une expérimentation menée dans une classe de 3^e, nous nous proposons d'étudier un scénario didactique innovant : il s'agit de s'appuyer sur une pratique d'expression – ici une interprétation de poèmes – pour s'approprier des savoirs sur le genre. De la sorte, l'on cherche à mobiliser une compétence générique (Maingueneau 2007), suivant ainsi une démarche qui évolue de l'interprétation vers la maîtrise générique.

1. Le rôle des genres dans l'apprentissage en français

1.1 Le genre, notion structurante des programmes

Le concept de genre structure l'ensemble du cursus scolaire. Il est présent dans le premier degré dès le cycle II et associé à la mise en œuvre de la lecture en réseau : dans ce contexte, il ne constitue pas un objectif, mais un moyen de regrouper des textes. La mise en relation de textes du même genre permet une familiarisation implicite avec des traits génériques caractéristiques sans que la notion elle-même ne soit explicitement mentionnée. Les programmes de lecture proposent aux élèves de découvrir les trois genres littéraires traditionnels, le récit fictionnel, la poésie et le théâtre¹. De même, dans le domaine de l'écriture, le texte officiel précise que les « genres littéraires rencontrés en lecture peuvent être le point de départ d'un projet

1. Au cycle I, toutefois, le théâtre n'est pas abordé et le récit fictionnel (pour reprendre l'expression de J.-M. Schaeffer) n'est pas mentionné : on trouve seulement les termes de « conte » et d'« histoire », employés de manière simplificatrice, alors que le document du programme s'adresse prioritairement aux enseignants.

d'écriture », qui semble se réaliser par imprégnation. Ainsi, les textes sont abordés pour constituer une culture littéraire, la connaissance générique s'élaborant implicitement, notamment par l'exercice du pastiche.

Au collège, la maîtrise des genres constitue en revanche l'un des axes principaux, les œuvres devant être « analysées en fonction des genres et formes auxquels elles appartiennent » (MEN 2008 : 2). Le genre constitue à la fois un objectif de connaissance et un outil de lecture. Les textes à étudier sont répartis dans une présentation générique, autour de la poésie, du théâtre et du roman, parfois spécifiés par des catégorisations plus précises, de registre ou de thème – « récits merveilleux » en 6^e – ou par sous-genres – le fabliau en 5^e. L'apprentissage de l'écriture engage également une connaissance générique, ainsi que l'explique le programme de 4^e : « les écrits attendus gagnent en complexité parallèlement à l'approfondissement de la connaissance des genres et des formes littéraires » (MEN 2008 : 10).

Au lycée, les objets d'étude se structurent également autour des genres : aux trois genres littéraires traditionnels s'ajoute celui des « genres et formes de l'argumentation ». La progression se fonde sur le fait que les genres sont abordés, en seconde, à travers un mouvement littéraire précis – le théâtre associé par exemple au classicisme – et, en première, à travers une large diachronie favorisant une posture réflexive.

Ainsi, l'ensemble des programmes de français semble organisé autour d'une maîtrise des genres qui évolue, d'un apprentissage implicite à un travail générique explicite du premier au second degré, puis qui constitue un axe privilégié de la continuité entre le collège et le lycée, celui-ci approfondissant les savoirs génériques en les complexifiant. Il s'inscrit donc comme un élément central de la cohérence du curriculum, le collège formant sans doute le cycle où il est le plus spécifiquement travaillé. Il paraît ainsi pertinent d'envisager comment les recherches didactiques sur les genres permettent d'éclairer ces prescriptions officielles.

1.2 L'enseignement des genres littéraires : travaux de la recherche, état des pratiques

Le cadre conceptuel de l'étude des genres littéraires s'inscrit, depuis Bakhtine, au sein du système des genres du discours ; ils y sont désignés comme genres seconds.

Les genres seconds du discours – le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc., – apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, sociopolitique – plus complexe et relativement plus évolué. Au cours de leur processus de formation, ces genres seconds absorbent et transmettent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans le cadre d'un échange verbal spontané (1984 : 267).

Les travaux de T. Todorov et G. Genette (1986) renouvelés par ceux de J.-M. Schaeffer (1989), J.-M. Adam (2007, 2011) et D. Maingueneau (2007) ont pu s'orienter vers l'étude des spécificités des genres littéraires, à partir des avancées des théories du langage et de la littérature. J.-M. Schaeffer définit ainsi cinq types de composants – énonciatifs, réceptifs, fonctionnels,

thématiques et formels – du genre littéraire (1989). Mais les travaux actuels cherchent moins à organiser des typologies qu'à soumettre à l'examen les complexités génériques : on souligne la porosité, la soumission du genre à l'historicité des formes (Adam & Heidmann 2007 : 25), on met en avant l'aspect pragmatique du genre littéraire, en tant que médiateur entre le texte et le lecteur. Comme le formulent R. Baroni & M. Macé, « on le conçoit désormais comme cet horizon partagé entre auteur et lecteur à partir duquel une compréhension herméneutique est envisageable » (2007 : 9). C'est ainsi qu'est sollicitée la notion de « compétence générique », c'est-à-dire de capacité à projeter un cadre générique sur un texte (Baroni & Macé 2007 : 11). Plus spécifiquement, en didactique de la littérature, les travaux de B. Schneuwly et Dolz (1997, 1999), J. Crinon (2006) ou K. Canvat (1999) interrogent « les dimensions enseignables du genre » (Schneuwly & de Pietro 2003 : 28). Ainsi B. Schneuwly et J.-M. de Pietro proposent de constituer des modèles didactiques des genres à enseigner, organisés en cinq composants – fort proches des critères de J.-M. Schaeffer : le contexte communicatif, les contenus spécifiques, la macrostructure, les opérations langagières et leurs marques linguistiques (2003 : 33). L'ensemble articulé de ces critères permet au genre de constituer un outil central pour la lecture et l'écriture, outil dont on perçoit tout l'intérêt didactique.

Cependant, quel usage l'école peut-elle faire de tels modèles ? Tandis que les chercheurs s'engagent vers la pratique du genre en situation, il s'agit de clarifier ce que signifie, dans les programmes officiels, aux différents niveaux scolaires, « maîtriser un genre » : est-ce en avoir une connaissance intuitive, en identifier des critères formels stables, en actualiser le modèle dans sa propre action ? Il semble que les prescriptions abordent ces différents aspects, tandis que les pratiques restent, le plus souvent, centrées sur une maîtrise générique formaliste, particulièrement manifeste pour l'étude de la poésie (Martin, 2010), l'exercice de la compétence générique, au sens où nous l'avons définie, restant peu explorée.

Or, l'analyse des textes, la capacité à les classer, à établir leurs caractéristique, si elle vise à fonder des savoirs de manière inductive, risque aussi, bien souvent, de se révéler appauvrissante pour la lecture et pour l'interprétation, négligées alors au profit d'un projet taxinomiste. Comme le souligne J.-C. Beacco, « didactiquement, un texte est plus que l'actualisation d'un type de texte ou qu'un ensemble cohérent et cohésif de mots » (1991 : 21). Ainsi, plusieurs réserves peuvent être engagées sur l'enseignement des genres littéraires à l'école. J.-F. de Pietro et B. Schneuwly s'en font notamment l'écho : « certains enseignants ont reproché aux séquences de mener à des pratiques langagières figées, normalisées et stéréotypées ». Pour notre part, nous illustrons ces observations à partir d'exemples de chapitres de manuels scolaires, sur le genre poétique, en 6^e (Tableau 1).

Ces trois chapitres mettent en évidence une architecture similaire : les textes poétiques font l'objet de questionnaires orientés vers une maîtrise du genre, considérée comme connaissance de différentes caractéristiques, notamment formelles. Cette homogénéité des mises en œuvre didactiques converge avec les remarques de De Pietro et Schneuwly : « il s'agit donc [...] de réfléchir, dès l'élaboration des modèles, aux moyens qui pourraient

permettre d'éviter ces risques de figements et les excès de normalisation » (2003 : 42).

Hatier 2008	Magnard 2008	Fleurs d'Encre Hachette 2005
Questionnaire sur un texte de Joubert Bilan : la mise en page poétique la fonction émotive du langage	Questionnaire sur un texte de Verlaine	Questionnaire sur un texte de P. Coran, F. Fauchet Bilan : vers, strophe.
Questionnaire sur un texte de Carême Bilan : les jeux sur les mots	Questionnaire sur des Haïkus	Questionnaire sur des haïkus, Régnier, Bobin Bilan : forme et mise en page.
Questionnaire sur un texte de Obaldia Bilan : L'image poétique	Questionnaire sur un texte de Queneau	Bilan : règles de versification suivi d'exercices sur un texte Leconte de Lisle
Questionnaire sur des textes de Brel et Hugo Thème de l'enfance	Questionnaire sur un texte de Moreau	Questionnaire sur un texte de Verlaine Bilan : musique des vers
Questionnaire sur des haïkus Bilan : les images	Questionnaire sur un calligramme d'Apollinaire	Questionnaire sur de courts poèmes Bilan : jeux poétiques, calligramme
		Questionnaire sur un texte de Alyn Bilan : le message d'un poème
Bilan général : le genre poétique	Bilan général : qu'est ce qu'un poème ?	Bilan général : la poésie

Tableau 1. Analyse de constructions séquentielles proposées par les manuels scolaires de 6^e sur la poésie

C'est dans ce contexte que l'on se propose d'analyser une expérimentation qui suit la perspective inverse et vise la réalisation d'une activité d'interprétation à partir de laquelle sont sollicités des savoirs génériques. Dans ce cas, l'élève, parce qu'il se trouve en situation de production, se saisit de caractéristiques génériques qui servent une didactique de la compréhension / production, mais n'en constituent plus la finalité : celle-ci consiste bien plutôt dans l'expérience singulière d'un sujet face à un texte, qui, dans son action, exploite les ressources génériques comme « béquilles » ou « ressorts » d'oralité, selon les si justes expressions de M. Tournier (2006 : 21).

2. De l'interprétation vers la maîtrise du genre : Analyse d'une expérimentation en classe de 3^e

2.1 Le contexte didactique

L'expérimentation que l'on se propose d'analyser prend appui sur la réalisation d'une séance en classe de 3^e et se centre sur la démarche suivie par une enseignante proposant à ses élèves de réaliser une lecture expressive de

deux poèmes. Nos données sont constituées des transcriptions, sous forme de verbatim, des films de la séance d'enseignement en classe et de l'auto-confrontation de l'enseignante, lors de son visionnage du film de la séance. La séance filmée est la première d'une séquence fondée sur l'étude de la poésie engagée en classe de 3^e. Le professeur a demandé à ses élèves de préparer la lecture des poèmes « Le Legs » et « Ce cœur qui haïssait la guerre »² de R. Desnos. Les élèves sont ainsi conduits à exercer par un acte de communication spécifique – l'interprétation – leurs compétences génériques. L'enseignante justifie ce choix au tout début de l'auto-confrontation et se démarque ainsi d'une pratique pédagogique plus traditionnelle :

L'objectif de cette séance, c'est d'essayer, non pas forcément par un cours de versification ou d'observation du poème, c'est d'essayer par le biais des critères à donner une lecture expressive, de mettre en évidence ce qui fait qu'un texte est poétique. (Intervention 4, auto-confrontation.)

Le professeur s'inscrit alors, comme J. Crinon et B. Marin le préconisent, dans une action « située », « régie par des intentions », qui favorise l'appropriation de connaissances et de savoir-faire relatifs aux genres pratiqués en classe (Crinon & Marin 2010). Il propose une situation problème « trouver ce qu'il faut mettre en valeur », qui conduit les élèves à s'interroger sur leur interprétation en mettant en relation le sens des textes, leurs spécificités génériques et les procédés d'oralisation. L'enseignante choisit de s'appuyer sur les tentatives, les essais de ses élèves pour développer à la fois des savoirs et une compétence générique. Sa démarche pédagogique articule plusieurs unités complémentaires, reconduites à plusieurs reprises dans la séance : une expérimentation d'élève, suivi d'une phase d'auto-analyse évaluatrice et d'une phase de co-évaluation par les pairs. Ce fonctionnement progressif implique tout d'abord personnellement l'élève dans l'action et le conduit à suivre ses intuitions, puis l'amène à une mise à distance et à une réflexion fondée sur des justifications – des savoirs génériques, des interprétations du sens du texte. La dernière phase de la démarche permet à la fois d'impliquer l'ensemble du groupe et d'enrichir l'analyse de la performance de l'élève par de nouvelles sollicitations de savoirs génériques.

L'exemple suivant permet de voir comment cette micro-organisation pédagogique (essai d'élève ; analyse de l'élève ; analyse des pairs) se développe au sein de la séance :

012 P.³ : Allez on vous écoute, « Le Legs ».

013 [Camille lit le poème.]

014 P. : D'accord. Camille, puisque vous avez préparé le texte, vous avez prêté attention à quoi, en fonction de la lecture expressive que vous deviez en faire ?

015 Camille : J'ai fait attention à la ponctuation.

016 P. : Vous avez prêté attention à la ponctuation. Qu'est-ce que vous avez observé pour mettre en valeur la lecture, à part la ponctuation ?

2. Ces deux poèmes sont issus du recueil *L'Honneur des poètes*, 1943.

3. P. : intervention du professeur. Les interventions sont numérotées tout au long de la séance.

017 Camille : Heu, à bien accentuer les noms propres.

018 P. : Donc l'accentuation on va dire pour le moment [...]. Quelle remarque vous pouvez faire à Camille concernant cette lecture du poème « Le Legs » ?

La conduite d'un tel scénario permet aux élèves d'exercer plusieurs compétences : ils doivent interpréter, être capables de se montrer réceptifs à une interprétation, ce qui les amène à identifier certains outils sollicités dans l'interprétation, en proposer d'autres, et ainsi, à réactiver, consolider ou intégrer des savoirs génériques.

2.2 De l'interprétation aux savoirs génériques

La conduite de la séance s'organise en différentes étapes. Toute la première phase du travail consiste à répondre aux questions : « Que faut-il mettre en valeur dans cette lecture ? » (interventions du professeur n° 1 et 8) et « Vous avez prêté attention à quoi ? » (intervention n° 4). Celles-ci permettent aux élèves d'avancer peu à peu de nombreuses notions, liées aux procédés de l'oralisation : ainsi sont abordées la fidélité à la ponctuation, l'accentuation, l'intonation, la vitesse de lecture, ses enchaînements et ses pauses, l'intensité de la voix ou l'articulation. Dans un deuxième temps, les sollicitations de l'enseignante évoluent vers une exploration des spécificités génériques du texte : « Puisque ce sont des textes poétiques, à quoi devez-vous prendre garde ? » (p. 154). Cette question, qui vient enrichir la réflexion, permet également d'identifier des procédés génériques propres à la poésie. Le premier procédé mis en évidence est la présence des rimes, dans le poème *Le Legs*.

154 P. : [...] Puisque ce sont des textes poétiques, à quoi devez-vous prendre garde, quel effort devez-vous faire ? Julia ?

155 Julia : On peut mettre en valeur les rimes. (*Le professeur note les réponses au tableau*).

156 P. : Mettre en valeur les rimes. Où se trouvent les rimes, Julia ?

157 Julia : À la fin de chaque vers.

158 P. : À la fin de chaque vers. Qu'est ce que vous entendez par « mettre en valeur » ? Lucas, qu'est-ce que vous entendez par « mettre en valeur » ?

Enfin, un troisième temps du travail consiste à se servir des différents procédés mis au jour pour revenir à la mise en voix de manière plus satisfaisante : le professeur relance ainsi les élèves vers une interprétation nourrie des spécificités poétiques identifiées :

259 P. : Décasyllabes, d'accord. Donc, le poème à travailler, son rythme, c'est à vous de le rendre. Alors, vous pouvez rendre par l'accentuation, par l'intonation et par la musicalité que vous allez donner à votre lecture, ce rythme-là.

Les savoirs génériques construits ou consolidés au cours de la séance couvrent différentes spécificités du genre.

248 P. : Et, Paul, vous m'avez parlé de rythme, qu'est ce que vous entendez par rythme ? Chanson, rythme, musicalité (elle lit les indications qu'elle a elle-

même inscrites au tableau suite aux différentes interventions des élèves, lors des premières étapes). Le rythme, est-il travaillé au moins dans un poème, le rythme, d'après vous ?

- 249 Plusieurs élèves : Ben ouais.
- 250 P. : Oui, comment est-il travaillé ? Qu'est-ce que vous en savez, vous ? (*Elle lit.*) « Et voici, Père Hugo, ton nom sur les murailles ! » Comment est-il créé ?
- 251 Thomas : Par les syllabes.
- 252 Julien : il doit y avoir un nombre particulier de syllabes.
- 253 P. : Voilà, le nombre de syllabes, et en particulier, le vers utilisé hein ?
- 254 Julien : Si c'est un quatrain ou si c'est un...
- 255 Thomas : Non, ça c'est pour les strophes.
- 256 P. : Non, le vers utilisé, qu'est-ce que c'est ?
- 257 Julien : Alexandrin.
- 258 Océane : Décasyllabe.
- 259 P. : Décasyllabe, d'accord. Donc, le poème à travailler, son rythme, c'est à vous de le rendre [...]

Comme cet exemple le montre, les premiers savoirs sollicités sont d'ordre formel. La réflexion sur l'accentuation et la vitesse de la lecture débouche sur la notion de rythme, celle-ci conduisant à identifier le système métrique du texte : la macro-structure des poèmes est abordée (vers, strophe, refrain), tout comme le système des vers, leur longueur, leur alternance. Ajoutons que les élèves revoient également le métalangage du genre.

Ils abordent également la musicalité des vers à travers les sonorités à mettre en évidence vocalement : assonances, allitérations et puissance évocatrice d'un mot sont identifiées. De plus, les caractéristiques sémantiques de la poésie telles que les connotations ou la présence de réseaux lexicaux sont également évoquées, en lien avec les accentuations à produire dans l'interprétation.

- 197 P. : [...] c'est un poème, un poème en vers libres. Comment vais-je montrer que c'est un poème et que vais-je essayer de mettre... en valeur ? Qui le sait ? Vous avez déjà travaillé la poésie, hein, Mathilde !
- 198 Mathilde : C'est pas tout ce qui a un rapport avec le titre, par exemple le cœur, la guerre, tout ce qui a un rapport avec la guerre ?
- 199 P. : Tout ce qui a un rapport avec le titre, petite piste pour Mathilde.
[...]
- 213 P. : L'accentuation. Alors ça on l'a déjà dit, l'accentuation, on va la travailler dans tout le texte. Mais en poésie particulièrement, si la poésie n'a pas de rime ? ça va revenir à l'accentuation, mais alors quoi ?
- 214 Maxime : Les mots, les mots importants comme « haïssait la guerre ».

L'intervention 199 du professeur permet d'aborder, encore implicitement, la notion de réseau sémantique traversant le texte : un relevé, au fil du poème, soulignera la présence du champ lexical et montrera la pertinence de

l'intuition de Mathilde. L'intervention de Maxime (214) met ensuite en évidence le fait que certains mots *pèsent* davantage dans l'énoncé : le verbe « haïr », à valeur intensive, associé au nom « guerre », présente ainsi une force particulière que l'élève a saisie et que l'enseignante s'efforcera de faire expliciter.

Enfin, les élèves réfléchissent à la fonction spécifique du texte poétique : la notion de « tonalité », associée à celle d'émotion, permet d'identifier le poème comme un texte présentant une intentionnalité, qui vise à produire telle ou telle émotion.

056 P. : Quelle tonalité on peut mettre en évidence qui serait dans le texte.
Julien ! Thomas, tu demandes la parole ? Alors Thomas nous dit : la colère.
(*Elle note au tableau.*) Julien vous nous dites ?

057 Julien : Heu... le ton...

058 P. : Le ton... peut-être était-ce la colère qu'a voulu exprimer Camille, je ne sais pas. Est-ce que c'était ça ? Paul ! [...] Paul, à part la colère quel ton on peut exprimer dans une lecture ?

[...]

065 Paul : La joie.

066 P. : La joie, bien. Cassandra ?

Les élèves perçoivent également la fonction du poème engagé :

217 P. : [...] le poète, quand il crée, qu'est-ce qu'il cherche à créer particulièrement dans ses vers ?

218 Sacha : La poésie.

219 P. : La poésie. Quel autre art ? Antony !

220 Antony : Faire passer le message.

221 P. : Faire passer le message, si je suis dans une poésie engagée [...].

Ainsi, comme ces différents extraits le montrent, l'activité pédagogique permet de solliciter des caractéristiques génériques de la poésie au service d'un projet de compréhension et d'interprétation de textes. On constate alors que la lecture interprétative ne favorise pas seulement l'émergence de critères formels (métrique notamment) mais permet d'aborder, de manière incarnée, de nombreuses autres caractéristiques de la poésie (projet poétique et visée émotionnelle).

2.3 Une reconfiguration des savoirs génériques

La séance permet également aux savoirs génériques construits au fil du cycle du collège d'être reconfigurés (Biagioli 2012 : 501). Le professeur amène tout d'abord à distinguer l'interprétation d'un texte poétique de celle d'un texte narratif : « Il faut réfléchir, en fonction du texte. [...] Que prendre en compte pour préparer une lecture expressive, de tout texte, et ensuite on voit d'un texte qui est un poème ? » (79).

Les élèves sont alors conduits à interroger leurs savoirs, de manière différente de leurs habitudes, puisque les programmations séquentielles, du fait de la construction de la séquence formant une unité close sur elle-même, renforcent une forme d'étanchéité dans l'apprentissage des contenus d'une

séquence à l'autre. Dans ce cas, au contraire, les élèves sont invités à procéder de manière transversale. Ainsi la classe parvient à une première série de caractéristiques, touchant l'ensemble des textes littéraires : leur lecture expressive doit s'appuyer sur les indices de la ponctuation, la vitesse de lecture doit être liée au sens du texte, certains mots importants peuvent être accentués. Puis le professeur relance la réflexion :

154 P. : Allez, autre critère qui concerne tout type de texte ou alors qui concerne ce type de texte, puisqu'on est dans le genre de la poésie, quand vous lisez un poème, à quoi devez-vous prêter attention, que devez-vous mettre en valeur de plus que dans un texte narratif ? La lecture ne sera pas la même !

Par la suite, c'est une remise en cause des critères définitionnels du poème que favorise l'enseignante : tandis que les élèves se sont appuyés sur la rime pour définir le poème « Le Legs », elle leur présente le second texte :

195 P. : [...] Observez « Ce cœur qui haïssait la guerre », pouvez-vous me dire, eh ben moi, je vais mettre en valeur... les rimes ? Kevin !

196 Kevin : Non, y a pas de rimes.

197 P. : Il n'y en a pas. Et pourtant, c'est un poème, un poème en vers libres. Comment vais-je montrer que c'est un poème et que vais-je essayer de mettre... en valeur ?

Les élèves sont alors conduits à ajuster leur définition du genre. Au-delà, l'enseignante les invite également à situer le genre poétique par rapport à la chanson, ce qui amène les élèves à dépasser, par les rapprochements suscités par l'enseignante, une vision stéréotypée des genres, pour en saisir les complexités et les porosités, ce qui pourrait se présenter selon le tableau suivant:

Genre narratif	Genre poétique	Genre de la chanson
Organisation du texte structurée, rythmée, ponctuée		
Musicalité		
	Rimes ou effets de rythmes musicaux particuliers	Musicalité fondée également sur la musique
	Système métrique (ou non) Champs lexicaux abondants structurant le texte	

Tableau 2. Reconfiguration des savoirs génériques

Ainsi, l'activité d'interprétation proposée nous semble de nature à la fois à consolider des savoirs génériques et à exercer une compétence générique. Par extension, elle favorise la réorganisation, dans les représentations des élèves, d'un système générique moins rigide et plus complexe.

Au terme de notre analyse, il apparaît que le concept de genre, central dans les programmes de français du premier degré jusqu'au lycée, favorise la constitution d'un curriculum qui, sur le plan des savoirs, présente une réelle progression. Les textes officiels semblent articuler plusieurs types de maîtrise générique, notamment au collège, présentant le genre tantôt comme objet de connaissance, tantôt comme outil de lecture, tantôt encore comme contrainte d'écriture. Tandis que les travaux de chercheurs en théorie littéraire et en didactique de la littérature soulignent la nécessité de développer une « compétence générique », les pratiques d'enseignement au collège semblent s'être sédimentées autour de scénarios pédagogiques s'appuyant sur l'étude des textes pour produire des savoirs génériques. Dans ce contexte, il nous apparaît que l'expérimentation d'interprétation analysée permet, quant à elle, de solliciter les savoirs génériques en situation, comme instrument au service d'une réalisation, et conduit ainsi les élèves à travailler la compétence générique, notamment grâce à une démarche fondée sur le dispositif de l'essai suivi d'analyses réflexives (auto-analyse puis analyse des pairs). Ce type de proposition didactique permet alors de montrer combien le genre constitue un instrument nécessaire pour discuter de son interprétation, et comment l'approche par l'interprétation peut être féconde pour la maîtrise des savoirs génériques en français.

Références bibliographiques

- ADAM Jean-Michel, 2011, *Les Textes : types et prototypes* (3^e éd.), Paris, Armand Colin.
- ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute, 2007, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans R. Baroni et M. Macé (éds), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 21-34.
- BEACCO Jean-Claude, 1991, « Types ou genres ? Catégorisations des textes et didactique de la compréhension et de la production écrites », *Etudes de linguistique appliquée*, 83, pp. 19-28.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARONI Raphaël et MACÉ Marielle (éds), 2007, *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BIAGIOLI Nicole, 2011, « Poésie et lecture orale en 3^e : de la récapitulation à la réappropriation des savoirs », dans J.-L. Dumortier, J. Van Beveren et D. Vrydaghs (éds), *Curriculum et progression en français. Actes du XI^e colloque de l'AIRDF*, Namur, Presses Universitaires de Namur, p. 501-512.
- CANVAT Karl, 1999, *Enseigner la littérature par les genres*, Bruxelles, De Boeck-Ducolot.
- CRINON Jacques, 2006, « L'écriture littéraire et les genres », *Le Français aujourd'hui*, n° 153, p. 17-24.
- DEBREUILLE Jean-Yves, 1995, *Enseigner la poésie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, 1995, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

- DE PIETRO Jean-François et SCHNEUWLY Bernard, 2003, « Le modèle didactique du genre : un concept de l'ingénierie didactique », *Les Cahiers Théodile*, n° 3, p.27-52.
- GENETTE Gérard, 1979, *Introduction à l'architecte*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan, 1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points ».
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, « Typologie des genres institués » (version remaniée des pages 180-187 du *Discours littéraire*, Paris, A. Colin), en ligne.
- MAINGUENEAU Dominique, 2007, « Modes de généricité et compétences génériques », *La Licorne*, n° 79, p. 63-68.
- MARIN Brigitte et CRINON Jacques, 2010, « Approches des genres dans l'enseignement apprentissage de la production verbale écrite à l'école élémentaire française », dans F. Neveu, V. Muni Toke, J. Durand, L. Mondada et S. Prévost (éds), *Didactique et enseignement. français langue maternelle, français langue seconde, Congrès mondial de Linguistique française, 2010*, Paris, Institut de Linguistique Française, en ligne.
- MARTIN Serge, 2010, « Les poèmes au cœur de l'enseignement du français », *Le Français aujourd'hui. Enseigner la poésie avec les poèmes*, n° 169, p. 3-14.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1984, *Qu'est ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- TOURNIER Michel, 2006, *Les vertes lectures*, Paris, Gallimard.
- Textes institutionnels
- Programme de l'école primaire, *Bulletin Officiel* hors-série n° 3 du 19 juin 2008.
- Programme de l'enseignement du français, Ministère de l'Éducation nationale, *Bulletin Officiel* spécial n° 6 du 28 août 2008.
- Programme de l'enseignement commun de français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première, *Bulletin Officiel* spécial n° 9 du 30 septembre 2010.

La réception scolaire des genres de discours : pistes pour un travail didactique en langue et littérature¹

Glaucia Muniz Proença LARA

Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG)

Introduction

Dans le contexte des sciences du langage, il semble y avoir consensus parmi les enseignants et les chercheurs sur les genres de discours qui peuvent et doivent être pris comme objet d'enseignement à l'école, indépendamment de leur filiation théorique (linguistique textuelle, analyse du discours, socio-interactionnisme, entre autres). Des auteurs comme Dolz & Schneuwly (2004) en Suisse et Marcuschi (2002) au Brésil se sont penchés sur cette question. Chacun à sa manière et par des chemins distincts cherche à proposer des méthodologies pour *enseigner les genres*, ce qui s'articule autour de la question à laquelle nous essaierons de répondre à notre manière : Quelle est la place des genres en didactique comme outil d'enseignement et d'apprentissage de la langue et de la littérature ?

Nous n'avons pas la prétention de croire que notre proposition soit meilleure qu'une autre ; nous ne déconsidérons pas non plus les avancées significatives réalisées par l'enseignement des genres, surtout depuis la fin du XX^e siècle. Nous chercherons juste à décrire une expérience que nous avons développée entre 2007 et 2013 avec des étudiants en lettres de l'UFMG, présentant des résultats positifs, comme nous essaierons de le montrer.

Ainsi, en insistant sur l'importance de prendre des genres comme objet d'enseignement et d'apprentissage de la langue et de la littérature² à l'école, nous proposons que l'étude de cet objet se fasse non pas à partir de ses régularités (ou contraintes), ce qui a été fait traditionnellement dans une perspective très proche de l'enseignement de la grammaire normative, mais du point de vue de son hybridation. Nous parlons ici de l'articulation de deux ou de plusieurs genres dans un même espace textuel, reconnaissable par la présence d'éléments appartenant à des genres distincts. Nous aurons donc affaire à des textes hybrides (du point de vue générique) et non, comme certains l'envisagent, à des genres hybrides.

Pour l'étude des genres à l'école, ce sont les textes publicitaires et littéraires qui nous ont particulièrement intéressée, compte tenu de leur souplesse

1. Texte traduit du portugais (Brésil) par Irène Gootjes.

2. Nous prendrons dans ce travail la littérature au sens large pour englober tant les œuvres qui circulent dans une sphère socialement reconnue comme cultivée (l'école, l'académie) que les productions qui, sans avoir le prestige des premières, circulent de façon moins restreinte et sont souvent qualifiées de « populaires ».

naturelle, plus à même de « dialoguer » avec d'autres textes et genres – une question que nous avons abordée comme « transgression de genres » (Lara 2009, 2010, 2012). Par cette notion, nous entendons que les textes publicitaires et littéraires peuvent être – et sont souvent – polygénériques. Dans ce cas, tout en conservant leur fonction première (vendre un produit, divertir le lecteur), ils intègrent des éléments d'autres genres, ce qui, en changeant leur forme, produit un « dialogisme intergénérique » (Chaves 2010) mettant en relation, plus que les textes, les genres que ceux-ci illustrent.

Cette approche a l'avantage de rendre l'enseignement plus dynamique et plus participatif, car il amène les élèves à reconnaître non seulement les spécificités des différents genres, mais aussi à observer comment ceux-ci s'articulent et s'infléchissent les uns les autres dans l'espace textuel, pour produire certains effets de sens (d'humour, de surprise, etc.). Ce qui contribue à l'amélioration des compétences en lecture et en production de textes, aussi bien du point de vue linguistique que littéraire.

Avant de présenter notre proposition et d'en discuter les résultats, il faut aborder les genres de discours et leur « relecture » dans le cadre de l'analyse du discours (AD), prise au sens large.

2. Les genres de discours : de la régularité à la transgression

La réflexion sur les genres de discours est – depuis Platon et Aristote – un thème constant chez ceux qui s'intéressent au langage. Reprenant le concept de « genre », M. Bakhtine, dans *Esthétique de la création verbale* (1984 : 265-272), l'élargit au-delà des littératures et des rhétoriques et devient, à cet égard, la référence d'un grand nombre de chercheurs en sciences du langage.

D'après Bakhtine (*ibid.* : 265), lorsque le locuteur utilise la langue dans un domaine particulier de l'activité humaine, il le fait sous la forme « d'énoncés concrets, uniques (oraux et écrits) » qui reflètent « les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines ». L'énoncé est donc pris comme « l'unité réelle de l'échange verbale » (*ibid.* : 272 ; souligné dans l'original), définition qui se rapproche de la conception actuelle de « texte ».

Dans cette perspective, les énoncés reflètent les conditions spécifiques et les finalités de chacun des domaines par leur « contenu thématique » (qui renvoie aux sujets des différentes activités humaines), par leur « style verbal » (sélection opérée dans les moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux de la langue) et par leur « construction compositionnelle » (qui correspond, en gros, à la structure textuelle).

Selon Bakhtine encore, « chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses *types relativement stables* d'énoncés » qui sont les « *genres de discours* » (*ibid.* : 265 ; souligné dans l'original). Ces genres sont considérés comme inépuisables par la richesse et la variété qu'ils représentent à partir des innombrables sphères des activités humaines et par la capacité à s'amplifier à partir de types stables. Comme on le voit, la notion de genre acquiert un caractère plus large qui se réfère aussi aux textes que nous utilisons dans les situations quotidiennes de communication.

Dans le contexte de l'AD, des auteurs tels que Maingueneau (1998, 2004) et Charaudeau (1997, 2004) travaillent la notion de genre de discours dans cette perspective plus large proposée par Bakhtine (1984). Maingueneau intègre cette notion aux trois « scènes de l'énonciation » que sont : (1) la scène englobante (domaine du discours) ; (2) la scène générique (genre de discours) ; (3) la scénographie (la scène construite par le texte), permettant, par exemple, de « mettre en scène » l'annonce publicitaire d'un produit pour maigrir dans une conversation téléphonique (Maingueneau 1998 : 69-70). Cela signifie que les genres peuvent donner lieu à des scénographies distinctes, ce qui s'articule naturellement à l'existence de genres plus (ou moins) standardisés.

Sur cette question, Maingueneau propose quatre modes de généricité instituée, qui vont du mode I (plus standardisé, comme c'est le cas des dossiers administratifs, des annuaires téléphoniques, etc.), au mode IV (plus créatif, qui nous renvoie aux genres littéraires). Dans les modes intermédiaires se trouveraient les genres qui suivent une scénographie préférentielle ou attendue, mais tolèrent des écarts (mode II), par exemple, un programme politique électoral sous forme de lettre ; ou ceux qui incitent à l'innovation (mode III) sans présenter pour autant de scénographie préférentielle, comme dans le cas des publicités et des programmes télévisés (Maingueneau 2004 : 50-53). Ainsi, nous aurions des textes qui se limiteraient à remplir leur contrat générique (comme inscrit en mode I et, dans une moindre mesure, en mode II) et d'autres qui, pour inciter à l'innovation, requièrent l'intervention de scénographies variées, telles que la publicité (mode III) et les textes littéraires (mode IV) auxquels nous nous intéressons de plus près, comme cela a déjà été dit.

Charaudeau (1997), à son tour, lie le genre à la situation de communication, caractérisée comme étant de nature contractuelle. Cela signifie que le genre implique le respect de certains principes socialement préétablis, en d'autres termes un « contrat » qui, à son tour, correspond à un comportement discursif spécifique. Comme Maingueneau, Charaudeau reconnaît l'existence de genres plus stables que d'autres, ce qui résulte des différents niveaux de ritualisation comprenant les interactions sociales.

C'est cette stabilité plus ou moins grande attribuée aux genres qui laisse place à la « transgression » décrite comme la situation dans laquelle nous percevons les indices de reconnaissance d'un certain genre, mais détectons en même temps des formes inattendues. Dans ce cas, la question qui se pose est de savoir ce qui « n'est pas respecté » : les contraintes situationnelles (responsables du contrat de communication entre les partenaires) ; les contraintes discursives (qui ont une incidence, par exemple, sur la thématisation et la sémiologisation – verbale ou visuelle) ; ou les contraintes formelles (rapportées aux différents aspects d'organisation textuelle). Il existe ainsi différents types de transgression dont l'incidence entre les trois niveaux de contraintes est variable (Charaudeau 2004 : 32-33).

Nous voyons que sans renoncer aux régularités ou à la normativité inhérentes aux genres, ce qui nous amène à les reconnaître et à les mettre en œuvre de façon productive, les définitions présentées jusqu'ici admettent la

possibilité « d'écarts », que ce soit en présence de l'adverbe « relativement » dans la notion de genres de Bakhtine, ou dans le changement de scénographie proposé par Maingueneau, ou encore dans la « transgression de genres » de Charaudeau. Ceci parce que les genres, compte tenu de leur plasticité, sont en même temps soumis aux mouvements dynamiques des sociétés dans lesquelles ils circulent et des sujets qui font qu'ils sont constamment en transformation.

Dans cette perspective, on peut supposer qu'un genre se situe dans la « zone de tension » entre un ensemble de restrictions – ou de régularités – et un horizon de possibilités – ou de variations possibles –, ce qui implique un sujet capable d'opérer sur le conventionnel, sur le préalablement institué, l'assumant ou le subvertissant, à la recherche d'autres (nouveaux) effets de sens. Cette question passe, bien sûr, par l'existence de genres plus ou moins standardisés, comme signalé auparavant. Par conséquent, pour une méthodologie alternative qui prétend parier sur la transgression – n'excluant naturellement pas la reconnaissance des régularités inhérentes aux genres – il est important de choisir les genres les plus malléables comme les littéraires et la publicité, situés respectivement dans les modes IV et III de la généricité instituée (Maingueneau 2004).

Examinons de plus près la transgression. Quoique transgresser soit un terme un peu fort lorsqu'il est pris dans le sens courant de « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles ; contrevenir à, désobéir à, enfreindre » (*TLFI*), nous l'adoptons dans cet autre sens d'« aller au-delà d'une limite, traverser, franchir » (*ibid.*). Ce qui, dans le présent article, implique « dépasser », « passer outre » un genre donné pour élaborer d'autres effets de sens.

Dans cette perspective, ce que nous appelons « transgression de genres » se produit quand un genre prend la fonction d'un autre, tout en lui prêtant sa forme. De sorte qu'il y a une espèce de camouflage d'un genre par un autre. Nous appelons « transgresseur » le genre qui prête sa forme, « transgressé » celui qui se laisse camoufler tout en gardant sa fonction première. Nous reconnaissons, toutefois, la fragilité d'une telle distinction, qui dépend avant tout du point de vue adopté. En outre, dans le cas des genres littéraires où « la propre notion de "genre" est problématique » (Maingueneau 2004 : 51), les limites entre transgressé et transgresseur se mélangent souvent. Par conséquent, nous croyons que lors du travail avec l'élève, il vaut mieux parler de genres qui se mélangent, sans différencier le transgressé de celui qui serait le transgresseur (même si cette distinction peut être utile à l'enseignant, dans certains cas).

Or, si de telles questions pointent la difficulté qu'il y a à aborder la notion de transgression (hybridation ou mélange) de genres, nous ne pouvons perdre de vue qu'elles résultent de la complexité et de l'extension du concept. Après tout, il n'est pas toujours facile de décider des limites entre un genre et un autre, de reconnaître des sous-genres dans un plus grand, et même de citer des critères permettant d'encadrer un texte déterminé dans un genre « x » et non « y ».

Cela amène Mari & Silveira (2004 : 65) à admettre que le concept de genre présente une « mobilité pratique » ou une « fonctionnalité intuitive » inversement proportionnelle à sa clarté conceptuelle. C'est-à-dire que même sans savoir préciser ce qu'ils entendent par « genres », les usagers sont en mesure de les reconnaître et de les mettre en œuvre de manière productive en percevant même les transmutations dont ils souffrent et les « ruptures d'attentes » qui les touchent.

C'est ce type d'attitude qui nous laisse supposer que l'enseignement des genres à l'école par le biais de la transgression est possible. D'autant que pour transgresser selon le modèle que nous proposons, il faut que les élèves reconnaissent auparavant les paramètres ou les conditionnements génériques qui se croisent dans un même espace textuel pour, enfin, saisir la transgression et ses effets de sens.

Dans la prochaine partie, nous décrirons le travail comprenant des textes publicitaires et littéraires que nous avons réalisé avec nos étudiants du cours de lettres de l'UFMG entre 2007 et 2013 dans le cadre d'un projet plus large intitulé « Genres de discours et éducation ». Nous terminerons en présentant quelques textes transgressés, produits par des élèves qui ont participé à l'expérience.

3. Transgression et enseignement

Il convient de noter tout d'abord que la transgression des genres peut se produire à partir de textes spécifiques (et de leurs genres) ou à partir de genres seulement, sans que cela entraîne des textes effectivement produits. Cette constatation nous rapproche de la proposition de Chaves (2010 : 113), qui parle de « dialogisme intergénérique » en le définissant comme le dialogue entre au moins deux genres dans la spatialité du texte. Il s'agit, à son avis, « d'un type particulier de dialogisme dans lequel différentes *voix* dans le cas présent des *genres* et non à proprement parler d'unités linguistiques isolées [...] partagent le même contexte énonciatif... ». Dans ce cas, « la convocation des genres discursifs [...] ne se pose pas en termes d'intertextualité, mais d'interdiscursivité » (Chaves 2010 : 167). En d'autres termes, le dialogue est établi entre les genres discursifs et non pas seulement entre les énoncés de textes effectivement produits et localisables. C'est donc un concept plus large qui comprend d'autres formes d'hybridation, comme pour l'intertextualité intergenres (Marcuschi 2002) qui implique des textes spécifiques.

En ce qui concerne la méthodologie à utiliser pour travailler sur la transgression des genres en salle de classe, nous suggérons de commencer par les textes publicitaires, car ce sont en général des textes plus courts et moins complexes que les textes littéraires. Il doit être clair, cependant, que nous n'avons pas l'intention de donner des « recettes » pour ce travail, ce qui rendrait notre proposition aussi normative que l'enseignement traditionnel des genres que nous critiquons. Ce ne sont que quelques principes qui, évidemment, peuvent et doivent être adaptés au niveau des élèves, à leurs intérêts et difficultés, etc.

Nous pouvons donc passer aux étapes méthodologiques de la proposition d'enseignement des genres par le biais de la transgression. Sur la base de notre expérience, nous proposons la séquence suivante, limitée à trois grandes étapes, qui peuvent être enrichies et complétées par l'enseignant en fonction du profil de sa classe.

Le premier pas (1^{re} étape) est de proposer à la classe un grand débat sur la notion de genres de discours (définition, caractérisation, domaines, etc.) et sur la notion connexe de transgression (hybridation, mélange).

Lors de la 2^e étape, nous passons à l'application de ces notions dans des textes préalablement sélectionnés par l'enseignant (en commençant par des publicités pour aller vers des textes littéraires, comme nous l'avons déjà expliqué). De ce point de vue, dans les textes où la transgression se produit, les étudiants, avec l'aide de l'enseignant, doivent identifier les régularités des deux genres (ou plus) qui se mélangent, et peuvent, par conséquent, utiliser les trois paramètres proposés par Bakhtine (1984) : (1) contenu thématique ; (2) style verbal (et non verbal, dans les annonces publicitaires) ; (3) construction compositionnelle. Nous proposons d'ajouter un quatrième paramètre, (4) la fonction, car selon Marcuschi (2002 : 21), bien que les aspects formels (structurels ou linguistiques) soient importants dans la caractérisation des genres, ce qui les définit finalement ce sont leurs usages et leur fonctionnalité. Cela signifie que la publicité est toujours une publicité (dont la fonction est de promouvoir et faire vendre des produits), même si elle est « mise en scène » comme une lettre, un mot du dictionnaire, une fable, etc.

Une autre possibilité pour cette étape serait d'adopter la proposition de Miranda (2007), qui liste quelques marqueurs pour identifier les genres : « compositionnels » (qui renvoient à l'organisation du plan du texte : titres, figures, légendes), « dispositionnels » ou « matériels » (comme la variation typographique et la mise en page), « interactifs » (qui impliquent des redondances entre le verbal et le non verbal), « thématiques » (résultant de l'organisation lexico-sémantique), « énonciatifs » (liés à des indicateurs de personne, de temps et d'espace), « stratégiques » ou « intentionnels » (actes de langage, présence ou absence d'éléments d'évaluation), etc.

Après cela (3^e étape), les étudiants choisissent librement les textes transgressés et les analysent de la même manière (ou en suivant la même méthodologie), mais sans l'aide de l'enseignant. Les travaux, habituellement réalisés en groupe, sont présentés sous forme de séminaire et comprennent aussi la production d'un texte qui implique la transgression (en utilisant, dans ce cas, les mêmes genres de texte pris, ou non, comme objet d'analyse).

À titre d'illustration, nous présentons et examinons brièvement les deux exemples suivants³ parmi de nombreux autres figurant dans notre collection de textes transgressés qui ont été produits par des étudiants du cours de lettres de l'UFMG en « Atelier de textes en langue portugaise » et en « Introduction à l'analyse du discours », notamment. Même sans en faire l'analyse approfondie, nous percevons que les auteurs ont effectivement

3. Les textes, originellement produits en portugais, ont été traduits en français pour faciliter la lecture des francophones.

compris la transgression et ont pu s'en servir de manière productive, ce qui prouve l'efficacité de l'enseignement de genres par le biais que nous proposons.

Texte 1

Journal des Fées – Mercredi 6 mai 2009

« Les frères auront de nouvelles maisons », dit le gouverneur.

Le Gouverneur de l'État des Fées dit qu'il a l'intention de couvrir les dommages des petits cochons blessés lors de l'attaque du grand méchant Loup.

Les deux petits cochons, les frères Cicéron et Hector, dont la maison a été détruite par le grand méchant Loup lundi dernier, 4 mai, devront recevoir l'appui du gouvernement. Dans une conférence de presse donnée mardi lendemain de l'attaque, le gouverneur de l'État des Fées a déclaré cet incident « très regrettable » et assuré que des mesures seront prises.

L'attaque a révélé combien la situation est dangereuse dans l'État des Fées où des millions de maisons sont construites avec des matériaux de mauvaise qualité en raison du manque de moyens. « Vu la pénurie de briques, les gens ont même fait des maisons en sucreries » a déclaré Dragon Junior, chercheur de l'Université fédérale des Fées.

Les deux petits cochons vivent actuellement chez leur frère aîné, Pratique, l'un des rares dans la région à avoir une maison en briques. Le grand méchant Loup, qui avait déjà été sanctionné pour pédophilie dans le cas du Petit Chaperon rouge, est en fuite.

Dans ce texte, le conte des *Trois Petits Cochons*, sans perdre ses éléments de base (personnages et actions principales), prend la forme d'un article de journal : l'histoire fait les gros titres, gagne des chapeaux (ouverture du texte journalistique qui résume succinctement le sujet et souligne le fait essentiel de l'article) et d'autres éléments caractéristiques de ce genre, par exemple, la reproduction au discours direct des paroles des acteurs impliqués dans l'évènement et d'autorités ou d'experts qui donnent leur opinion sur la situation.

Le langage, de son côté, cherche à être plus objectif, avec des périodes courtes et directes, sans adjectifs, des recours qui simulent l'éloignement et le caractère impartial revendiqués par un article de journal. Nous ne pouvons perdre de vue, cependant, l'humour qui traverse le texte et qui se révèle surtout dans la dernière partie, quand s'établit une relation avec le grand méchant Loup d'un autre conte de fées connu (*Le Petit Chaperon rouge*), accusé de pédophilie pour avoir « mangé »⁴ la protagoniste de l'histoire. C'est cet humour qui permet de récupérer le caractère jubilatoire du texte littéraire (fonction du conte), puisqu'il ne s'agit pas d'informer le lecteur (fonction du texte journalistique), mais de raconter une histoire qui peut lui donner du plaisir ou le divertir.

4. En portugais, le verbe « manger » signifie en langage vulgaire « posséder sexuellement, s'accoupler » (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1986, s.v.).

Texte 2

BIÈRE[®]

Saccharomyces cerevisiae

PRODUIT POUR ADULTES

COMPOSITION : Chaque millilitre de BIÈRE contient : eau, malt, céréales non maltées, hydrates de carbone et houblon. Antioxydant : INS 316 ; stabilisateur : INS 405.

Contient du gluten. Teneur en alcool : 4,8 % VOL.

INFORMATIONS AU PATIENT : BIÈRE est une boisson alcoolisée qui a une action relaxante, agissant sur les tensions quotidiennes et sentimentales par un soulagement temporaire.

STOCKAGE : BIÈRE doit être conservée à une température comprise entre 0° C et 5° C.

CONTRE-INDICATIONS : Ce produit est contre-indiqué aux mineurs de moins de dix-huit ans et aux conducteurs de véhicules.

INDICATIONS : L'utilisation de BIÈRE est indiquée dans les cas de nostalgie, de stress et en cas de célébrations.

PRÉCAUTIONS D'EMPLOI : L'utilisation constante du médicament peut causer une dépendance physique, chimique et psychique.

POSOLOGIE ET ADMINISTRATION : Ingérer quelques doses en compagnie d'autres patients, de préférence le weekend et au cours d'occasions spéciales.

DATE DE VALIDITÉ : Voir l'emballage.

GROSSESSE ET ALLAITEMENT : Ce médicament n'est pas contre-indiqué en cas de grossesse et d'allaitement.

MODE D'ADMINISTRATION : Le produit doit être consommé extrêmement froid, à dose modérée.

EFFETS INDÉSIRABLES : Dans certaines situations, BIÈRE peut provoquer des éclats de rire, l'augmentation du volume de la voix, la désinhibition, des maux de tête et la gueule de bois.

TOUT PRODUIT ALCOOLIQUE DOIT ÊTRE CONSERVÉ HORS DE LA PORTÉE DES ENFANTS.

SURDOSAGE : L'utilisation excessive de BIÈRE cause une perte d'équilibre physique et émotionnel ; perte du contrôle de soi et du sens du ridicule ; amnésie, et, dans les cas les plus graves, intoxication alcoolique. En cas de surdosage, appeler immédiatement un médecin.

EN VENTE DANS LES BARS, RESTAURANTS ET SUPERMARCHÉS.

À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

Le texte n° 2 fait l'annonce publicitaire d'un produit – nommé *Bière* – dont la scénographie est la notice d'information d'un médicament (pharmacologique). Il suit, dans ses grandes lignes, le style verbal et la construction compositionnelle d'une notice, mais au lieu de donner des informations techniques sur un médicament, ce que l'on voit ce sont des suggestions et des

conseils liés à la consommation d'une boisson alcoolisée tels que : « le produit doit être consommé extrêmement froid... » ou encore « Ingérer quelques doses [...], de préférence le weekend et au cours d'occasions spéciales ». Les deux derniers énoncés, principalement : « En vente dans les bars, restaurants et supermarchés » et « À consommer avec modération » se chargent de réintégrer le texte dans le domaine de la publicité et de récupérer sa fonction première (promouvoir, faire vendre un produit) qui a été déguisée en notice.

4. En guise de conclusion

Comme nous l'avons vu, les étudiants qui ont produit les textes transgresseurs (ou polygénériques) des exemples précédents ont compris la transgression et ont été en mesure de travailler de manière productive cette notion, ce qui démontre l'efficacité de l'enseignement des genres de discours par le biais que nous proposons.

De sorte que c'est à l'école de fournir les moyens qui permettront aux jeunes étudiants de « circuler » entre différents genres et domaines, en reconnaissant et en respectant leurs régularités, mais, en même temps, en sachant en « jouer », en les subvertissant pour créer de nouveaux effets de sens. C'est en fin de compte ce que l'on attend d'un enseignement en phase avec les besoins et les exigences du monde globalisé d'aujourd'hui, où les qualités telles que la créativité, l'autonomie, l'esprit critique et le dynamisme deviennent de plus en plus appréciées et sollicitées. Pour nous, la question fondamentale qui se pose est donc de rechercher l'équilibre entre les contraintes génériques et l'espace de « liberté » dont le sujet dispose, en investissant davantage dans l'une plutôt que dans les autres si nous voulons former un élève – lecteur et producteur de textes – actif, critique, etc.

Partant de genres liés aux domaines publicitaire et littéraire, la méthodologie proposée ici a le mérite de permettre à l'étudiant d'avoir accès à un éventail beaucoup plus large de genres et de domaines appelés à « dialoguer » avec l'annonce publicitaire et avec les textes tels que les poèmes, les contes, etc. Dans cette perspective, nous constatons que la publicité, en fait, se sert de la transgression en tant que ressource pour promouvoir ses produits. Les scénographies assumées sont très variées (poème, lettre, notice de médicaments, etc.) et dépassent largement le domaine des médias. C'est la même chose avec la littérature, autre espace privilégié de croisements de genres. Les textes littéraires dialoguent avec des genres de toutes sortes – même ceux qui, en principe, seraient les plus standardisés – vu l'intense circulation existante d'un domaine à l'autre.

Références bibliographiques

- BAKHTINE Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- CHARAUDEAU Patrick, 1997, *Le Discours d'information médiatique : la construction du miroir social*, Paris, Nathan.
- CHARAUDEAU Patrick, 2004, « Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual », in Ida Lúcia Machado e Renato de Mello (eds.), *Gêneros: reflexões em análise do discurso*, Belo Horizonte, Núcleo de análise do

- discurso, Programa de Pós-graduação em estudos lingüísticos, FALE / UFMG, p. 13-41 (1^{re} éd. fr. « Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle », dans M. Ballabriga (éd.), *Analyse des discours*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2001, p. 45-73).
- CHAVES Aline Saddi, 2010, *Gêneros do discurso e memória: o dialogismo intergenérico no discurso publicitário*, tese de doutorado em língua e literatura francesa, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- DOLZ Joaquim e SCHNEUWLY Bernard, 2004, «Gêneros e progressão em expressão oral e escrita – elementos para reflexões sobre uma experiência Suíça (francófona)», in R. Rojo e G.S. Cordeiro (trad. e org.), *Gêneros orais e escritos na escola*, São Paulo, Mercado de Letras, p. 41-70.
- LARA Gláucia Muniz Proença, 2009, «Abordando os gêneros do discurso na escola: um espaço para a transgressão?», *Vertentes*, São João del Rei, n° 34, p. 121-132.
- LARA Gláucia Muniz Proença, 2012, «Publicidade e sociedade: um diálogo em duas épocas», *Revista do GELNE*, vol. 14, n° 1/2, p. 123-144.
- LARA Gláucia Muniz Proença et alii, 2010, *Transgredindo os gêneros do discurso : entre a teoria e a prática*, Belo Horizonte, Núcleo de análise do discurso, Programa de Pós-graduação em estudos lingüísticos, UFMG.
- MAINGUENEAU Dominique, 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, «Diversidade dos gêneros de discurso», in Ida Lúcia Machado e Renato de Mello (eds.), *Gêneros: reflexões em análise do discurso*, Belo Horizonte, Núcleo de análise do discurso, Programa de Pós-graduação em estudos lingüísticos, UFMG, p. 43-58.
- MARCUSCHI Luiz Antônio, 2002, «Gêneros textuais: definição e funcionalidade», in A.P. Dionísio, A.R. Machado e M.A. Bezerra (eds.), *Gêneros textuais e ensino*, Rio de Janeiro, Lucerna.
- MARI Hugo e SILVEIRA José Carlos Cavaleiro, 2004, «Sobre a importância dos gêneros discursivos», in Ida Lúcia Machado e Renato de Mello (eds.), *Gêneros: reflexões em análise do discurso*, Belo Horizonte, Núcleo de análise do discurso, Programa de Pós-graduação em estudos lingüísticos, UFMG, p. 59-74.
- MIRANDA Florencia, 2007, «Marcadores de gênero: uma pista para identificar a ficcionalização de gêneros textuais?», *Anais do 4º Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais - IV SIGET*, Tubarão, UNISUL, p. 1045-1055 (sur cédérom).

Propositions pour la didactique des textes : genres journalistiques et langue-culture arabe

Nadia MAKOUAR

Ertim-Inalco

Introduction

En didactique des langues, la notion de « genre » retient l'attention de nombreux chercheurs. Perçu comme un outil didactique, c'est par des méthodes de descriptions qu'ont été élaborées les dimensions langagières enseignables (Schneuwly & Dolz 1997). La linguistique de corpus qui regroupe des méthodes quantitatives pour l'étude des textes en a révolutionné le potentiel. Elle permet d'autant plus une étude et une caractérisation des genres par la mise en évidence de leurs constantes et de leurs variantes. Adjointe à la théorie de la sémantique interprétative, elle a permis la mise en évidence de particularités des discours et des genres selon la méthode différentielle (Rastier 2011). Nos travaux sur les discours journalistiques (Makouar 2014) nous ont amenée à porter une attention particulière sur les genres et à en réaliser des analyses plus fines. Celles-ci nous conduisent à une réflexion sur les mécanismes interprétatifs et leur applicabilité en didactique de la langue et de la culture arabe : l'utilisation conjointe des principes de la sémantique interprétative et de la linguistique de corpus peut-elle aider à une didactique de la langue ? Si la sémantique de corpus permet de révéler des éléments langagiers spécifiques aux genres de discours, comment intégrer ses concepts dans des scénarios didactiques de compréhension et de production écrite ? Dans cette étude, il s'agira d'une part de démontrer la possibilité de dégager des représentations singulières de textes de genres différents. D'autre part, nous proposerons des pistes de travail à partir des mécanismes analytiques qui auront permis de mettre à jour des résultats probants de caractérisations des genres.

1. Des discours et des genres en didactique et en sémantique

1.1 Le genre en didactique : outil d'enseignement

Les contributions autour de la notion de *genre* et de *types* en didactique ont foisonné depuis les années 1980 (voir Portillo 2010). Il s'agira ici de considérer quelques-unes des études qui ont attiré notre attention dans le cadre de notre recherche.

La plupart des chercheurs en didactique s'inspirent de la théorie bakhtinienne du genre (Beacco 2004, Schneuwly & Dolz 1997, Schneuwly 2007 notamment) pour mettre à profit les divers concepts considérés.

Pour Schneuwly & Dolz (1997 : 29), les genres peuvent être des « outils qui fondent la possibilité de communication ». Ils s'appuient sur l'idée de

« formes relativement stables » et évoquent des « rituels de pratiques langagières » d'évidence liés à la culture. Ces considérations sur le genre permettent donc de l'envisager comme support didactique pour l'enseignement des pratiques langagières. Parce que le genre s'inscrit dans une pratique sociale donnée, la reconnaissance et l'apprentissage des structures qui caractérisent le genre sont donc nécessaires en didactique des langues. Les moyens qui relient les pratiques langagières et la didactique relèvent alors du genre comme « une composition d'outils relatifs à la structure, aux contenus et aux unités linguistiques » (Schneuwly 2007 : 14). De même Beacco (2007) définit le « genre de discours ou genre discursif »¹ comme :

des formes prises par la communication telle qu'elle s'effectue dans une situation sociale et une communauté de communication données, identifiées comme telles par des paramètres (lieu, type de participants...) et où prend place une forme discursive spécifique comme : une conférence, un fait divers, une anecdote une dispute, un mythe, une prière... (2007 : 96-97)

La connaissance des genres est donc non seulement importante pour la production² mais également pour la compréhension. Si les caractéristiques qui lui sont relatives sont familières du lecteur d'un texte, l'interprétation n'en sera que plus aisée. Cette notion a donc une influence sur le lecteur du texte, et agit comme un « horizon d'attente »³ qui réduit et définit les possibles interprétations qu'en fera le lecteur. C'est par le biais des normes qui singularisent les genres qu'il y aura anticipation et intercompréhension⁴.

1.2 Discours et genre en sémantique des textes

La place prépondérante que tient la notion de genre en sémantique des textes commence, du point de vue méthodologique, dès la constitution du corpus⁵. Cette notion tient donc un rôle central dans l'analyse des textes. La théorie de François Rastier considère le texte comme « [...] une suite linguistique empirique attestée, produite dans une pratique sociale déterminée, et fixée sur un support quelconque » (Rastier 1996). Le genre est associé à cette pratique sociale puisqu'aucun texte n'est écrit que dans une langue (Rastier 2004) : il est écrit dans un genre et au sein d'un discours, en tenant compte évidemment des contraintes d'une langue (Rastier 2005).

L'écriture d'un texte dans un genre particulier sert aussi pour la construction de la personnalité de l'individu et pour sa place dans la société. Ainsi, entre les processus langagiers de l'énonciateur et la compréhension de l'interprète-lecteur, il y a ces codes, ces normes d'usage.

1. Il emploie le terme « genre de discours » préférentiellement à celui de « type de texte » (narratif, descriptif, injonctif...) qui n'a pas su élaborer, selon lui, une description des classes de textes (Beacco 2007: 97).

2. « Sur le versant de l'usage et de l'apprentissage, le genre peut ainsi être considéré comme un *méga-outil* qui fournit un support à l'activité dans les situations de communication et un repère pour les apprenants » (Schneuwly & Dolz 1997 : 29). Les auteurs soulignent.

3. « Celui-ci fonctionne donc comme un *modèle commun*, comme une *représentation intégrante* qui détermine un horizon d'attente (Jauss 1970 [...] » (*ibid.*).

4. Rastier rappelle également que « l'analogie des pratiques et celle des genres qui en découle permet la traduction voire tout simplement l'intercompréhension » (Rastier 2003 : 36).

5. Voir *infra*, « Corpus et contextualisation ».

L'étude du genre revêt son plus grand intérêt quand elle permet de percevoir la singularité des textes. C'est dans l'usage singulier des genres que se constitue la personnalité, alors que les genres dessinent « en creux », par les positions énonciatives et interprétatives qu'ils codent, la personne comme ensemble de rôles sociaux. (Rastier & Pincemin 1999)

Tous les éléments en rapport avec le texte étudié participent à la caractérisation du genre et dans l'activité interprétative. En sémantique, quatre paliers textuels sont considérés pour l'analyse : microtextuel (au niveau du morphème ou de la lexie), mésotextuel (au niveau de la période), macrotextuel (tenant compte de l'ensemble du texte dont le paratexte et le péri-texte) et intertextuel (l'ensemble du corpus) (Rastier 2004).

1.3 Corpus, genre et contextualisation

Les fondements théoriques sur lesquels nous nous sommes appuyée pour la constitution du corpus sont ceux de la sémantique des textes. Celle-ci conçoit le corpus de la façon suivante :

[le] corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d'une gamme d'applications. (Rastier 2004)

Nous posons l'hypothèse qu'une sémantique de corpus outillée – utilisation conjointe des concepts de la sémantique des textes et de la linguistique de corpus⁶ – permet de dégager des représentations langagières spécifiques aux textes étudiés et d'en transposer les éléments les plus pertinents pour la compréhension et la production écrite en langue arabe⁷. Plus précisément, nous supposons que les principes de la contextualisation préalable à toute interprétation sont applicables dans un cadre didactique. C'est donc le principe herméneutique global - local - global qui prédomine dans nos analyses de textes et dans les propositions didactiques :

L'interprétation procède principalement par contextualisation. Elle rapporte le passage considéré, si bref soit-il – ce peut être un mot : (i) à son voisinage, selon des zones de localité (syntagme, période) de taille croissante ; (ii) à d'autres passages du même texte, convoqués soit pour des tâches d'assimilation, soit de contraste ; (iii) enfin à d'autres passages d'autres textes, choisis (délibérément ou non) dans le corpus de référence, et qui entrent, par ce choix, dans le corpus de travail. (Rastier & Pincemin 1999)

Ce principe de contextualisation fait appel à celui d'intertextualité et donc d'approche différentielle des textes⁸.

6. La linguistique de corpus regroupe les méthodes quantitatives applicables à un corpus. Elle permet, entre autres, la visualisation et la description des phénomènes langagiers dans leur contexte d'apparition mais aussi l'étude de la distribution des éléments sélectionnés dans les textes grâce, notamment, à la topographie textuelle.

7. La notion de transposition en didactique est définie par Blanchet (2011) comme « une opération complexe de "sélection, adaptation, organisations des savoirs et pratiques scientifiques, expertes et sociales de référence afin de constituer des objectifs et des contenus d'enseignement en fonction de besoins et de modalités d'apprentissages ciblés." »

8. Cette approche pourrait-elle répondre de façon partielle à cet impératif méthodologique énoncé par

2. Émergence des caractéristiques génériques : méthodologie

2.1 Méthode d'analyse au niveau microsémantique

L'analyse est concentrée au niveau microsémantique des textes des journaux que nous avons choisi d'étudier. Nous nous appuyerons sur certains concepts théoriques afin d'étudier les signifiés des unités lexicales dans un environnement plus large que celui du mot ou de la phrase. Nous empruntons le principe d'analyse de la microsémantique où

l'essentiel réside dans le caractère différentiel de la méthode : le sens d'un mot se définit non par rapport à ses autres sens, mais par rapport au sens des mots voisins, aussi bien dans l'ordre paradigmatique que dans l'ordre syntagmatique. (Rastier 2005)

Les notions de la sémantique interprétative que nous utilisons dans cette étude sont les sèmes afférents actualisés par le contexte. L'actualisation est l'opération interprétative qui permet l'identification d'un sème en contexte. Le sème est l'unité minimale de signification et il en existe de plusieurs types. On distingue les sèmes inhérents des sèmes afférents. Les premiers « relèvent du système fonctionnel de la langue » (Rastier 2009 : 44), les seconds « d'autres types de codification : normes socialisées, voire idiolectales » (*ibid.*). Le sème afférent est contextuel si le contexte linguistique l'actualise. Il est afférent socialement normé s'il est actualisé par une instruction contextuelle ; il dépend des normes sociales de la langue.

La méthode d'analyse du corpus de textes se conçoit en terme de corpus de travail et de corpus de référence ; le premier correspondant au sous-ensemble de textes à analyser et le second à l'ensemble du corpus. L'outil de textométrie utilisé à cet effet est le logiciel Lexico 3⁹ qui permet, entre autres de déterminer les spécificités du corpus de travail par rapport au corpus de référence. Il est possible en effet de voir quels sont les éléments du corpus préalablement listés et qui seraient sur ou sous-représentés. Une fois les éléments les plus représentatifs repérés, une observation en contexte est envisagée avec la fonction « concordances ».

2.2 Corpus de textes journalistiques : premières observations

Le corpus est constitué d'un ensemble de textes provenant de quatre journaux différents en ligne. Ils ont été sélectionnés par mots-clés et traitent des révolutions en Égypte et au Bahreïn en 2011. Deux de ces journaux sont panarabes¹⁰ : l'un qatari, *al-Jazeera* et l'autre saoudien, *al-Sharq al-Awsat*. Les deux autres sont indépendants : *al-Wasat* pour le Bahreïn et *al-Masry al-Yawm* pour l'Égypte. Pour l'analyse de ces textes, il s'agissait de savoir si les événements qui se sont déroulés en Égypte et au Bahreïn ont été perçus et transmis de la même façon dans les journaux. L'étude a révélé de nombreuses différences concernant la couverture de l'information (contestations

Reuter (2007) : « Si on accepte l'idée que le genre formate le dicible et ses formes, il est fondamental, méthodologiquement, de préciser ce qu'il exclut » ?

9. Conçu par l'équipe Syled de l'Université Paris 3.

10. La connaissance de la provenance et de la ligne éditoriale des journaux est déterminante pour la compréhension des phénomènes langagiers. Pour plus de précisions sur le cas du Qatar et de l'Arabie Saoudite, voir El Oifi 2010.

locales ou véritables bouleversements régionales), dans la vision des différents acteurs (physiques ou institutionnels), dans la perception même de ce qui a pu motiver ces soulèvements (volonté des peuples ou manipulations extérieures)... En bref, d'un énonciateur à l'autre, d'une ligne éditoriale à l'autre, le lecteur ne reçoit pas le même message. L'exemple ci-dessous du lexème « al-Jazeera » (qui correspond à la chaîne qatarie émise depuis Doha, la capitale du Qatar) est représentatif de ces divergences de points de vue. Les sèmes afférents contextuels varient selon les journaux :

1. « al-Jazeera » dans le journal saoudien *al-Sharq al-Awsat*
 «الجزيرة» تحولت إلى حزب اسمه «حزب الجزيرة» له «مريدوه» وأصاره،
 بل وله علاقات دولية
 « Al-Jazeera » est devenue un parti dont le nom est « le parti al-Jazeera » qui a ses « partisans » et ses alliés et qui a même des relations internationales.
 Le sème actualisé dans ce contexte est /parti politique/.
 كانت « الجزيرة » تضرب الأرقام ضعفين أو خمسة أضعاف بالنسبة [...] . «
 » لأعداد المتظاهرين أو القتلى
 « Al-Jazeera » multipliait par deux ou cinq le nombre de manifestants et de morts [...].
 Les sèmes actualisés dans ce contexte sont /fauteur de troubles/, /mensonge/.
2. « al-Jazeera » dans le journal égyptien *al-Masry al-Yawm*
 الإعلام المرئي في مصر يتجاهل «يوم الغضب».. و«الجزيرة» تنقله مباشرة
 Les médias en Égypte ignorent la « Journée de la colère » ... tandis qu'*al-Jazeera* la relaie en direct.
 Les sèmes /informateur/, /unique/, /solidaire/ sont actualisés par la mise en contraste de la chaîne qui relaie et des médias qui « ignorent ».
3. « al-Jazeera » dans le journal qatari *al-Jazeera*
 * قالت صحيفة نيويورك تايمز إن قناة الجزيرة أصبحت الصوت الذي يوحد العرب
 Le *New York Times* affirme que la chaîne al-Jazeera est devenue la voix qui unit les Arabes
 * بينما رفع معتمون يافطة كبيرة كتب عليها " الجزيرة صوت الحق "
 Tandis que des manifestants brandissaient des pancartes où était écrit : « al-Jazeera est la voix de la vérité ».
 Les sèmes qu'actualisent ces contextes sont /unité arabe/, /fédérateur/, /vérité/. On remarquera ici que le journal qatari essaye de convaincre de sa notoriété par le biais d'acteurs intérieurs (manifestants, acteurs physiques présents sur le terrain des confrontations) et extérieurs à la région (le *New York Times*).
 Ce sont ces observations d'énoncés subjectifs qui nous ont poussée à observer plus précisément les lexèmes dans un nouveau corpus classé par genre. Celui-ci correspond à une division du premier corpus de travail, et est

constitué exclusivement de textes du journal saoudien *al-Sharq al-Awsat*¹¹.

2.3 Sous-corpus de genres journalistiques : description et analyses

Les textes ont été regroupés selon les rubriques sous lesquelles elles figurent dans le journal en ligne. Deux sous-corpus ont été constitués : un sous-corpus « informations » et un sous-corpus « opinion ».

Sous-corpus « informations »	Sous-corpus « opinion »
Nombre d'articles 17	Nombre d'articles 18
Occurrences 13 334	Occurrences 14 306

Tableau 1 : Description des sous-corpus

Pour l'analyse nous avons procédé de la même façon, à savoir le repérage des éléments sous ou sur-représentés. Nous ne retiendrons ici que les éléments les plus spécifiques de chaque sous-corpus¹².

Le contenu varie bien selon le genre de textes. En effet, plusieurs éléments attirent notre attention¹³ :

- Dans le sous-corpus « opinion » :
 - Une modalité interrogative très présente rendue visible par la récurrence du point d'interrogation (؟ avec un score de 11) et la formule interrogative « est-ce que » (هل score de 6). On suppose que dans ces textes d'opinion, les auteurs ont tendance à « consulter » le lecteur en créant un espace de réflexion.
 - Des formes de la négation, déclinée de deux façons dans l'énonciation : la négation absolue ولا / لا et le verbe ليس « ne pas être ».
 - L'emploi fréquent du nous/notre inclusif¹⁴.
- Dans le sous-corpus « informations » :
 - Un discours rapporté prépondérant : وقال « et il a déclaré » score de 10, وأكد « et il a affirmé » / وأضاف « et il a ajouté » respectivement score de 10 et 4. Ces éléments s'accompagnent de la présence des guillemets, dominante dans ce sous-corpus.

11. Ce journal est la propriété du *Saudi Research Marketing Group* détenu par le prince Turki Bin Salman, membre de la famille royale. Fondé en 1977, il se présente comme le « quotidien des Arabes ». Le site web est ouvert depuis 1995 et la plupart des articles du site sont publiés dans la version papier. Ce journal travaille au service « de la défense du Royaume saoudien et [sert] de relais à l'illustration de sa diplomatie dans la sphère musulmane [...] » (Naba 1998 : 83).

12. Les scores de spécificités indiquent la représentation significative des éléments du texte. Dans le sous-corpus « opinion », le score le plus élevé est 13 pour لا (particule utilisée pour la négation de la phrase nominale ou verbale). Le score le plus élevé dans le sous-corpus « informations » est de 15 pour l'adverbe de temps أمس (la veille).

13. Ce qui confirme ce que dit Rastier : « On ne saurait négliger par exemple que même la morpho-syntaxe varie selon les genres et les discours. » (Rastier 2001 : 31).

14. Constaté grâce à l'utilisation de la fonction groupe de formes. Les pronoms personnels affixes et les adjectifs ne sont pas « isolables » par le logiciel Lexico 3, car ils sont liés aux mots. À ce stade la seule façon de les détecter avec ce logiciel est de les rechercher par motifs.

– Les adverbes de temps sont aussi spécifiques du sous-corpus « informations » : أمس « la veille » (score de 15, c'est le terme le plus fréquent du sous-corpus) مساء « soir » (score de 4, il n'apparaît qu'une seule fois dans l'autre sous-corpus).

3. Quelques pistes pour la didactique

Elles sont destinées à un public d'étudiants de niveau universitaire (minimum Licence 2) capables de lire sans vocalisation. Les textes journalistiques en arabe étant dépourvus de voyelles, une bonne connaissance des règles de grammaire est requise pour éviter les erreurs de lecture et d'interprétation.

Nous avons vu plus haut que les spécificités les plus élevées indiquent les éléments langagiers les plus caractéristiques. La récurrence de leurs apparitions peut être mise à profit dans le cadre spécifique d'une didactique de production écrite. Cela peut être le cas notamment des structures du discours rapporté dans le sous-corpus « informations » ou celles de la négation dans le sous-corpus « opinion ».

D'autres éléments peuvent servir à une caractérisation au niveau microsémantique. Il est possible de comparer un lexème, qui apparaîtrait un nombre de fois équivalent dans l'un et l'autre corpus et dont les sèmes actualisés seraient différents dans les deux sous-corpus.

3.1 Pistes pour la compréhension écrite

Prenons l'exemple du lexème « internet » (17 occurrences dans « informations » et 19 dans « opinion »). L'idée est de saisir comment la question de l'internet est perçue dans les textes du journal saoudien. La disposition sur deux fenêtres de l'occurrence, mise en évidence dans son contexte, peut aider à la compréhension. L'observation est à la fois contextuelle (entre les extraits du genre lui-même) et intertextuelle (les extraits des deux genres). C'est cette intertextualité qui entrainera la compréhension du réseau sémantique formé autour d'« internet ». Le tableau 2 regroupe quelques extraits avec l'occurrence en question, ses co-occurents immédiats, ainsi que les sèmes afférents contextuels activés.

On pourrait à partir de ces relevés de cooccurrences et la détermination des sèmes afférents actualisés proposer un exercice de reformulation des propos des énonciateurs. Si l'apprenant est amené à travailler avec le logiciel, les lexèmes peuvent être étudiés en concordances ou en topographie, cette dernière offrant une visibilité plus large de l'occurrence dans les textes.

<p>Extraits d'articles d'opinion</p> <p>ثورة « ويكيليكس » التي ما زالت تعتمل ، مثل ثورة تونس ، ويعد ربانها (أسانج) بالمزيد ، هي أيضا غصن فارغ من أغصان شجرة <u>الإنترنت</u></p> <p>فقد استفادت « القاعدة » بشكل كبير من <u>عالم الإنترنت</u></p> <p>بالذات بعدما اندمج الإعلام التقليدي (تلفزيون وصحف) بالإعلام الحديث (موبايل <u>وإنترنت</u>) (وأصبح الكل يخاطب الكل ويحرص على احتكار إخراج المشهد)</p>	<p>Extraits d'articles d'information</p> <p>الحكومة تقطع خدمات الهاتف الجوال <u>والإنترنت</u> عن سكان القاهرة</p> <p>من ناحية أخرى ، انقطع موقعا « تويتر » و « فيس بوك » على مدار اليوم أكثر من مرة ، واتسمت خدمة <u>الإنترنت</u> في مصر ببطء شديد ، كما توقفت خدمة « بلاك بيرى »</p> <p>وترددت أنباء على موقع « تويتر » قبل إغلاقه عن منع الاتصالات بشكل كامل اليوم (الجمعة) في مصر سواء عبر الهواتف الأرضية أو المحمولة <u>والإنترنت</u> على مدار اليوم في محاولة حكومية لتقليل التواصل بين المتظاهرين</p>
<p>Co-occurents d'« internet »</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lexèmes : Révolution, monde de (l'internet), moyen de communication ancien, moderne, mobile, tout le monde, révolution « wikileaks », al-Qaida • Verbes : devenir, bénéficier • Sèmes afférents activés : /moderne/ /propagation des idées/ 	<p>Co-occurents d'« internet »</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lexèmes : Manifestants, gouvernement, coupure, services, fermeture, lenteur, blackberry, facebook, twitter, téléphone(s) • Verbes : couper, cesser, diminuer • Sèmes afférents activés : /moyen de rassembler/ /menace pour les autorités/

Tableau 2 : Extraits de l'occurrence « internet »

3.2 Pistes pour la production écrite

Nous évoquons plus haut la visualisation des récurrences. Celle-ci peut participer à une production écrite par le réinvestissement des constructions en contexte. Retenons ici le cas des verbes déclaratifs, regroupés ci-dessous dans une fenêtre de concordances :

التي يتمثل دورها في حماية الجمهورية الإسلامية الإيرانية . وأضاف ، أن ما حدث في الأول من مارس الماضي في طهران ، جرى أمام

مراوي ومحمد عبد الرؤوف الإسماعيلية : يسري محمد في الوقت الذي أكد رئيس الوزراء المصري الدكتور أحمد نظيف ، أن مشكلة البطالة تعد

حفر المرحلة الثانية للخط الثالث لمترو الأنفاق بالقاهرة . وأضاف نظيف أن سياسة الحكومة منذ عام 2004 تنصب على خلق أكبر

شطين الذين أبدوا إصرارا على تنفيذ الوقفات الاحتجاجية اليوم . وأكد حافظ أبو سعدة ، أمين عام المنظمة المصرية لحقوق الإنسان

وزيع المطالب العشرة لـ (الإخوان) التي سبق الإعلان عنها . وأضاف : « نحن نرفض التهديدات الأمنية . الظروف الآن تغيرت

أقسام الشرطة ، وإلغاء جهاز أمن الدولة والمطالبة بالتغيير . وأضاف لـ « الشرق الأوسط » : « المظاهرة شهدت لأول مرة استجابة كبيرة

ورفضت مصادر كنسية التعليق على المظاهرات التي تشهدها مصر ، وقالت لـ « الشرق الأوسط » « البابا شنودة دعا في عطته الأسبوعية الليلة

تصاعد المظاهرات التي تجتاح البلاد منذ يوم الثلاثاء الماضي . وقالت « إن الأجهزة الأمنية اتخذت كافة التدابير الأمنية اللازمة للتعامل

الحكومة المصرية يهدف إلى مراقبة واسكات أصوات الشعب المصري . وقالت القناة انها ستواصل تغطيتها الاخبارية الشاملة والمفصلة لتطورات

قام بعمل مداخله معه أول من أمس نفى خلالها هروبه عن مصر ، وأكد أنه يمكث في مدينة الغردقة هو وأسرته ، وأن الأنباء التي أذاعتها

2001 ، وحصل على إجماع المواطنين بنسبة 98 . 4% . وأكد أن الميثاق يشكل الوثيقة الجامعة « وكانت تنص على الملكية

Tableau 3 : Extraits des lignes de concordances de verbes déclaratifs

Les verbes déclaratifs sont **أضاف / أكد / قال** (« dire, affirmer, ajouter »).
 Pour chacun de ces verbes, plusieurs constructions sont possibles.
 L'apprenant s'appuiera sur la structure de ces phrases visualisées en concordances pour produire du texte selon le genre « information » et selon les attentes de l'enseignant.

Prenons l'exemple du verbe « ajouter » :

- Le verbe est suivi du sujet puis suivi d'une complétive introduite par أن « Il a ajouté que... ».

وأضاف نظيف أن سياسة الحكومة منذ عام 2004 تنصب على خلق أكبر قدر من فرص العمل

- Le verbe est suivi directement d'un complément d'état (ici le verbe « dire ») suivi de guillemets : Il a ajouté en disant : « ... ».

وأضاف قائلا « نناشد أيضا جميع الأطراف ضبط النفس والامتناع عن العنف ».

La concordance montre d'autres constructions possibles qui seraient exploitables pour l'élaboration d'une séquence didactique. De même pour la production écrite, il est possible de profiter des structures des phrases interrogatives spécifiques du genre « opinion » pour amener les apprenants dans cet espace de réflexion et envisager la production d'un autre genre, le courrier des lecteurs, par exemple.

Conclusion

Ce travail sur les spécificités du genre a pour objectif de proposer des éléments d'analyses exploitables dans le cadre de la didactique des textes en arabe. Il s'agit d'apporter des éléments pour sensibiliser les apprenants à la notion de texte, de contexte et de genres.

Les principes et concepts de la sémantique des textes permettent de déterminer le sens des énoncés par l'intervention du contexte immédiat et le principe d'intertexte. Lexico 3 fonctionne ici comme un outil heuristique qui permet de différencier les textes et de cibler les éléments qui paraissent les plus pertinents pour mener à bien l'analyse. L'interprétation que permet la visualisation en contexte et la déduction du sens d'un lexème peut participer à la compréhension. Quant à la production écrite, une observation de constructions spécifiques peut être favorable. L'observation répétée de structures d'un même verbe et en contexte peut, effectivement, susciter chez l'apprenant un intérêt plus important. Il s'agit pour nous d'élaborer des activités répondant à la nécessité d'une formation individuelle et sociale de l'apprenant face au flux d'information. La réception et la lecture des textes par les principes évoqués plus haut nous paraissent donc être centrales dans l'apprentissage des langues. L'enseignement gagnerait-il à penser au statut de « récepteur-acteur » proposé par Wolton (2009 : 22) pour trier et saisir l'information.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons mis en place une expérimentation avec un public de Licence 2 et de Master 2 en langue arabe. Les premières séances sont focalisées sur les processus de déduction du sens (avec la microsémantique) et le repérage des indices de subjectivité dans un texte d'opinion. Nous avons également attiré l'attention sur la notion de genre de textes dans le discours journalistique. La notion reste floue, certains la confondant avec domaines (économie, culture etc.). Il nous semble que la conscientisation des genres textuels et donc des pratiques sociales et langagières doit passer par la contextualisation et la méthode différentielle des textes. La suite de notre expérimentation montrera dans quelle mesure ces concepts et méthodes issus de la sémantique de corpus peut participer à une compréhension et production écrite en langue arabe.

Références bibliographiques

- BEACCO Jean-Claude, 2004, « Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif » *Langages*, n°153, *Les genres de la parole*, p. 109-119.
- BEACCO Jean-Claude, 2007, *L'Approche par compétences dans l'enseignement des langues - Enseigner à partir du Cadre européen commun de référence pour les langues*, Paris, Didier.
- BLANCHET Philippe, 2011, « Les transpositions didactiques », dans P. Blanchet et P. Chardenet, *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures. Approches contextualisées*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- EL OIFI Mohammed, 2010, « Le face-à-face Al-Arabiya / Al-Jazeera : un duel diplomatique-médiatique », *Moyen-Orient*, n° 6, p.74-79.
- HAKKAK Ghalib et NEYRENEUF Michel, 1996, *Grammaire active de l'arabe*, Paris, Librairie Générale Française.
- MAKOUAR Nadia, 2014, « Les “mots” des révolutions : étude contrastive d'un corpus de journaux arabes », dans M'hamed Oualdi, Delphine Pagès-El Karoui et Chantal Verdeil (éds), *Les Ondes de choc des révolutions arabes*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, p. 181-197 (disp. en ligne).
- NABA René, 1998, *Guerre des ondes, guerre des religions : la bataille hertzienne dans le ciel méditerranéen*, Paris, L'Harmattan.
- PORTILLO SERANNO Veronica, 2010, « La notion de genre en sciences du langage », *Texto!*, vol. XV, n° 2, coordonné par Carine Duteil-Mougel.
- RASTIER François, 1996, « Pour une sémantique des textes : questions d'épistémologie », *Texto !*
- RASTIER François, 1997, « Défigements sémantiques en contexte », *Texto !*
- RASTIER François, 2004, « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », en ligne sur *Texto!* rubrique « Dits et inédits ».
- RASTIER François, 2005, « La microsémantique », *Texto!*, vol. X, n° 2.
- RASTIER François, [1987] 2009, *Sémantique interprétative*. Paris, PUF.
- RASTIER François, 2011, *La mesure et le grain. La sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion.
- RASTIER François et PINCEMIN Bénédicte, 1999, « Des genres à l'intertexte », *Cahiers de Praxématique*, n° 23, p. 90-111.
- REUTER Yves, 2007, « Statut et usages de la notion de genre en didactique(s) », *Le français aujourd'hui*, n° 159, p. 11-18.
- SCHNEUWLY Bernard, 2007, « Genres écrits et oraux et forme scolaire. Enseignement et apprentissage de la langue première à l'école », dans C. Boré (éd.), *Construire et exploiter des corpus de genres scolaires*, Namur, Presses universitaires de Namur, p. 13-26.
- SCHNEUWLY Bernard et DOLZ Joaquim, 1997, « Les genres scolaires. Des pratiques langagières aux objets d'enseignement », *Repères*, n° 15, p. 27-41.
- WOLTON Dominique, 2009, *Informer n'est pas communiquer*, Paris, CNRS.

Le technolecte, un genre à part entière ?

Leila MESSAOUDI

Université Ibn Tofail, Kénitra, Laboratoire Langage et société URAC56

Introduction

La notion de « genre » a été, jusqu'à présent, l'apanage des spécialistes de littérature qui s'en servaient traditionnellement pour distinguer le roman de la poésie du théâtre et des styles d'écriture qui les caractérisent.

Ceci étant, le souci de classification des productions langagières ne concerne pas uniquement le champ de la littérature. S. Branca note à ce sujet :

Les usagers de la langue classifient spontanément leurs productions discursives. Par exemple, dans les médias, les journalistes et leurs lecteurs emploient faits divers, reportage, débats. De même, notes de synthèse, compte rendu... s'entendent dans les bureaux et dans les entreprises ; dissertation, thèse, compte rendu de lecture... à l'Université. (Branca 1999 : 5)

On pourrait aussi se référer à J.-Cl. Beacco qui souligne :

Les genres ne caractérisent pas exclusivement les textes dits littéraires mais constituent une catégorie d'analyse de la communication sociale (ordinaire, professionnelle...) : c'est parce que le genre est utilisé comme spécification de l'usage social de la parole que cela en fait un concept éligible pour la linguistique. (Beacco 2004 : 110)

Ainsi, cette notion fait l'objet, depuis quelques années, d'un mouvement réflexif et épistémologique et est, de plus en plus, mobilisée pour caractériser d'autres domaines que ceux de la littérature. Elle finit par constituer un des moyens possibles pour interpréter une communication sociale. En réalité, l'interprétation selon les genres découle d'une volonté de classification des productions langagières, identifiées au sein du répertoire verbal, détenu inégalement par les locuteurs, selon Bakhtine. Elle est, en conséquence, profondément liée à la problématique de la catégorisation.

1. Un point de départ : la catégorisation

L'un des moyens utilisés pour interpréter le monde consiste en un classement d'objets (des plantes, des espèces, des vertébrés, etc.). Les systèmes de classement sont nombreux et dépendent du point de vue adopté et des objectifs visés ; on peut renvoyer, par exemple, aux systèmes documentaires de classifications internationales, aux nomenclatures scientifiques comme celle de la chimie ou encore aux systèmes sociaux comme celui de la parenté en anthropologie, etc.

La catégorisation renvoie à un étiquetage des objets du monde perceptuel (et même virtuel, avec le développement extraordinaire des TIC) ; elle émane

aussi bien de conceptions hautement élaborées, comme celles des experts, que de conceptions plus spontanées, celles des locuteurs ordinaires. Un souci similaire anime ces deux conceptions : celui de vouloir mettre de l'ordre dans l'appréhension du monde expérientiel.

Ainsi, selon les points de vue, la posture théorique, les objectifs attendus, les domaines considérés, etc., des catégories sont constituées. Par exemple, en sociolinguistique, différents paramètres sont mobilisés, prenant en compte les locuteurs, le sexe, l'âge, le niveau culturel, l'origine sociale, la tranche professionnelle, la situation formelle ou informelle, spécialisée ou ordinaire, les domaines selon les sphères d'activités sociales codifiées et reconnues, l'ancrage territorial de type urbain / citadin, rural, péri-urbain, les variétés linguistiques selon leurs fonctions et statuts.

Suite à cette catégorisation de type sociolinguistique, l'on pourrait émettre l'hypothèse qu'à chacune des catégories ou sous catégorie citée ci-dessus, correspondrait un genre ; comme par exemple le parler des femmes, le parler des jeunes, les langages spécialisés, etc. et qu'il serait possible d'identifier des caractéristiques formelles de la production langagière considérée. Concernant les aspects formels, on peut citer D. Hymes :

Le genre. Ce mot s'applique aux catégories telles que : poème, mythe, conte, proverbe, devinette, imprécation, prière, discours solennel, conférence, lettre commerciale, éditorial, etc. Sous un certain angle, analyser la parole dans des actes, c'est l'analyser dans des exemples de genre. La notion de genre suppose qu'il est possible d'identifier des caractéristiques formelles qui sont traditionnellement reconnues. (Hymes 1972 : 145)

Le propos de ce travail étant de traiter des technolectes, une attention particulière sera portée aux traits qui les caractérisent. Mais avant d'aller plus avant dans cette réflexion, il conviendrait de définir les éléments intervenant dans le technolecte, en relation avec la communication spécialisée.

2. Les technolectes et la communication spécialisée

Le technolecte est un ensemble langagier caractérisant un domaine d'activité humaine, dans une communication spécialisée et mobilisant des profils particuliers de locuteurs. Tout acte communicationnel requiert au moins trois rubriques indispensables à son exécution ; ce sont : les interlocuteurs, le type de message et l'environnement expérientiel (François-Geiger 1990 : 25-43).

2.1 Les interlocuteurs

Tout interlocuteur « technolactal » est tout d'abord un locuteur mais inversement, tout locuteur n'est pas forcément un interlocuteur « technolactal ». Ce dernier est identifiable, par une compétence langagière, équivalant au capital de connaissances, accumulé dans un domaine du savoir humain, le plus souvent relié à une activité professionnelle. Et l'un des critères d'identification serait de cerner la tranche socio-professionnelle à laquelle appartient l'interlocuteur. En fait, une typologie fondée sur l'activité professionnelle semble nécessaire. Elle s'appuierait sur une classification des différentes activités mais qui se révèle impossible dans l'absolu car les catégorisations professionnelles diffèrent d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre et

parfois, à l'intérieur d'une même langue. À ce sujet, un exemple serait éclairant : celui du métier d'annonceur. Pour un Français, ce mot renvoie à la personne qui « paie l'insertion d'une annonce dans un journal, ou fait passer une émission publicitaire » (*Petit Robert*, 2002) tandis qu'un Canadien l'emploiera pour remplacer le mot anglais *speaker*. Pour le Marocain, il réfère à un homme d'un certain âge, passant dans les quartiers sur l'ordre du Caïd, pour transmettre une annonce aux populations. En fait, il serait difficile de dresser une typologie des activités de manière exhaustive. Le principe à retenir est que tout interlocuteur technolectal doit, obligatoirement, être rattaché à un domaine d'activité(s) et que le message à examiner doit comporter des liens avec ledit domaine. Cela conduit au message comme deuxième élément important dans la communication technolectale.

2.2 Le message

On peut convenir qu'un message est un ensemble de signes linguistiques émanant d'un individu donné à un moment donné dans une situation donnée, etc. Qu'est-ce qui permettrait de taxer ce message de technolectal ? La caractéristique la plus saillante semble résider dans la nature du lien entre le message et l'univers référentiel (qui englobe le référent et la situation). Ce lien est de type indiciel – en forçant quelque peu sur le concept d'indice employé par Ch. Peirce.

Ce lien avec le référent est nécessaire. Il est manifesté par le plan du contenu et parfois aussi par celui de la forme sémiologique ; comme par exemple, dans les unités lexicales complexes telles que une antenne en T, un virage en Z, un col en V, etc. Les utilisateurs usent ainsi de la forme graphique de l'alphabet pour traduire visuellement la forme caractéristique du référent – qui permet de le distinguer d'un autre objet proche, assurant la même fonction mais n'ayant pas la même forme ; comme par exemple « antenne parabolique » par rapport à « antenne en T ». D'ailleurs, ce type d'unités pose problème dans la traduction du technolecte : « antenne en T » est rendu en arabe *هوائية على شكل T* (*hawà'iyah cala šakl T*) avec insertion du caractère latin T dans le texte en arabe. Ces exemples montrent l'importance du lien au référent. Or, un référent est souvent un objet situé, en un lieu et dans un domaine de l'expérience humaine. Ceci amènera à traiter du troisième facteur qui est l'environnement expérientiel.

2.3 L'environnement expérientiel

Le lieu de communication technolectale est généralement marqué par des éléments de l'activité ou du métier en question. Un champ agricole comportera un outillage et des machines spécifiques. La présence d'une charrue dans un cabinet dentaire paraîtrait quelque peu saugrenue ; elle le serait moins sur un terrain de football mais y assumerait une autre fonction : elle y serait exposée à des fins publicitaires ; encore que, dans ce cas là on se servirait davantage de panneaux et d'images que de l'objet lui-même. De plus, un lieu d'activités présente les traces d'un travail spécifique : les sillons après le passage de la charrue, les balles de paille après le passage de la moissonneuse, etc. dans le domaine agricole, par exemple. Les lieux diffèrent selon les activités qui y sont effectuées : un cabinet dentaire est différent de

celui d'un cardiologue, un garage de mécanique automobile est différent d'un local de menuiserie, d'une officine, etc. Toutefois, si le lieu est déterminant dans l'orientation de la communication vers le technolectal, on ne peut pour autant poser une relation de type stimulus / réponse conformément aux vues des behavioristes, car le locuteur qui est avant tout un être humain – et à ce titre imprévisible, peut très bien, même placé en situation et sous conditionnement, penser et s'entretenir d'autres choses que celles qui l'entourent immédiatement. Et inversement, une communication technolectale peut très bien s'instaurer entre collègues ou confrères en dehors du laboratoire, dans un café par exemple. C'est dire combien il est aléatoire de se fier uniquement à la situation. Malgré son importance, elle vient en réalité au second plan après le message. On accordera, la priorité aux productions langagières spécialisées, et ceci, sans dénier les liens profonds entre les éléments de l'acte communicationnel. L'on pourrait regrouper les critères d'identification des technolectes à partir du cadre de la communication dans le tableau suivant :

TRAITS DE LA COMMUNICATION TECHNOLECTALE	
Rubrique	Trait(s) dominant(s)
Message	Monovalent (de type thématique) Référentiaire (renvoie au référent)
Locuteur	Appartenance à une tranche socioprofessionnelle ou à un corps de métier
Environnement expérientiel	Marqué par des éléments : objets spécifiques au domaine spécialisé

Ainsi, c'est la production langagière qui est retenue prioritairement comme critère identificatoire du technolecte. Les technolectes étudiés jusqu'à présent ont été puisés dans des documents techniques spécialisés (notices des médicaments, prospectus en mécanique automobile, etc.) ou bien enregistrés au cours d'observations et sorties de terrain, à partir de productions langagières authentiques recueillies dans des ateliers de mécanique automobile, dans des exploitations agricoles, etc. Aussi bien l'écrit que l'oral sont mobilisés dans la communication technolectale et l'on peut s'interroger sur la place qui leur est réservée

3. Les technolectes : quel rapport à l'écrit et à l'oral ?

Le message technolectal est de type particulier dans la mesure où il est relié à une sphère d'activités. Il résulte d'un travail d'intervention sur la langue et nécessite une initiation. Seuls les initiés peuvent comprendre pleinement un message technolectal. Il ne comporte pas les traits de la spontanéité et la généralité caractérisant la langue commune et surtout, il ne peut se suffire de l'aspect premier et primaire du langage qui réside dans son caractère oral. Il a ainsi souvent recours à l'écrit ou à l'écrit oralisé. Différents seuils de spécialisation peuvent être identifiés entre deux pôles savants et ordinaires.

La prééminence de l'écrit dans les technolectes savants ne signifie pas pour autant que toutes les langues écrites servent de support direct aux technolectes. Il convient de distinguer entre la langue de l'invention scientifique qui est considérée comme le support notionnel, le cadre de référence et la langue emprunteuse, qui essaiera de s'appropriier le technolecte via la traduction ou l'emprunt. L'opération de traduction peut réussir mais elle peut aussi échouer. Les cas d'échec sont dus, le plus souvent, à un traducteur généraliste qui se contente de rendre les sèmes génériques. Le résultat en est une déperdition des sèmes spécifiques. Or, ces derniers sont nécessaires pour la distinction des notions et des objets référents auxquels elles renvoient.

Ceci étant, la prééminence de l'écrit n'empêche pas de s'intéresser aux technolectes oraux, surtout ceux issus d'un contexte plurilingue, résultant le plus de souvent de contacts de langues. Généralement ils sont de création locale et émanent de mélanges de langues ; d'une langue écrite, support notionnel et d'une variété orale, non écrite, servant de support formel ; par exemple, le mélange entre la langue française et l'arabe dialectal au Maroc dans les domaines de la mécanique automobile (voir Messaoudi 2002). Ces technolectes oraux, de type ordinaire, sont en usage dans les domaines modernes (appropriés via des mélanges avec la langue française) et dans les domaines de l'artisanat et des savoirs locaux traditionnels (où la langue française est moins présente).

En fait et pour récapituler, il est important de tenir compte de la relation à l'écrit et à l'oral en la croisant avec celle de savant et ordinaire (Messaoudi 2012).

Dans le tableau 2 ci-dessous, on essaiera de présenter les supports écrits et oraux dans le cadre de la communication technolectale ordinaire et savante

COMMUNICATION TECHNOLECTALE ET RELATION À L'ÉCRIT / L'ORAL		
ordinaire	savante	
oral	écrit oralisé	écrit
<ul style="list-style-type: none"> • émissions de vulgarisation (1) • explications (2) 	<ul style="list-style-type: none"> • émissions scientifiques (3) • conférences et cours (4) • applications (5) 	<ul style="list-style-type: none"> • doc. primaires (6) • doc. secondaires (7)

(1) Dans les domaines de l'hygiène, de la santé, de l'agriculture, etc.

(2) Messages qui accompagnent une situation d'apprentissage. Par exemples dans un lieu professionnel, les explications au sujet du fonctionnement d'une machine ou d'un outillage, etc.

(3) Émissions de haut niveau de spécialisation.

(4) Enseignement théorique de façon générale (université, institut...).

(5) Enseignement pratique (par ex. TP, TD) ou instructions d'utilisation (par ex. modes d'emploi d'outils)

(6) Écrits de première main impliquant l'expression directe dans la langue d'origine employée par l'auteur de la découverte scientifique.

(7) Écrits de seconde main destinés au transfert de connaissances, via la traduction (par exemple les ouvrages de synthèse ou encore d'outils didactiques dans une spécialité (lexiques manuels, notices...)).

Les technolectes se répartissent en productions langagières ordinaires, à caractère oral et en productions langagières savantes écrites ou oralisées. Ce qui signifie qu'ils peuvent être répertoriés suivant différents degrés d'élaboration

4. Les technolectes et les degrés d'élaboration

En principe, les technolectes savants requièrent plus d'élaboration que ceux ordinaires. Les premiers ont recours à l'écrit ou à l'écrit oralisé tandis que les seconds émergent de l'usage, de façon plus ou moins spontanée et se propagent à travers une communauté spécialisée ou un corps de métier. En outre, en contexte plurilingue, selon la langue utilisée, le technolecte fonctionne comme support formel ou notionnel, plus ou moins élaboré. À titre d'illustration, au Maroc les langues suivantes sont utilisées dans le domaine technolactal : le français, l'arabe standard, l'arabe dialectal, l'amazighe (berbère) mais leur fonctionnement diffère comme cela ressort du tableau ci-dessous

Rubriques	Langues utilisées	Types de fonctionnement
(1) Vulgarisation	arabe standard arabe dial./ amazighe	support formel +/- élaboré support formel – élaboré
(2) Explications	arabe dial./ amazighe	support formel – élaboré
(3) Émissions scientifiques	français	support notionnel + élaboré
(4) Conférences et cours	français	support notionnel + élaboré
(5) Applications	français arabe dial./ amazighe	support notionnel + élaboré support formel – élaboré
(6) Documents primaires	français	support notionnel + élaboré
(7) Documents secondaires	français arabe standard	support notionnel + élaboré support formel + élaboré

Les technolectes étant des ensembles langagiers caractéristiques de domaines spécialisés, on peut s'interroger sur la relation aux argots et jargons des métiers.

5. Technolectes, argots et jargons

A priori, rien ne semble s'opposer à ce que l'on usât du même terme pour désigner des langages particuliers spécifiques à des domaines spécialisés. À examiner de plus près la question, on constaterait que si des points de convergence existent entre les argots, les parlers secrets et les langues spécialisées, il est aussi nombre de points de divergence qui les séparent. On peut se référer à D. François-Geiger (1968 : 623) :

Par leurs buts, on peut distinguer les argots des langues particulières et notamment techniques [...] même si les argots puisent largement dans ces dernières [...] et même si technicité et secret sont souvent très proches.

Le type de communication instauré entre spécialistes est analogue à celui existant entre les initiés à tel ou tel argot : tous deux relèvent du même sentiment de connivence, du même accord tacite qui permet aux usagers de se comprendre et de se reconnaître. Guilbert avait fait ce rapprochement en notant :

Dans la communication intervenant dans un milieu spécialisé, les termes scientifiques et techniques constituent non seulement une économie mais leur emploi résulte d'une sorte de complicité entre les interlocuteurs : c'est la tentation de l'argot qui donne de la cohérence au groupe initié au secret des mots techniques et scientifiques. (Guilbert 1973 : 14)

Néanmoins, dans le cas de l'argot, il s'agit d'une communication à intention cryptique et volontairement opaque pour le tiers profane ; tandis que dans l'autre, il s'agit d'un effort vers une communication optimale. Et si le langage y paraît quelque peu hermétique, c'est qu'il résulte paradoxalement du seul souci de clarté et de précision que revendiquent les savants et les spécialistes

Par ailleurs, on pourrait rapprocher technolecte et jargon. P. Singy (1986 : 65) fait remarquer :

De fait, il semble que la seule différence réside dans la présence d'une fonction cryptique dans le parler argotique, absente dans la pratique du jargon.

Si l'on s'accorde à affecter au mot *technolecte* le sens générique de production langagière particulière à un domaine spécialisé, les jargons et les argots de métiers pourraient faire partie des technolectes ordinaires (Messaoudi 2010) et l'on peut se demander quelles pourraient être les particularités linguistiques des technolectes ; pour ce faire, il faudrait disposer de corpus délimités.

6. Les technolectes, les corpus et les particularités linguistiques

L'une des difficultés méthodologiques à laquelle le chercheur peut être confronté est celle de la délimitation de la « matière verbale à considérer » (Beacco 2004 : 112) car on se trouve face à une situation complexe, revêtant un caractère tautologique, dans la mesure où le corpus définit le genre et le genre est défini par le corpus. J.-Cl. Beacco souligne :

Circularité pernicieuse, puisque le genre définit le corpus, mais qu'il faut cependant analyser celui-ci pour se prononcer sur la consistance du genre considéré et sur son existence même comme forme de la communication. (*ibid.*)

En réalité, le corpus du technolecte est étroitement lié au profil du locuteur, au domaine et à la situation spécialisée, renvoyant à des référents objets, à des procédures et actions techniques verbalisées au moyen de telle ou telle langue ou de mélange de langues. On peut donc définir le technolecte à partir du corpus comme un savoir-dire, écrit ou oral, verbalisant, par tout procédé linguistique adéquat, un savoir, ou un savoir-faire dans un domaine spécialisé (Messaoudi 2010).

Le technolecte d'un domaine donné comporte un lexique spécialisé ou une terminologie (normalisée ou non), des tours de syntaxe préférentiels et

des usages discursifs spécifiques. Le technoclecte recouvre les particularités grammaticales (grammaire de la phrase et du texte), à travers des choix déterminés et récurrents de structures de phrases, de modes et temps des verbes. Par exemple, dans le technoclecte juridique, le présent de l'indicatif n'est pas utilisé pour préciser le moment de l'action, mais pour donner un caractère de véracité et d'irrévocabilité.

En vérité, l'approche des langages spécialisés ou technoclectes s'est surtout focalisée sur la terminologie et tout particulièrement sur la catégorie du substantif, délaissant par conséquent celle du verbe (excepté *L'Homme* 1998), les adjectifs, etc. et ignorant, aussi, les structures phrastiques ainsi que les phraséologies et les figements. Comme le note à juste titre Gross, « l'étude d'une langue de spécialité ne peut pas se limiter à l'étude des substantifs (des "termes") et en particulier, des noms composés, comme le font la majorité des dictionnaires et lexiques consacrés à la description de ces langues » (2002 : 179). Il faudrait donc aborder aussi bien les formations nominales que celles verbales. Par exemple, dans le technoclecte juridique, la construction intransitive du verbe « connaître » selon le schéma : Verbe + préposition / article + Nom comme dans « avoir à connaître de » (Lerat 2007 : 56) ou comme dans l'expression attestée : « Compétence pour connaître de l'après-procès » (Pierre-Maurice 2009). Ce verbe existe bien dans la langue générale sous la forme transitive. Nombreux sont les exemples où le changement de catégorie grammaticale est noté lorsqu'une unité linguistique (verbe, nom, etc.) se trouve employée dans le technoclecte.

Conclusion

Un technoclecte comporte des traits propres mais il ne constitue pas pour autant un langage à part car il puise ses ressources dans la langue générale avec laquelle il entretient un lien de continuité comme c'est le cas pour les langues spécialisées (voir Lerat 1995 et Depecker 2002). Certains auteurs proposent des appellations comme « langue technique et scientifique » ou « langue techno-scientifique » (Kocourek 1982) ou « langue de spécialité », ou « langue spécialisée » (Lerat 1995), ou « technoclecte » (Messaoudi 2010, De Vecchi 2012)

À l'inverse des appellations qui font référence à la « langue » au singulier, l'avantage de la dénomination « technoclecte » est qu'elle prend en charge les usages émanant d'une langue – qu'ils soient écrits ou oraux – mais aussi ceux appartenant à plusieurs langues ou même à un mélange de langues. Aussi, en contexte plurilingue et à tradition plutôt orale, gagnerait-on à retenir l'usage de l'appellation « technoclecte », plus neutre quant à la variété linguistique utilisée : ce peut être une langue savante, ordinaire, écrite, orale ou même un ensemble de productions langagières provenant de mélanges linguistiques divers. L'appartenance obligatoire à un domaine spécialisé, qu'il soit moderne ou traditionnel, pourrait être retenue comme l'un des critères définitoires les plus importants même s'il est d'ordre extra linguistique. De même, le critère des profils des locuteurs est déterminant car il est révélateur de l'identité socio professionnelle, du statut et du niveau de spécialisation dans tel ou tel domaine. Un ingénieur et un technicien relevant

du même domaine de spécialité manient tous deux un technolecte qui leur permet de communiquer techniquement. L'on peut émettre l'hypothèse qu'un technolecte pointu et savant sera utilisé par l'ingénieur tandis que le technicien aurait tendance à user d'un technolecte courant et vulgarisé que l'on qualifie d'ordinaire, par référence au sens de ce terme chez Labov (1998). Ainsi, un ingénieur agronome usera d'un technolecte savant tandis que le paysan usera d'un technolecte ordinaire, le plus souvent relayé oralement (comme au Maroc par exemple) et transmis de génération à génération. En fait, cette distinction entre les technolectes savants et ordinaires s'avère utile mais l'on ne peut ignorer les niveaux intermédiaires et les chevauchements pouvant exister entre ces deux pôles. Un autre critère à prendre en compte est celui de la situation comme spécialisée ou non. Et le dernier critère à ne pas délaissier est celui de la valeur identitaire comme le signale Eloy (2012 : 73-74).

Ainsi, des tendances caractérisant les technolectes sont parfaitement cernables et peuvent être dégagées grâce à des marqueurs de type sociolinguistique, linguistique, sémiologique et identitaire

Pour le marqueur sociolinguistique, seront pris en compte : la variété de langue(s) mobilisée – savante ou ordinaire –, le profil du locuteur (spécialiste expert ou locuteur ordinaire), le domaine de spécialité et la situation (lieu de l'activité spécialisée).

Pour le marqueur linguistique : un lexique spécialisé (comprenant des termes normalisés ou non), des tours de syntaxe préférentiels et des usages discursifs (caractéristiques des textes spécialisés) sont les éléments à retenir.

Pour le marqueur sémiologique : il faudrait tenir compte de la disposition du texte, des symboles utilisés, des différentes formules et des illustrations pour le technolecte écrit ; quant à celui oral, en plus du langage utilisé, l'observation de la gestuelle et de la position du corps est d'une grande pertinence.

Quant au marqueur identitaire, il est lié à la fonction sociale du technolecte comme signe d'appartenance à une catégorie socioprofessionnelle, à un corps de métier.

Tous les traits cités ci-dessus montrent bien que le technolecte peut être interprété comme un genre possédant des caractéristiques propres, permettant de le distinguer d'autres productions langagières. À ce titre, il gagnerait à être identifié et exploité à des fins d'enseignement et de transmission, tout particulièrement dans les branches scientifiques, des secteurs du secondaire et de l'universitaire mais aussi dans l'apprentissage technique, au sein des filières de la formation professionnelle.

Références bibliographiques

- BEACCO Jean-Claude, 2004, « Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif », *Langages*, n° 153, p. 109-119.
- BEACCO Jean-Claude et PETIT Gérard, 2004, « Le lexique ordinaire des noms du dire et les genres discursifs », *Langages*, n° 154, p. 87-100.
- BRANCA Sonia, 1999, « Types, modes et genres : entre langue et discours », *Langage et société*, n° 87, p. 5-24.

- DEPECKER Loïc, 2002, *Entre signe et concept : éléments de terminologie générale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- ELOY Jean-Michel, 2013, « Terminologie et technolectes : un cadrage anthropo-sociolinguistique » dans P. Blanchet et L. Messaoudi (éds), *Langue française et plurilinguisme dans la formation universitaire et l'insertion professionnelle des diplômés marocains en sciences et technologies*, Fernelmont, EME, p. 65-76.
- FRANÇOIS-GEIGER Denise, 1968, « Les argots », dans A. Martinet (éd.), *Le langage*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 620-646.
- FRANÇOIS-GEIGER Denise, 1990, *À la recherche du sens. Des ressources linguistiques au fonctionnement langagier*, Louvain et Paris, Peeters - Selaf.
- GROSS Gaston et GUENTHNER Franz, 2002, « Comment décrire une langue de spécialité ? », *Cahiers de lexicologie*, n° 80, p. 179-199.
- GUILBERT Louis, 1973, « La spécificité du terme scientifique et technique », *Langue française*, n° 17, p. 5-18.
- HYMES Dell, [1972] 1980, « Modèles pour l'interaction du langage et de la vie sociale », *Études de linguistique appliquée*, n° 37, p. 125-153.
- KOCOUREK Rostislav, 1982, *La Langue française de la technique et de la science*, Amsterdam et Philadelphie, Benjamins.
- LABOV William, [1972] 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Minit.
- LERAT Pierre, 1995, *Les Langues spécialisées*, Paris, Puf.
- LERAT Pierre, 2007, *Décrypter le langage juridique. Vocabulaire du juriste débutant*, Paris, Ellipses.
- L'HOMME Marie-Claude, 1998, « Définition du statut du verbe en langue de spécialité et sa description lexicographique », *Cahiers de lexicologie*, n° 73-2, p. 61-84.
- MESSAOUDI Leila, 2002, « Le technolecte et les ressources linguistiques. L'exemple du code de la route au Maroc », *Langage et société*, n° 99, p. 53-75.
- MESSAOUDI Leila, 2007, « Le technolecte agricole et les enjeux pour le développement », dans *Devenir de la société rurale, développement économique et mobilisation sociale. Hommage à Paul Pascon*, Rabat, IAV Hassan II, Impr. El Maarif al Jadida, p. 107-117.
- MESSAOUDI Leila, 2010, « Langue spécialisée et technolecte : quelles relations ? », *Meta*, p. 127-136.
- MESSAOUDI Leila, 2012, « Technolectes savants, technolectes ordinaires : quelles différences ? » dans L. Messaoudi (éd.), *Sur les technolectes*, Rabat, Rabatnet impressions, p. 39-46.
- PIERRE-MAURICE Sylvie, 2009, *Répertoire de droit commercial / Compétence commerciale*, en ligne.
- SINGY Pascal, 1986, « Le vocabulaire médical : jargon ou argot ? », dans *La linguistique*, Paris, Puf, p. 63-74.
- DE VECCHI Dardo, 2012, « Le lieu de création de technolectes : lieu de termes, de temps, d'action », dans L. Messaoudi (éd.), *Sur les technolectes*, Rabat, Rabatnet impressions, p. 9-24.

Le portrait médiatique en série : un nouveau sous-genre, plastique et familier ?

Isabelle LABORDE-MILAA

Université Paris-Est-Créteil, Céditec

On remarque que, lors d'une période sociale troublée, les médias d'information proposent des séries de portraits iconiques et verbaux d'acteurs individualisés, mais partiellement anonymes, tous intégrés dans une galerie de portraits et censés rendre compte d'un événement ou d'un phénomène collectif traité dans son contexte et sur le terrain par les journalistes. Depuis plusieurs années, 1995 exactement, je m'intéresse à ce genre ou sous-genre qu'on peut appeler sans plus de précisions « portrait médiatique en série ». Cette année-là, jusqu'au début de 1996, fut celle d'un grand mouvement social en France, relatif à la réforme de la Sécurité sociale et des retraites, qui a duré plusieurs mois sous des formes militantes très diverses (grèves prolongées, manifestations, occupations de lieux de travail). Il semble que 1995 ait donné le coup d'envoi de cette représentation de l'événement en train de se faire, diffractée à travers les individus qui y participent à un titre ou à un autre¹.

Depuis, ce chantier du portrait s'est poursuivi, mais en élargissant le recueil des matériaux à d'autres domaines de discours : depuis la presse d'information générale et politique (illustration 1) vers la publicité hors produit. Il s'agit, dans ce dernier cas, soit d'une communication institutionnelle au service de l'image des organisations (illustrations 2 et 3) soit d'une communication orientée vers des campagnes d'intérêt général (illustration 4). Cette collecte régulière à l'aide d'explorations ciblées a confirmé l'impression, initialement empirique, que ce mode de représentation se fait invasif depuis plusieurs années. Ont été volontairement choisies des productions issues de sphères différentes pour interroger ce recours à une même forme discursive dans des contextes différents, forme qu'il s'agit du reste de mieux cerner.

Monter un dispositif énonciatif polyphonique n'est pas nouveau : les reportages, par exemple, sont construits sur ce principe. La nouveauté réside dans l'isolement d'unités formelles à la fois autonomes et étroitement solidaires par la sériation. La notion de « portrait en série » pouvant renvoyer à des configurations très diverses, comme le montre l'ouvrage d'A. Wrona

1. En témoigne, notamment, l'article du *Monde diplomatique* de septembre 2003, « Les médias, gardiens de l'ordre social » (G. Balbastre et P. Rimbart), qui analyse le « recours compulsif au portrait » en évoquant entre autres la période 1995 – pour conclure, du reste, que « le genre s'accommode mal des causes communes ».

L'ÉVÈNEMENT

Les raisons de leur colère

Sébastien, 35 ans,

Jardinier
« Pas de la grogne,
mais de la rage »

Manutentionnaire puis chômeur, actuellement jardinier dans un petit hôtel dans les Pyrénées-Orientales, Sébastien, trente-cinq ans, ne « peut pas faire grève », mais dès qu'il peut il vient aux manifs. « Aujourd'hui, je suis là contre les projets sur la retraite et la décentralisation, mais c'est plus large que ça, c'est contre un choix de société. À la télé, on parle de « grogne », mais non, c'est de la révolte, de la rage. J'ai trois enfants et je n'ai pas envie qu'ils vivent dans le monde qu'on nous impose. Avec les privatisations, on arrive à vendre l'éducation, la santé, l'énergie, on vend la vie ! Il préfère parler de « capitalisme » plutôt que de « libéralisme ».

« C'est la règle du profit immédiat. C'est la captation des richesses par une minorité au détriment de la majorité qui s'use au travail. Sans parler des horreurs commues la guerre en Irak. On va droit dans le mur. » Il s'accuse presque: « Plein de gens dans la manif pourraient raconter la même chose. Au fond, tant mieux ! Si tout le monde pense comme moi, ça va changer des choses. J'espère qu'aujourd'hui on sera au moins un million dans la rue. » Avant de rejoindre son cortège, il tient à ajouter: « Au fait, 60 % de la richesse créée va aux salariés, 40 % va aux profits. C'est pas normal, tout simplement. »

Fanny Doumyrou

Dominique et Suzel, 45 et 55 ans,
enseignantes« Un devoir moral
de manifester »

Dominique, quarante-cinq ans, conseillère pédagogique, et Suzel, cinquante-cinq ans, institutrice et maître formatrice, sont venues ensemble d'Orléans pour manifester. « Chez nous, le mouvement est bien suivi, et il s'amplifie au fur et à mesure qu'on a des déclarations sur les projets de réforme. » Ce qui les motive, c'est « surtout les retraites », mais aussi elles embrayent sur la « dégradation du service public » et sur le « mépris total » du gouvernement. Et de raconter les réductions drastiques de moyens dans leur travail. « Dans les IUFM, il y a de moins en moins de personnel administratif et technique, raconte Suzel. Il n'y a plus de cantine, plus de personnel dans les ateliers, les laboratoires. On n'embauche plus, et on confie déjà les tâches à des boîtes privées. » Cette année, je n'ai pas vu passer les documents sur les projets d'action culturelle, alors je suppose qu'ils ont été supprimés, raconte Suzel, conseillère en arts plastiques. On va réduire l'école à lire, écrire, compter? » Toutes deux se disent « révoltées ». « Franchement, les personnels de l'éducation ne sont pas des révolutionnaires. D'habitude, on est plutôt docile. On est conscient de nos responsabilités. Mais, là, on est très en colère contre ce gouvernement méprisant, qui dit qu'il nous écoute mais que cela ne changera rien à ses projets. On a l'impression que les choses se décident sans nous. On est passionnés par notre travail. On veut une école pour tous, un enseignement de qualité pour tous. Ce qui se dessine, c'est la privatisation, un système où seuls les riches pourront se payer une bonne école. Contrairement à ce que dit la propagande du gouvernement, les parents comprennent et sont avec nous. »

F. D.

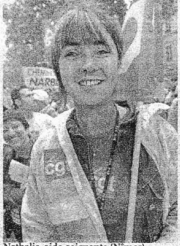
Dominique, 33 ans,
salarié de la CRAM

« Il l'on ment »

Salarié d'une CRAM en province, Dominique, trente-trois ans, est bien placé pour connaître les conséquences du projet Fillon. « Mes collègues techniciens ont fait les calculs, qui montrent qu'il va y avoir une forte réduc-



Gilbert, agent ONF (Rochesson, Vosges)



Nathalie, aide-soignante (Nîmes)



Yves, ouvrier (Rennes)



Nicole, vendeuse (Marseille)



Eric, cheminot (Nice)



Nicole, enseignante (Ales)

s'ajoute aux problèmes d'emploi. « On a déjà vécu des restructurations importantes quand Thomson a racheté une partie de Philips, et ça continue. Dans un des sites, celui de Thomson Multimédia, un plan de licenciements va être annoncé début juin. » À quarante-sept ans, il sait qu'il serait touché par la réforme des retraites, mais il s'inquiète surtout pour ses enfants. « Je suis là pour eux, qui seront touchés de plein fouet, puisque la réforme est progressive. Aujourd'hui, c'est simple, on est obligés d'être dans la rue. »

F. D.

Dany, 44 ans,

contrôleur des impôts

« L'alignement doit
se faire dans le bon sens »

Au milieu de la place de la Nation, Dany cherche les siens. Non syndiqué, cette mère de quarante-quatre ans, qui avait déjà « manifesté » avec son fils, contre la guerre en Irak, a décidé de venir avec ses collègues « pour essayer d'avoir prise sur ce qui se met en place ». Contrôleur des impôts à Bobigny, Dany a fait ses comptes. « C'est au minimum 35 % de perte mensuelle sur ma future pension, indique-t-elle. Mais, pour d'autres, cela peut monter à 50 %. » Pour autant, elle insiste sur le fait qu'elle ne « réclame pas plus de droits que les autres. Je suis favorable à une application identique du droit à la retraite pour tous. Mais l'alignement doit se faire dans le bon sens. Aujourd'hui, elle se dit « inquiète » pour ses deux enfants, « c'est aussi pour eux que je manifeste ». Même s'ils ne l'accompagnent pas, « on en parle aussi à la maison », assure-t-elle. Dans le service où elle travaille, en grève reconductible, le projet a fait exploser le ras-le-bol général. « Ça va avec la restructuration en cours et les suppressions de postes. » Nous étions 75 % de grévistes le 13 mai », souligne-t-elle. Et demain, on continue? « Financièrement, pour moi, c'est impossible. Mais nous tendons une assemblée demain pour décider des suites. »

S. C.

Romain, 19 ans,

intérimaire

« La retraite, je la vois
comme une seconde vie »

Romain est tombé dans le militantisme quand il était petit. À dix-neuf ans à peine, il compte déjà quatre années de syndicalisme CGT derrière lui, dont six mois avec les jeunes du CCJ de la confédération. Il faut dire que, dès sa sortie d'étude, Romain a dû se colletter avec la loi du marché du travail, qui, dans son secteur, ne fait pas de place à tout le monde, même avec un BEP venant d'action marchande en poche. « Dans ma branche, ça débouche plus que ça n'embauche. » Alors, en attendant un vrai contrat de travail, il multiplie les missions d'intérim. Et consacre une part de son temps à donner un coup de main à l'union locale. « J'aide à l'activité du syndicat, quand les salariés ont des problèmes avec leur patron. » Ses derniers temps, ce n'est pas ça qui manque. « Depuis huit mois, ça débouche beaucoup cher nous, à Mity-Mory, dans la zone industrielle. Récemment encore, 300 salariés se sont vu annoncer leur licenciement à GéoSis. » Privé d'emploi aujourd'hui, Romain ne veut pas que le gouvernement lui fasse au prix fort demain les périodes de chômage obligé. « Avec cette réforme, je vais devoir bosser jusqu'à 70 ans. Et encore, à condition que je trouve du travail. » Romain se dit « décidé à se battre. La retraite, pour moi, c'est encore loin, mais je la vois comme une seconde vie. Raffenart dit que ce n'est pas la rue qui gouverne, mais le droit de grève, la démocratie nous appartenent. »

S. C.

tion des pensions. Quand Fillon le nie dans sa campagne de communication, il ment. » La retraite paraît encore « loïn » à Dominique, mais cela ne l'empêche pas d'être « très inquiet », et d'être là pour manifester. « Depuis des mois, le gouvernement nous prépare en disant qu'il y a un gros problème démographique, qu'il va falloir faire quelque chose. Des experts à la noix, des soi-disant spécialistes sont envoyés pour nous expliquer le rapport entre nombre d'actifs et de retraités, etc. Tout ça c'est des bozards. L'objectif, c'est de faire payer toujours les mêmes, les salariés. C'est écœurant de voir que jamais on ne parle de faire payer les patrons, d'augmenter les salaires, les cotisations. Raffarin parle de sacrifices à faire, et il continue à offrir des allègements de charges aux employeurs. » Pour Dominique, la mobilisation est d'autant plus importante que le projet Fillon n'est qu'une pièce dans un ensemble d'attaques du gouvernement. « Il y a la décentralisation et, en septembre, la réforme de l'assurance maladie. Si le projet Fillon passe, les gens seront démoralisés, et le gouvernement

pourra faire passer le reste facilement. J'espère que la manif sera assez grosse pour donner confiance, notamment au privé, pour continuer le mouvement. Mais, pour faire vraiment peur au gouvernement, il faut la grève. »

F. D.

Yannick, 47 ans,

salarié de Thomson

« Je suis là surtout pour mes
enfants »

Yannick, militant à la CGT, est venu avec une vingtaine de collègues de l'entreprise Thomson à Cesson-Sévigné, près de Rennes. « Dans le privé, c'est pas facile de mobiliser, mais, depuis le début du mouvement, on arrive à être dans toutes les manifestations. Dans les tracts, on a expliqué les projets de réforme. Les salariés sont conscients de ce qui se joue. Le 13 mai, on était une centaine de Thomson à rejoindre à Rennes le cortège de la fonction publique. » Dans son entreprise, le climat est à l'inquiétude. La réforme des retraites

(2012), on s'en tiendra ici à un corpus défini par plusieurs invariants. Tout d'abord, un principe de récurrence est à l'œuvre en synchronie : même livraison pour la presse, même campagne pour la publicité² par voie d'affichages simultanés dans plusieurs médias (espaces urbains compris). Ensuite, les personnes portraiturées ne sont pas des personnalités remarquables, pourvues d'un statut de célébrités ou d'une caractéristique notable propre à les porter à la connaissance publique pour les valoriser en tant qu'individus. Il s'agit d'inconnus voire d'anonymes, ne « valant » rien au plan informatif et produisant d'autant plus un effet d'attestation d'une tranche de réel.

Enfin, dernier critère, le portrait est assumé par une instance énonciative surplombante, mêlée à des fragments de discours direct (désormais DD) censés venir de ces locuteurs ordinaires : le DD peut être majoritaire et s'imposer visuellement, mais le texte demeure soumis à cette instance. On verra que par « texte », il faut entendre un ensemble rédactionnel composite, éclaté sur plusieurs espaces – selon des modalités différentes entre l'hyperstructure médiatique (Lugrin 2000) et l'affiche publicitaire – auxquels un hyperénonciateur donne sa cohésion.

Sont ainsi écartés les individus uniques et emblématiques d'une collectivité, ceux que Wrona (2012) appelle les « individus collectifs », les types uniques incarnant un produit ou une entreprise (telle la Mère Denis des années 1970) ; les prototypes (figurant chez Benetton³) ; enfin, les séries construites au fil des livraisons autour d'un thème fédérateur (tels les habitants d'un quartier) qui devient une rubrique le temps d'une saison, souvent estivale.

Il s'agit de montrer que l'effet unifiant et même normalisant de la série n'annule pas les spécificités relatives aux domaines de discours : l'interprétation selon la reconnaissance du seul genre icono-verbal (le portrait) serait vite inféconde. L'objectif est donc de dégager ces spécificités et de poser la question des interférences discursives et de leur impact. Cette contribution s'inscrit dans l'analyse du discours médiatique saisi au prisme des genres et, plus généralement, dans le cadre de l'analyse du discours à la française.

1. Un effet de portrait au service de la normalisation

Chaque unité singulière se voit rattachée à une orientation collective par des indices spécifiques : voilà le paradoxe et l'intérêt de ces objets icono-verbaux. Des indices de nature compositionnelle, énonciative, lexicale, iconique, construisent et garantissent l'effet de portrait individuel, mais d'autres indices spécifiques guident tout autant l'interprétation vers un sens collectif.

2. Laquelle a sa propre temporalité de la sériation en pratiquant notamment le *teasing* : des portraits-énigmes pendant une semaine avec la seule accroche « Nous sommes 2 millions de héros ordinaires », puis la révélation la semaine suivante. Voir la campagne de l'INCA (Institut national du cancer), illustration 4.

3. En réponse à une question posée lors du colloque, je dirai que les portraits de Benetton, apparemment proches du portrait en série, n'en sont qu'une variante très éloignée, semble-t-il. Non individualisés, ils ne tiennent pas de discours propre et valent pour l'archétype qu'ils incarnent : couleur de peau, sexe, confession.



L'UPEC
toutes les sciences
en banlieue-Est

Nabila Seddiki, maître de conférences
à la faculté de médecine,
étudie le virus du sida et son interaction
avec le système immunitaire
à l'Institut Mondor de recherche biomédicale
de l'Université Paris-Est Créteil

UPEC FACULTÉ DE MÉDECINE UNIVERSITÉ PARIS-EST www.u-pec.fr



J'ai fait l'UPEC

Vincent, **expert scientifique**
eau et assainissement au sein du service public
de l'assainissement francilien après un doctorat
à la Faculté des sciences et technologie
de l'Université Paris-Est Créteil

UPEC FACULTÉ DES SCIENCES ET TECHNOLOGIE **1970-2010 : quarante ans de réussites universitaires en banlieue-Est** www.u-pec.fr

Illustration 2.

1.1 Une diversité ritualisée au sein de la série

La présence des photographies (individu ou groupe) impose leur force unifiante car elles sont le plus souvent posées, regard dirigé vers l'objectif, avec une esthétique commune : dans la presse (illustration 1), isolement de la personne dans la manifestation par le choix du cadre, ou recours au portrait posé, hors situation collective. On note des variantes, du style « portrait de famille », quand il s'agit de professions. De même dans la publicité, la ritualisation s'exerce à travers la posture, voire l'environnement en arrière-plan : l'INCA a ainsi deux séries, avec abribus ou gare (ill. 4). Le désignateur – prénom, nom – accentue la ritualisation. Les variations à cet égard sont à noter entre la presse et la publicité et au sein de chaque groupe. Le désignateur porte manifestement l'individuation et, curieusement, ce n'est pas la presse qui fait le plus usage du patronyme complet mais la publicité, sans doute pour son rôle authentifiant, *i.e.* : voici de « vraies gens » qui sont des gens vrais.

L'aspectualisation descriptive (Adam 1992, 1997), même minimale, assure également une mise en ordre des individualités dans une série tout en offrant une diversité apparente à travers les attributs répartis. Certes, les portraits peuvent différer par leur volume, par le nombre d'aspects traités (âge, métier, ancrage géographique, parcours antérieur, etc.), par une énonciation plus ou moins subjective, mais le plan de texte adopté se répète. Quand le rédactionnel est très bref dans la publicité, il obéit à un moule discursif unique (ill. 2 et 3).

Enfin, un agencement élaboré chapeaute et organise le matériau descriptif selon de grands axes oppositionnels censés rendre compte d'une diversité de population : homme / femme, jeunes / vieux, apparence physique (petit / grand, mince / gros), identité ethnique (blanc / coloré), puis gréviste / non-gréviste, privé / public, syndiqué / non syndiqué, retraité / actif, etc. Tous les entrecroisements sont possibles entre ces paramètres, et la taxinomie peut se ramifier encore, ou au contraire s'arrêter très vite : c'est le cas des publicités, qui ne saisissent les individus qu'à travers un nombre très restreint d'aspects en corrélation avec l'enjeu de l'argumentation.

1.2 L'articulation entre individuel / collectif dans les mises en scène

Un cadrage homogénéisant caractérise les séries. Le portrait de presse ne s'appréhende que chapeauté et titré, et cela sur l'unité d'une page ou, le plus souvent, d'une double page : chacun se voit assigner soit un énoncé au discours direct, soit une étiquette à la fois informative et évaluative (illustration 1). Ces éléments péritextuels fonctionnent comme une catégorisation qui résume, évalue, classe au sein d'une profusion théoriquement illimitée. Le portrait publicitaire, lui, intègre une diversité de textes généralisants (slogan, baseline) et particularisants (énoncé-accroche, pavé rédactionnel), toujours disposés identiquement dans la série.

Quant à l'énonciation, les portraits oscillent entre (la trilogie) *je / nous / on*, selon une distribution interne qui, dans chaque occurrence de la série, garantit du singulier et du pluriel. Le *je* peut être placé soit en titre-accroche soit plus discrètement dans le texte, selon un équilibre qui, là aussi, doit

être envisagé sur l'ensemble de la série pour briser une uniformité qui afficherait trop ses principes de fabrication. Par exemple, l'INCA : « Le cancer du côlon, plus tôt on le détecte, mieux on le soigne. Je suis médecin, mais là c'est le malade qui vous parle ». Le *je* peut aussi devenir une forme vide, remplissable par n'importe quel sujet parlant (v. les titres illustration 1, ou l'assertion « j'ai fait l'UPEC » ill. 2), ou s'élargir à un *nous* renvoyant à un référent collectif : telle est la dynamique à la fin de chaque portrait de *L'Humanité*.

Au total, l'articulation individuel / collectif s'opère sur le mode de la tension : chaque individu est un tout unifié, chaque individu renvoie à un tout – événement sociopolitique, phénomène de société, entreprise ou institution. Le péritexte met l'accent soit sur le tout soit sur la partie, tension résolue en partie dans les campagnes par l'affichage de la quantité (séries de 10 à 12 portraits) qui permet, par une rhétorique paradoxale, de créer du qualitatif, du singulier, au sein d'une synecdoque réitérée. Mais est-ce le cas ? Il semblerait que la publicité impose une première lecture par le tout : la réduction évoquée *supra* à des traits stéréotypiques immédiatement repérable⁴ et le retour d'énoncés (voire de personnages) identiques accrochant le regard font passer les singularités au second plan et orientent l'interprétation des portraits vers celle de faire-valoir de l'entité qui les subsume.

1.3 Incarnation, standardisation, prescription

Incarnation, car le portrait est ici considéré⁵ comme un genre « corporalisant » (Ringoot & Utard 2009). Tout portrait est l'incarnation d'éléments immatériels qui dépassent l'individu portraituré, mais la spécificité de cette incarnation-ci tient à son articulation avec un tout qui l'englobe explicitement.

Qui plus est, il s'agit d'une incarnation standardisée. Car chaque domaine de discours prétend rendre compte d'un référent singulier, tout en modélisant la catégorie qu'il met en avant. Sont ainsi fabriqués, à travers une collectivité mise en scène, des objets génériques mais dont le lecteur n'a pas conscience dans une situation de réception quotidienne, vu la force du concret et du particulier. Il s'agit de types tels que : ouvrier, manifestant, étudiant, parent, chercheur, chômeur, handicapé, employé, client, malade – une liste qui peut s'allonger à l'infini, dans laquelle chaque individu incarne, au choix, un comportement social / une activité professionnelle / une qualité morale / une valeur collective / une histoire nationale / une identité communautaire... Non seulement l'individu est intégré dans une catégorie, mais c'est aussi la représentation de ses liens avec sa communauté de référence qui se trouve modélisée et proposée à l'adhésion du lecteur. On retrouve là le fonctionnement de l'épidictique rhétorique selon Perelman (1977 : 33), dont le but « vise à renforcer une communion autour de certaines valeurs que l'on cherche à faire prévaloir et qui devront orienter l'action vers l'avenir ».

4. Car le lecteur-consommateur ne s'attarde pas dans la rue ni dans le métro : l'affichage en tient compte.

5. On ne reviendra pas sur les nombreuses typologies des genres médiatiques dans le champ de l'analyse du discours.

Grâce à **houra.fr** et à sa ponctualité,
**LAURENT EST SÛR
DE FAIRE UN CARTON !**

Laurent,
Livreur chez **houra.fr**

FRAIS DE LIVRAISON OFFERTS*

houra.fr LE CYBERMARCHÉ AU SERVICE DE VOS ENVIES.

**ENFIN
UN CANDIDAT
QUI TIEN SES
PROMESSES !**

*"Livrer à l'heure
avec le sourire !"*

Laurent, Livreur
militant chez **houra.fr**

FRAIS DE
LIVRAISON
OFFERTS*

houra.fr LE CYBERMARCHÉ AU SERVICE DE VOS ENVIES.

Illustration 3.

Modéliser, c'est donc proposer des modèles positifs. Et les proposer à l'identification, comme un miroir valorisant tendu au récepteur bien plus que la promesse d'une représentation du réel. Pragmatiquement, le genre du portrait pousse à l'identification⁶ et donne quasiment des instructions en ce sens. Le mécanisme fonctionne encore plus fortement dans les séries, de la presse aux publicités, qui dotent les individus d'un visage, d'un regard frontal, d'une parole singulière et commune, tout à la fois, et de qualités croisées avec leurs pairs.

Pour autant, tout se vaut-il ? Les cadres discursifs s'approprient les genres, par exemple cette nouvelle déclinaison du portrait par la série, mais en infléchissent la facture et l'interprétation qui en découle. Ainsi, la grande différence réside dans la capacité de la presse d'information à textualiser, situer dans un contexte, donc à argumenter, proposer du complexe, en tous cas plus complexe que les portraits euphoriques de la publicité ; même si ceux-ci abordent le terrain de la maladie et de la mort (INCA), ils demeurent rassurants. D'où la prescription normative construite par la publicité, comme visée ou effet, que l'on retrouve dans ces portraits : est inscrite et prescrite dans le discours même de la publicité, dans sa logique commerciale ou institutionnelle, l'identification à des comportements normés de consommation, de comportement, de croyance, d'affect. Ici ces modèles se trouvent en quelque sorte naturalisés – et l'identification facilitée – par ces individus qui nous ressemblent dans leur anonymat : ainsi les employés de la SNCF interpellant le lecteur-client, dans la campagne de 2011, pour le féliciter⁷ de ses bonnes pratiques d'usager du rail.

Plus globalement, la presse a un positionnement radicalement différent, qui ressortit d'un impératif d'information lié à la restitution de l'actualité. La crédibilité ne repose pas sur les mêmes ressorts, ne vise pas la même adhésion, au moins dans les représentations propres à la profession. Les médias ont pour mandat, qu'ils se donnent et que la société leur reconnaît, de rendre compte de la saillance politico-sociale, autour de la notion fondatrice d'événement, qui peut s'étendre au phénomène de société. Ils adoptent donc une logique de production de savoir social au sein de laquelle les portraits en série offrent un mode de traitement de l'actualité particulier, ni plus ni moins fiable que les autres genres dont ils sont en général accompagnés au sein d'une hyperstructure – page ou double-page.

2. Des enjeux à dissocier

Les écarts susceptibles de conditionner l'interprétation s'accroissent si l'on prend en compte d'autres paramètres. En préalable à cette deuxième étape, il est utile d'évoquer les modes de consommation. Le lectorat choisit sa publication, son organe de presse, pour y chercher et y trouver un sens qui lui convienne, tandis que la publicité est imposée par ses supports : elle est là et elle est vue, même si elle n'est ni sélectionnée ni regardée.

6. Ou au rejet, tels les portraits-repoussoirs satiriques du *Canard enchaîné*, mais il s'agit de la même instruction – inversée.

7. Et, implicitement, le blâmer de ses éventuelles infractions.



Illustration 4.

2.1 Traitements différents de la composante sociale

Dans la publicité, les acteurs sociaux se réduisent aux salariés essentiellement, aux clients aussi quand il s'agit des partenaires de la relation commerciale – traitement fréquent pour les banques. Le référent social est donc convoqué mais surtout formaté dans le sens d'une « fraternité *corporate*, citoyenne ou mondiale » (Wrona 2012 : 334). Quand des individus assument une position socioprofessionnelle qui leur est propre, un métier spécifique, c'est pour célébrer les « réussites universitaires en banlieue-est » attestant la *success-story* de l'entité UPEC (ill. 2). Par contraste, s'affiche dans la presse la présence du sociopolitique, voire du militant : les figures de manifestants, grévistes, victimes, révoltés de toutes sortes, imposent des enjeux spécifiques de représentativité. La mise en scène de ces visages et ces voix construit un réel social nourri de conflictualité, même si cela n'exclut pas la simplification par le guidage interprétatif qu'opère le titre sur la page (ici « Les raisons de la colère », ill. 1). En outre, les communautés sociales fabriquées par les séries ne sont pas du même ordre : la « fraternité » susdite juxtapose les individus bien plus qu'elle ne les relie, sorte de trombinoscope cimenté par l'énoncé englobant identitaire (« Nous sommes 2 millions de héros ordinaires » et « Le cybermarché au service de vos envies ») ; la presse, elle, présente ses acteurs comme constitués en collectif, même éphémère, où chacun justifie sa place par son propre discours.

2.2 Le rapport au temps

L'analyse des temporalités met aussi au jour des rapports au temps bien différents. Les portraits de presse captent un temps vécu collectivement. Des dates et des durées renvoient aux faits sociopolitiques de la nation et au-delà, ou à la biographie de l'individu, qui prend sens dans cette histoire commune (sociale, politique, syndicale, militante). Ces repères figurent à différents niveaux des textes : en titre et à l'intérieur de chaque portrait. A l'appui de cet ancrage temporel, la rubrique « Événement » est souvent le lieu d'accueil des portraits en série. Dans les portraits *corporate*, il n'y a pas trace de temps collectif mais strictement individuel (temporalité professionnelle, médicale, familiale) et réduit à des datations. L'ancrage énonciatif relatif au temps est ainsi absent ou minimal : client depuis..., étudiant en..., cancer en... et guérison depuis... (INCA). Ces publicités découpent le temps uniquement sous l'angle de leur enjeu communicationnel : attirer, rassurer, fidéliser.

Apparaissent propres à la presse, également, les mentions d'événements antérieurs qui construisent une mémoire collective : telles les allusions à 1995 figurant dans les portraits de 2003, qui forment une scène validée⁸ inscrite dans une culture, tout à fait reconnaissable par le lecteur français. Idem pour les allusions géopolitiques : ainsi Dany, qui avait déjà « manifesté avec mon fils contre la guerre en Irak » (ill. 1). Cela s'oppose d'ailleurs à l'instantané du portrait : la personne est censée être saisie à l'instant *t*, mais ce rappel la cadre dans un temps événementiel plus long que la manifestation et censé la doter de valeurs positives pour le lectorat du journal.

8. Sur cette notion, voir Maingueneau 1998.

Ces allusions sont le fait des locuteurs divers, comme autant de déposi-taires de cette mémoire narrative des crises et autres turbulences du monde. Ce qui nous conduit à interroger le régime de parole dans ces portraits.

2.3 Qui parle, et selon quel régime ?

On note la présence du DD en place stratégique, avec un effet d’affichage visuel, par la typographie avec des guillemets omniprésents et par l’empla-cement : un extrait de discours direct, détaché de l’article, sert fréquemment de titre à chaque portrait, parfois même à la page ou la double-page. On peut voir là un simulacre de l’expression directe et démocratique, à travers le surgissement d’une parole ordinaire et populaire. C’est ce que Maingueneau (2012) appelle l’*aphorisation*⁹, sachant que celle-ci s’exerce sur des énoncés qui s’y prêtent : brièveté, effacement énonciatif ou, au contraire, prise en charge affirmée, généralisation, phrase nominale, prosodie – ce qui explique que certains énoncés de DD mis en exergue soient issus d’une reformulation partielle faite par le rédacteur : il s’agit d’une pratique langagière familière à la presse, tel le titre du portrait de Sébastien « Pas de la grogne, mais de la rage », issu de « À la télé, on parle de “grogne”, mais non, c’est de la révolte, de la rage » (ill. 1). Même phénomène dans la publicité, sauf qu’il s’agit d’aphorisations dites « primaires » qui constituent des artefacts, car rien ne préexiste : on observe l’affichage soit par les guillemets (Houra, ill. 3) soit sans guillemets (UPEC, ill. 2) ou bien c’est le slogan qui se donne pour une déclaration des individus (INCA, ill. 4) – l’essentiel tenant à l’effet d’authen-ticité du DD. La décontextualisation graduelle de ces énoncés en DD (ill. 2, 3, 4) rend inopérant le recours à la notion de discours rapporté pour carac-tériser ces énoncés. De fait, il n’y a pas d’enchâssement dans des énoncés argumentatifs ou narratifs, mais une relation de contigüité avec d’autres énoncés¹⁰ : leur solidarité n’est pas d’inclusion, mais d’interférence avec un pavé rédactionnel principal entouré d’énoncés plus ou moins brefs. Nombre d’entre eux, du reste, sont trop peu singuliers pour être rattachés à telle ou telle figure de portrait. Domine l’affichage de la parole et de sa circulation.

Qui est alors l’énonciateur ? Ce que Maingueneau (*ibid.*) appelle l’*aphoriseur*. Il s’agit d’une instance complexe qui emprunte la figuration d’un individu bien identifié, renforcée par la photo, pour produire un énonciateur collectif (ou hyperénonciateur) présupposé par le genre même de la série : celle-ci n’est interprétable comme telle qu’à travers ce processus d’englobement et de dépassement des paroles singulières. Pour autant, chaque hyperénonciateur est spécifique. D’un côté, dans la presse, il renvoie à une collectivité complexe : selon les événements, il s’agit de communautés variées (syndicats, militants, professions) qui peuvent être instables – c’est le cas des manifestants – et que l’aphorisation constitue justement en groupe soudé ; mais cette instance intègre aussi la voix du journal qui orchestre l’ensemble à travers rubrique, chapeau et titraille, et permet à cette parole

9. « L’énoncé détaché n’est pas un fragment de texte, il relève d’un régime d’énonciation spécifique, que nous appellerons *aphorisation* » (Maingueneau 2012 : 22).

10. Je remercie Bertrand Verine (Université de Montpellier) pour ses éclairages et ses documents concernant les discours rapportés directs décontextualisés, en particulier Verine 2009.

collective d'advenir. De l'autre, dans la publicité, l'hyperénonciateur est l'entreprise (ou autre entité) qui assure sa promotion, celle de ses produits, de ses services et de son image. Cela se voit à l'agencement et à la typographie des textes : le slogan, voix de l'annonceur, chapeaute les paroles singulières et, renforcé par le nom et le logo omniprésents, s'impose de fait par sa récurrence d'une affiche à l'autre.

2.4 La possibilité de la polémique ou de la parodie

Enfin, la presse peut pratiquer une polémique intermédiatique, qui semble être son apanage. Les organes de presse se livrent non pas à une concurrence, mais à une guerre idéologique sur le terrain même du genre discursif du portrait en série. On prendra pour exemple *Le Figaro* du 31 mai 2003, qui s'emploie à donner la parole aux sans-voix, aux non-grévistes, comme l'atteste le chapeau : *Ils sont la majorité silencieuse, composée pour l'essentiel de salariés du privé mais aussi de fonctionnaires. Ignorés des appareils partisans, ces Français cherchent à faire entendre leur voix...* Le journal revendique sa propre voix, en ayant recours à des voix singulières, face aux discours médiatiques situés sur sa gauche politiquement, comment le montrent les fréquentes allusions aux « médias » dans son introduction. Il titre l'ensemble « la France d'en bas », ce qui mécaniquement situe les autres médias et leurs portraits dans « la France d'en haut » : *Le Figaro* manifeste ainsi qu'il se réapproprie la formule « France d'en bas » (de droite, émanant de l'ancien premier ministre Raffarin en 2002), utilisée par les journaux de gauche tel *Libération* du 14 mai 2003, qui plaçait en titre un slogan de manifestant « La France d'en bas tient le haut du pavé », affichant ainsi sa légitimité à s'emparer de cette formule.

La publicité, quant à elle, semble plus propice à la parodie¹¹, en raison du recyclage qu'elle effectue des discours ambiants (voir Adam, Bonhomme 2007). Ce recours à la dérision confirme la possibilité de postures de réception spécifiques, entre distance et empathie. Grande récupératrice du discours politique en particulier¹², elle recourt à des scénographies qui empruntent très superficiellement aux rituels politiques : Laurent, livreur chez Houra (ill. 3), est devenu « militant » dans la deuxième campagne. Le jeu sur le stéréotype de la promesse électorale joue son rôle ludique au profit du commerce qui ne ment pas – en témoignent les portraits interchangeables des sympathiques livreurs, chefs de rayons et téléconseillers de l'enseigne, au service de la notoriété de l'enseigne.

Conclusion

Après avoir d'abord dégagé les effets unifiants du portrait en série qui, par son caractère hybride, crée un cadrage interprétatif de premier niveau, on a pu examiner la différenciation déterminée par les contextes de production qui s'approprient ce sous-genre selon leurs logiques propres et l'infléchissent –

11. Bien sûr, on pourrait dire que les portraits mis en scène par un supermarché répondent à ceux d'un autre, mais tout affrontement discursif est gommé, imposant une interprétation univoque d'autoqualification.

12. Voir à ce propos le n° 98 de la revue *Mots*, 2012, *Publicité et politique*.

tout en conservant une matrice commune qui autorise à qualifier le portrait en série de nouveau sous-genre, souple et changeant quant à la combinatoire icono-verbale, quant à la quantité des énoncés, quant à l'équilibre entre énonciateurs.

Il peut être intéressant de terminer en questionnant des phénomènes communs qui engagent l'interprétation à un autre niveau. Tout d'abord, on ne peut que noter, dans la profusion des discours médiatiques et publicitaires, l'omniprésence du portrait et de ses déclinaisons génériques, qui va de pair avec des évolutions à la fois sociologiques et discursives, déjà amplement commentées ailleurs : promotion de l'intime ; promotion de la diversité ; promotion des entreprises et des institutions comme entités éthiques et communautés humaines. L'imbrication du singulier et du collectif y domine, qui implique un reformage de l'individu ainsi mis en scène en fonction de la communauté à laquelle il se rattache et qu'il contribue à construire autant qu'elle le construit.

Ces phénomènes participent aussi d'une hybridation généralisée des genres, accentuée par le recours à l'hyperstructure dans la mise en forme médiatique. Les indexations présentes dans les périclives journalistiques : « paroles de », « témoignages », « récits » – rarement « portrait », qui renvoie à une rubrique régulière, voire un emplacement fixe – brouillent les catégories discursives, certes, mais ne brouillent pas l'effet de portrait, paradoxalement, que ce soit dans la presse d'information ou le discours publicitaire. Bien au contraire, ces étiquettes convoquant des individus ou des groupes homogènes renforcent cet effet : l'interprétation est orientée vers une réception de subjectivités individuelles et collectives.

Le risque le plus élevé est peut-être la neutralisation des mises en scène dans un domaine de discours considéré. Même si chaque instance – organe de presse, entreprise, institution – s'ingénie à se distinguer par ses stratégies, l'uniformisation guette toujours au sein de chaque sphère. Par exemple, pour valoriser leurs employés handicapés, les entreprises peuvent choisir d'affirmer d'emblée leurs qualités, ou de formuler des faits, ou de partir des préjugés du lecteur, mais l'effet d'équivalence s'impose entre les personnes portraiturées. Il en est de même pour la presse, qui use et abuse des portraits de grévistes, de manifestants et contre-manifestants. Les portraits, par leur abondance et leur concomitance, risquent d'être assimilés à d'autres portraits publicitaires en série, visibles simultanément sur internet, dans le métro et les autobus : tous souriants, tous avenants, ils produisent une interprétation « du pareil au même » qui pourrait se retourner contre les annonceurs.

Références bibliographiques

- ADAM Jean-Michel, 1992, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.
- ADAM Jean-Michel et BONHOMME Marc, 2011, *L'Argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997, nouv. éd. Armand Colin.
- LABORDE-MILAA Isabelle, 1998, « Le portrait de presse : un genre descriptif ? », *Pratiques*, n° 99, p. 70-88.
- LABORDE-MILAA Isabelle, 2005, « Le portrait de presse : images et paroles d'un monde en crise », *Neophilologica*, vol. 17, p. 118-125.

- LUGRIN Gilles, 2000, « Le mélange des genres dans l'hyperstructure », *Semen*, n° 13, p. 65-97.
- MAINGUENEAU Dominique, 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, nouv. éd. Armand Colin, 2012.
- MAINGUENEAU Dominique, 2012, *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
- PERELMAN Chaïm, 1977, *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin.
- RINGOOT Roselyne et UTARD Jean-Michel, 2009, *Les Genres journalistiques. Savoirs et savoir-faire*, Paris, L'Harmattan.
- SALMON Christian, 2008, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- VERINE Bertrand, 2009, « Une variante contextuelle du discours rapporté avec mention : le discours convoqué dans le journal et l'enquête radiophonique », dans E. Havu, J. Härmä, M. Helkkula *et alii*, *Colloque Représentations du sens linguistique IV, Helsinki 28-30 mai 2008*, Helsinki, Société néophilologique.
- WRONA Adeline, 2012, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann.

Le documentaire : est-ce la fin d'un genre ?

Ayoub Bouhouhou

Université Cadi Ayyad, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech

Le documentaire, en tant que genre, n'est-il pas amené à disparaître un jour ? Le mélange des genres, comme il est pratiqué dans le cinéma de Hakim Belabbes¹, peut conduire soit à l'épanouissement du genre documentaire soit à sa disparition. En envisageant la fin d'un genre, nous faisons nôtre la thèse de Brunetière, qui « considère le genre non comme une espèce mais comme un individu dont le destin est de naître, de grandir, de se réaliser pleinement à un âge adulte, de vieillir et de disparaître »². Dans cette définition, Brunetière s'appuie sur une conception darwiniste, celle de l'évolution des espèces. Le genre est considéré comme un « individu biologique » qui cherche à se perfectionner et à s'améliorer³.

Selon Raphaëlle Moine, auteur du livre *Les Genres au cinéma* (2002), une distinction s'impose entre ce que représente le « genre » au cinéma et ce qu'il est en littérature. En effet, si en littérature cette notion s'impose puisqu'elle explicite les règles d'écriture pour le roman, la poésie et le théâtre, au cinéma, en revanche, est artiste celui qui transgresse les règles fondatrices du genre même. Parfois, le cinéma respecte les genres, se contente de répéter en gardant les mêmes « structures narratives et discursives » afin de fidéliser son public, mais en même temps il innove pour surprendre le spectateur, pour ne pas l'ennuyer et l'habituer au nouveau. Cela est à comparer aux produits ménagers et aux objets qui nous entourent au quotidien (Bouhouhou 2009). En effet, on doit toujours chercher à adapter le produit au consommateur et à ses besoins nouveaux. L'œuvre d'art, nous dit Laurent Creton dans *Cinéma et marché* (1997), est soumise aux lois du marché, de l'offre et de la demande. Elle doit innover pour résister. Le travail de l'artiste c'est d'innover et de ne pas obéir aux stéréotypes et aux clichés. En tant que créateur d'un monde, il cherche toujours à dépasser la normalité pour créer une œuvre originale. En transgressant les règles du genre filmique,

1. Hakim Belabbes est un réalisateur marocain qui réside aux États-Unis. Il enseigne le cinéma à l'université de Chicago. Ces films ont obtenu plusieurs prix au Maroc et dans le monde.

2. Cité par R. Moine 2002 : 120-121.

3. « La perfection, ou si l'on veut le classicisme auquel le genre était parvenu, impliquerait qu'il cherchât à justifier sa survivance par quelque élément de nouveauté. Sans prétendre tout expliquer par la fameuse loi des âges esthétiques, il n'est pas interdit de la faire jouer ici. Les nouveaux films de John Ford par exemple : *My Darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), représenteraient assez bien l'enjolivement baroque du classicisme de *Stage Coach* » (Bazin 1995 : 230).

l'artiste veut prendre de la distance avec la norme et se hausser au rang de l'élite qui pense et réfléchit le monde⁴.

Cette transgression du genre est manifeste dans deux films présentés comme documentaires par leur réalisateur, Hakim Belabbes, *Fragments* (2010) et *Vaine tentative de définir l'amour* (2012).

Ce film, dit « documentaire », est le dernier de l'auteur. Il traite de la légende d'Isli et de Tislit. Isli et Tislit, dont les prénoms amazighs signifient respectivement le fiancé et la fiancée, est un couple berbère qui s'aimait jusqu'à la folie mais qui n'arrivait pas concrétiser cet amour : leur entourage s'y opposait farouchement. Isli et Tislit se mirent à pleurer jusqu'à ce que leurs larmes forment deux lacs, lacs qui portent depuis leurs noms. Cette histoire d'amour devenue mythique continue de faire rêver, jusqu'à nos jours, les jeunes et les adultes. Elle est célébrée chaque année et un festival de rencontres amoureuses lui est consacré dans le village d'Imilchil⁵.

Les acteurs Zineb et Hamza, formés à la grande école de dramaturgie d'Isadac à Rabat, ont été choisis par le réalisateur pour interpréter les rôles d'Isli et de Tislit. Ils sont censés jouer cette histoire d'amour malheureux. Toutefois c'est le casting qui est filmé et dont le spectateur est témoin. Zineb et Hamza s'adressent aux villageois d'Imilchil pour les faire parler de leur mythe et parfois au spectateur pour se confesser. Cela ressemble fortement à un jeu télévisuel où l'on demande aux candidats sélectionnés d'aller à la découverte de l'autre — et de soi à travers autrui.

Quant à *Fragments*, il raconte la vie de Belabbes au Maroc avant son installation aux États-Unis. Le réalisateur partage ses souvenirs sous forme de fragments, alors qu'il était jeune et plein d'ambitions. Sur sa vie personnelle aux États-Unis, il reste discret. Il se contente de nous montrer, quelques instants, son épouse avant l'accouchement de leur fille Maya et le spectateur peut supposer que cet accouchement s'est passé ailleurs qu'au Maroc, dans un pays lointain (les inscriptions sur les appareils de l'hôpital indique un lieu de tournage anglophone).

Dans ce film, également dit « documentaire », le réalisateur s'insurge contre les conditions difficiles des habitants de Boujaad, son village natal. Il filme, par exemple, son père se plaignant des recettes insuffisantes de son magasin car celles-ci ne lui permettent pas de nourrir correctement sa famille. Il filme également, à plusieurs reprises, des personnes âgées, attendant dignement la mort, la délivrance d'un monde où il ne leur est pas permis de réaliser le désir élémentaire d'avoir un toit.

Dans ces deux films, Belabbes nous apporte un savoir sur le monde de son enfance et sur celui des habitants de deux villages reculés, Imilchil et Boujaad, éloignés tant de la civilisation que de la modernité. Il reconstitue le « monde naturel », le monde tel qu'il s'offre à nous. Ce monde est cependant

4. Jean Mitry (2001 : 17) nous en parle aussi : « Dans sa *Psychologie du cinéma*, dont on beaucoup parlé, [...] André Malraux concluait : "Par ailleurs le cinéma est une industrie"... Ce "Par ailleurs" qui rejette avec quelque mépris une réalité aussi fâcheuse qu'évidente est le fait de tous ceux qui pensent que le cinéma est un art et qui ne s'inquiètent ou ne veulent s'inquiéter que des conditions qui le font tel ».

5. Village berbère situé à 2 200 m. d'altitude au cœur du Haut Atlas marocain.

composé, monté et structuré. Il est reconstitué, voire narrativisé. Sa mise en récit crée le suspens. Il interpelle la croyance du spectateur assistant en « direct » à une histoire qui se construit au fur et à mesure devant ses yeux. Faute de scénario écrit au préalable, comme pour une fiction, le hasard guette les acteurs et le spectateur. Le destin des acteurs comme celui des villageois est vécu au présent par le spectateur qui, tout comme l'acteur, voit, vit et entend le présent qui s'offre à l'écran comme dans la vraie vie. Le spectateur croit donc assister à la vérité. Le « contrat » ou la « promesse »⁶ du genre documentaire est dès lors activé.

L'interprétation des films documentaires de Belabbes peut se faire, suivant la proposition de Jost dans son article « La promesse des genres » (1997), selon trois modes : le mode informatif, le mode fictif et le mode ludique. En effet, on peut appliquer aisément ces trois modes sur le genre qui se caractérise, toujours en suivant Jost, par un type de flux, un mode énonciatif, un ton et un mode de discours.

Dans *Vaine tentative de définir l'amour*, le mode informatif se manifeste à travers les interviews sur le mythe d'Isli et de Tislit. On se rapproche alors du reportage télévisuel. Le mode fictif est présent dans le choix des acteurs qui sont des professionnels de la dramaturgie. Ils sont là pour jouer un rôle, celui des personnages de la mythologie ancienne. Enfin le mode ludique est patent puisqu'il s'agit d'un jeu. Les acteurs sont là pour s'aventurer dans la nature. Tout est possible. Le danger les guette dans une grotte obscure et risquée. Ils improviseront...

Bien plus, dans ce film qui démarre par le casting des acteurs, l'acteur réel se confond avec le personnage de fiction. Il est difficile d'opérer la distinction classique personnage/personne que les théoriciens de la littérature ont clairement défini pour toute narration, et pour le roman en particulier. Les notions de personnage de fiction, de papier ou de personnage-écran, pure création d'un réalisateur ou d'un scénariste, sont malmenées. Par rapport aux films de fiction où une distance s'opère aux yeux du spectateur entre personnage et personne, entre fiction et réalité, ici tout est ambigu. C'est au spectateur d'interpréter le film selon les genres audiovisuels qui lui sont proposés. Parfois il prend de la distance, parfois il s'approche des acteurs, partage leur intimité, s'émeut, s'impatiente et prend parti. Il est déstabilisé, lui qui est habitué aux solutions faciles :

Le principal reproche que l'on pourrait formuler à l'encontre de la conception du genre comme carcan idéologique, enserrant le public dans les mailles apaisantes et normatives de rhétorique hollywoodienne, tient à ce qu'il postule un spectateur passif, acceptant les prescriptions idéologiques. Le genre imposerait une lecture univoque et universelle, à laquelle il contraindrait ses spectateurs, considérés comme un tout homogène. Véritable opium du peuple, il anesthésierait, quasiment par nature, toute lecture buissonnière, critique, divergente, toute possibilité de réception multiple. (Moine 2002 : 79-80)

6. Jost (1997 : 11-31) préfère qu'on parle de promesse.

À la fin du film, la relation entre le spectateur et l'acteur n'est plus la même. L'acteur n'a pas joué un rôle pour qu'on l'applaudisse. Il était sincère dans le film comme dans la vie. De fait, entre la personne de l'écran et la personne en chair et en os il y a peu de différence. Et le spectateur l'aime ou l'admire pour ce qu'il est, non pour le rôle qu'il a joué. Les performances de l'acteur s'évaluent pour leur improvisation. La frontière personnage / personne est fragilisée et le spectateur la franchit sans difficulté.

La transgression vis-à-vis des règles est double. Elle est historique car les deux acteurs du présent doivent se confondre avec les personnages de la mythologie. Cet anachronisme est vécu par les acteurs et le spectateur qui voyagent dans le temps et l'espace avec de vrais corps physiques. Elle est également générique car cette acceptation du voyage est une transgression des modèles habituels de la réception filmique des films d'histoire qui reconstituent une période donnée de manière fidèle et précise :

Le spectacle régulier des films de genre sert les intérêts des classes dominantes, dont l'industrie cinématographique est un représentant et un agent, en endormant le public, en l'amenant à partager ses propres positions idéologiques. Le genre garantirait un statu quo social et politique en réaffirmant des valeurs sociales normatives. Cette fonction répressive et réactionnaire du genre a été inspirée des travaux de l'École de Francfort sur les médias et les industries culturelles et des réflexions marxistes sur l'idéologie. (Moine 2002 : 71)

En plus des jeunes acteurs Hamza et Zineb interprétant Isli et Tislit, Belabbes invite les habitants de la région à prendre part à ce long-métrage en les interviewant sur le mythe d'Imilchil. Les acteurs censés jouer vont partager la vie des villageois, leur vécu parfois difficile et leur quotidien afin de nous faire vivre et partager le mythe d'Isli et Tislit.

Hamza et Zineb ne sont pas uniquement des personnages de fiction. Ils sont également des êtres en chair et en os, des personnes dont on connaît le passé et le présent. Ils portent leur vrai nom dans le film. Ils sont là pour jouer un rôle tout en restant « vrais ». Leur vie sentimentale, familiale, leurs difficultés financières sont exposées au spectateur.

Dans ce film, les héros ne sont plus des héros : ils sont en détresse. Fatiguée, Zineb a dévoilé sa vie intime devant le spectateur qui a assisté à sa confession. Cette scène de larmes nous rappelle, dans *Fragments*, la scène où le réalisateur pleure au chevet de son père, avant son départ du Maroc pour poursuivre ses études supérieures, témoignant de la sensibilité qu'il éprouve devant la détresse des autres et surtout des habitants de son village natal : Boujaad. Comme dans une émission télé, Belabbes donne la parole à des intellectuels pour analyser le problème et expliquer de manière rationnelle la situation politique et sociale au spectateur. Ce dernier est devenu téléspectateur car il entend les témoignages des détenus politiques qui ont gardé des séquelles de leur engagement. Le spectateur est amené à interpréter comme un téléspectateur quand les membres de la famille nous racontaient leurs détresses face à la disparition d'un frère ou d'un fils. D'une manière semblable, dans *Vaine tentative de définir l'amour*, l'actrice Zineb pleure et raconte son chagrin d'amour. Ces moments forts sur le plan émotionnel

créent un ton générique. Selon Jost, il s'agit ici du « ton lyrique », voire romantique.

La manière de filmer rappellent les émissions de jeu où le candidat se confie au téléspectateur et raconte sur ce qui se passe dans le « loft »... On insiste sur le charme de l'actrice Zineb qui ne cesse de pleurer son chagrin. On s'attache à elle et on partage sa douleur et sa déception sentimentale. Elle, qui croyait en l'amour, a été déçue par les hommes. Elle vient d'être larguée par son compagnon qui lui a caché son mariage. Le spectateur devient voyeur. Les acteurs exhibent leur vie intime. Ils ne jouent plus. Ils sont vrais. Ils pleurent. Leurs larmes rappellent celles des amoureux du mythe d'Imilchil.

La vulnérabilité des acteurs devant la caméra se manifeste depuis le *making-of*. Hamza vient de rater son mariage. Zineb semble très vulnérable à l'écran. Elle sort affaiblie d'une relation amoureuse. Elle se sent trahie par son amoureux. Sa vulnérabilité et son chagrin dominant tout le film. Les seuls moments où elle ne pleure pas, c'est quand elle entre en contact avec les villageois. Elle est alors dans le rôle de la candidate et de la comédienne qui joue.

Devant la caméra, elle se confesse et raconte son chagrin. *Vaine tentative de définir l'amour* : l'échec annoncé dans le titre est aussi celui des acteurs dans leur vie sentimentale.

Le spectateur est ainsi amené à interpréter le film en écoutant :

- l'entretien du casting ;
- le monologue de la jeune fille qui se confesse et témoigne de son échec sentimental et de la tromperie des hommes qualifiés de menteurs, etc. ;
- le reportage sur les villageois concernant le mythe d'Isli et de Tislit ;
- l'échange verbal de Hamza et du berger au cours duquel tous deux improvisent : le berger se confesse et pose des questions personnelles à Hamza qui tente de répondre ;
- l'échange verbal entre Zineb et la vieille dame du village.

Le spectateur est un simple observateur quand il écoute les conversations des villageois. Il est en position de recruteur quand il assiste au casting des acteurs. Il est leur juge, l'évaluateur. Par conséquent il participe à la fabrication du film et aux étapes qui précèdent le tournage. Il partage également les aventures du réalisateur, vit l'intensité du tournage et assiste au début du travail.

Bref, les films documentaires de Belabbes brouillent les identités génériques du genre. Les distances entre les différents types de spectateurs sont abolies au profit d'un spectateur pluriel qui est à la fois vigilant et passif.

Si le film adopte la forme d'un documentaire, le réalisateur brouille les pistes de l'écriture générique audiovisuelle. Les codes classiques de la narration sont transgressés. Le spectateur a du mal à classer le film. S'agit-il d'un documentaire, d'une fiction, d'un *making-of*, d'un jeu télévisuel ou d'un reportage ?

L'authenticité générique du film est remise en question dès le début du film car on assiste au casting des acteurs. La promesse de l'authenticité du

genre est ainsi rejetée. Un spectateur averti sait aussi que même les films documentaires ne respectent pas toujours le contrat d'authenticité. En choisissant un point de vue, un cadre précis et un ordre de faits dans le montage, on ne fait que perpétuer les règles de l'écriture du genre fictif. Le réalisateur et le monteur reconstituent les faits en nous narrant l'histoire. L'écriture du film documentaire subit, sur la table de montage, la loi du genre dit fictif. Lors de la projection en salle, ce sont les règles de décodage du film documentaire, fictif et télévisuel qui sont mises en avant.

Mieux encore. Dans ce film, Hamza et Zineb interviennent sans scénario⁷. Ils sont limités dans leur rôle. Ils jouent en connaissance de leurs limites et de celles du genre. Ces limites matérialisent également leur fragilité et leur impuissance dans un monde qui les domine et qui leur montre leur faiblesse. Cela ne cesse de nous rappeler la définition du cinéma par Gilles Deleuze :

Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage réel ou fictif, à travers des aspects objectifs et subjectifs, c'est le devenir du personnage réel quand il se met à fictionner, quand il entre en « en flagrant délit de légèreté » [...] il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. (Deleuze 1985 : 196)

Le spectateur assiste au destin dramatique de Zineb. Le mythe de l'actrice-star est devenu un mythe. Le spectateur a devant lui un acteur qui lui ressemble. Une distanciation s'opère entre le public et les acteurs du film, une frontière qui s'établit également entre le monde du film et le monde du spectateur. Ce dernier n'opère pas, comme d'habitude, un va-et-vient entre la fiction et la réalité, il est dans la réalité, dans le réel du film qu'il partage avec les acteurs.

Le réalisateur Belabbes lui-même ne pose pas en star. La « star », c'est le monde qu'il filme, qui lui impose un cadre. Il n'est pas le chef d'orchestre, qui crée le monde du film, dirige les acteurs. Ce sont plutôt les acteurs filmés qui déterminent le cadre, imposent un suivi et une attention particulière au caméraman qui se comporte comme un reporter.

Ce rejet du mythe de la star hollywoodienne et du mythe des studios de tournage qui ont marqué l'industrie cinématographique et dominé le septième art en imposant une idéologie dominatrice caractérise le dernier film de Belabbes *Vaine tentative de définir l'amour*.

Le spectateur interprète comme un téléspectateur surtout quand il s'agit de la disparition du proche d'une famille, quand toute la famille du membre disparu vient pour raconter sa détresse face à la disparition du frère, du fils... Le spectateur de *Vaine tentative de définir l'amour* est déstabilisé. Son croire et sa sanction interprétative peuvent être mis à rude épreuve. En effet, les critiques ont interprété le film de Belabbes comme un film d'art et essai dès

7. « Le scénario sert à cela : il est la première approche écrite pour résoudre, en mots, les problèmes de la création cinématographique. Il prépare la deuxième approche, à la fois écrite et dessinée (le découpage) qui achève la composition théorique, la "partition" de l'écriture cinématographique. Resterait tout le travail de réalisation de la partition : le tournage puis le montage » (Maillot 1989 : 93). S'ajoute la réception du film par le spectateur qui, en participant au décodage générique, s'approprié le film, le scénarise, le réalise et le monte.

lors qu'ils lui ont décerné le Prix de la Critique marocaine au Festival de Tanger (2013). Pourtant le film s'adresse à un spectateur non cinéphile, sinon même à un téléspectateur en famille, affairé à diverses activités.

La traduction française du titre⁸ du film associe la définition de l'amour à un échec. Cet échec annoncé depuis le titre est ambigu. Il peut être situé au niveau du sujet-énonciateur, responsable du film et aussi au niveau de la réception.

Cet échec peut être interprété comme :

- celui des acteurs-personnages qui n'ont pas réussi à nous définir l'amour comme il a été vécu par les deux personnages de la mythologie : Isli et Tislit ;
- celui du réalisateur qui n'a pas réussi à diriger ses acteurs ;
- celui du spectateur qui n'a assisté qu'à une vaine tentative de définition de l'amour ;
- celui de l'institution audiovisuelle qui n'a pas su dans quelle rubrique classer ce film : fiction, documentaire, télé-réalité...

S'il s'agit d'un film pour le cinéma, le Centre Cinématographique Marocain (CCM) est concerné. S'il s'agit d'un film pour la télévision, c'est au contraire la Société Nationale de Radio Télévision (SNRT) qui le prendra en charge. D'où sans doute l'échec du film qui n'a pas réussi à avoir l'avance sur recettes du CCM, lequel l'a considéré comme une œuvre télévisuelle et non cinématographique. L'échec du film est ainsi générique.

À la différence du genre télévisuel qui est censé respecter le genre et où l'on peut parler de la « loi du genre », comme l'a souligné Jost dans son article « La promesse des genres », Belabbès propose un film dans un genre cinématographique qui n'a pas respecté les règles du genre. Il a pu naviguer d'un genre à un autre sans se soucier des lois qui régissent chaque genre.

L'échec est présent également au niveau de la réception. Le spectateur s'attend à comprendre le mythe d'Isli et de Tislit et à avoir une définition de la notion « amour ». Cette déception au niveau de l'horizon d'attente⁹ l'amène à trouver dans le film des éléments qui définissent l'amour puisque ni le réalisateur, ni les acteurs n'ont pu la lui fournir. Les attentes du spectateur ont reposé aussi sur la sincérité de l'énonciateur : j'ai échoué dans la définition de l'amour ; je vous projette cet échec sur écran et vous allez en juger par vous même¹⁰. En quittant la salle, le spectateur tente d'évaluer cet échec, de le comprendre, de l'admettre ou de le rejeter. Contrairement aux films classiques où le spectateur quitte la salle « médusé et rasséréné, le bien a triomphé du mal. L'ange veille. Il retrouve la vie quotidienne telle qu'il

8. Le titre original montre également que l'on s'intéresse au spectateur, à ses désirs, par l'emploi de mots très utilisés par les Marocains : *mouhawala, fächila...*

9. Pour Jauss (1978 : 53), il s'agit d'un « système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où il apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ».

10. Nous paraphrasons.

l'avait laissée en entrant, mais éclairée par la présence de son héros » (Ungaro 2010 : 209), ici le spectateur sort de la salle en se posant plusieurs questions.

En regardant *Vaine tentative de définir l'amour*, le spectateur jouit du passage d'un genre à un autre, agit et active ses références selon les dialogues et répliques des personnages. Le spectateur est ainsi invité à interpréter les dialogues selon le genre : casting, reportage, documentaire ou télé vérité... Il réagit émotionnellement. Il s'émeut quand la jeune actrice raconte son échec sentimental. Il s'attache au berger, rencontré dans le village, quand il nous raconte son amour impossible envers la jeune fille du village voisin. Pour la voir, il doit courir, à pied, quatorze kilomètres en traversant des pistes et des petites montagnes. Ce trajet qu'il effectue avec beaucoup de simplicité et de joie, n'est-il pas une preuve d'amour ? Ou de la réussite de la tentative de définir l'amour ?

Ce film est également une recherche d'identité à travers un mythe qui peut être aussi un prétexte pour le réalisateur, les acteurs et le producteur (ici la productrice) pour effectuer un voyage initiatique à la recherche de l'amour. Cette « tentative » sera vouée à l'échec puisque ni le réalisateur ni les acteurs n'ont pu résoudre cette équation. Ce constat d'échec nous le vivons durant le film et le lisons dans le titre qui préfigure le programme narratif.

Cet échec vient aussi de la complexité du monde et du réel à transmettre au spectateur, de la difficulté d'accéder à la vérité que personne ne peut prétendre connaître. Pour le spectateur du film, la définition de l'amour se trouve à la fin du film : une vieille dame nettoie le visage et les mains de son mari, immobile et paralysé, avant de les serrer affectueusement. Ce court moment, qui ne dure que quelques secondes, n'est-il pas une preuve d'amour ?

Le réalisateur du film documentaire peut prendre de la distance avec l'esthétique car elle ne sert pas le réel. Celle-ci peut être négligée au profit de l'éthique de la vérité et au respect du pacte documentaire qui prône la justesse et le respect par le réalisateur du filmé et du récepteur. Le film documentaire se caractérise par la spontanéité du filmé qui est un gage de vérité.

Ce cinéma du direct montre l'influence de la télévision, miroir de la société, censé nous raconter le réel. Or on sait maintenant que même la télévision fictionnalise les films documentaires (héros, péripéties, épreuves, résolution), brode la mise en scène lors du tournage et du montage. Ce dernier transforme le filmé et transgresse l'éthique fondatrice du genre documentaire. On sait également que la fiction au cinéma a repris des éléments du documentaire pour concurrencer la télévision.

Ce mélange des genres permet aussi au réalisateur d'échapper à l'éthique de la vérité à laquelle est assujéti tout réalisateur du genre : représenter le plus fidèlement le réel malgré sa complexité. Le pacte documentaire, c'est-à-dire le contrat signé tacitement entre le filmeur, le filmé et le spectateur n'est plus en vigueur.

On peut expliquer le mélange des genres dans le cinéma de Belabbes par deux facteurs. Un facteur psychologique¹¹ : le réalisateur s'est installé aux États-Unis pour poursuivre ses études supérieures et fonder une famille. Et un facteur sociologique lié à la fermeture des salles de cinéma au Maroc et à l'importance de la télévision. Le spectateur marocain fuit, de plus en plus, le grand écran au profit du petit écran qui prend la relève. Il fallait alors créer une œuvre originale qui respecte les goûts des spectateurs.

En choisissant des acteurs professionnels, le réalisateur déjoue les règles du genre documentaire. En ne respectant pas les codes du genre, le film échappe à la canonisation du genre et à la normalisation que les codes lui imposent. Une liberté est ainsi donnée au spectateur, au réalisateur et aux acteurs.

Références bibliographiques

- BAZIN André 1995, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf.
- BOUHOUBOU Ayoub, 2009, *Sémiotique et marketing des objets au quotidien*, Marrakech, Alwatania.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, 1890, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, tome 1, Paris, Hachette.
- CRETON Laurent, 1997, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin.
- DELEUZE Gilles, 1985, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JOST François, 1997, « La promesse des genres », *Réseaux*, vol. 15, n° 81, p. 13-31.
- MAILLOT Pierre, 1989, *L'Écriture cinématographique*, Paris, Klincksieck.
- MITRY Jean, 2001, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf.
- MOINE Raphaëlle, 2002, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, puis Armand Colin.
- UNGARO Jean, 2010, *Le Corps de cinéma*, Paris, L'Harmattan.

11. « Les cinéastes de quelque valeur se signifient donc dans leurs œuvres et par leurs œuvres. Elles portent l'empreinte de leur caractère, de leur tempérament, tant il est vrai qu'un auteur est toujours à lui même un sujet [...] ils sont romanciers ou nouvellistes (Stroheim, Orson Welles, Kurosawa, Antonioni), poètes lyriques ou épiques (Chaplin, Falherty, Murnau, Mizoguchi, Griffith, Eisenstein) » (Mitry 2001: 28).

Table des matières

Introduction	11
Driss ABLALI, Ayoub BOUHOUBOU et Ouidad TEBBAA	
1. Genre dramatique et énonciation	13
Laurent PERRIN et André PETITJEAN	
2. Du pareil au même. Retours sur la généricité du pastiche	25
Jean-François JEANDILLOU	
3. Approche sémiotique du texte d'Edmond Amran El Maleh. Quand écrire, c'est interpréter, et que la réciproque est vraie	35
Anouar BEN MSILA	
4. Formes lexicales, genre, dénominations et variation dans l'épopée populaire. L'exemple du <i>Roman de Baybarsou</i> <i>Sīrat al-malik al-Zāhir</i>	45
Salam DIAB-DURANTON et Abdenbi LACHKAR	
5. L'effet-personnage dans le roman par nouvelles <i>Hôtel des brumes</i> .	59
Camille DESLAURIERS, avec Joanie LEMIEUX	
6. Le glissement générique dans la nouvelle francophone africaine	69
Cheik M. S. DIOP	
7. Lecture et interprétation des parodies de contes, un problème de genre	81
Catherine BORÉ	
8. L'expérience épistolaire, au carrefour des genres, à l'orée de l'œuvre	93
Ouidad TEBBAA	
9. Le genre : ligne de force de la théorie et de la pratique littéraire ? ..	103
Sandrine SORLIN	
10. Des prescriptions génériques et médiatiques au style médiéval	113
François LAURENT	
11. L'interprétation au risque du genre	125
Marion COLAS-BLAISE	
12. Enseigner les genres : de l'interprétation vers la maîtrise générique	135
Magali BRUNEL	

13. La réception scolaire des genres de discours :
pistes pour un travail didactique en langue et littérature 147
Glaucia Muniz Proença LARA
14. Propositions pour la didactique des textes. Genres journalistiques
et langue-culture arabe 157
Nadia MAKOUAR
15. Le technolecte, un genre à part entière ? 169
Leila MESSAOUDI
16. Le portrait médiatique en série : un nouveau sous-genre, plastique
et familial ? 179
Isabelle LABORDE-MILAA
17. Le documentaire : est-ce la fin d'un genre ? 193
Ayoub BOUHOUHOU