

Marc Lits

## De l'importance du genre en culture médiatique

Pour baliser le terrain des études sur le populaire et le médiatique, quelques catégories fondatrices doivent être prises en compte. Un colloque antérieur de l'association des chercheurs en littérature populaire et culture médiatique (LPCM) avait déjà abordé la question des supports, en estimant que ceux-ci jouaient un rôle déterminant dans la constitution de l'objet (depuis les fascicules diffusés massivement à la fin du XIXe siècle jusqu'au rôle de la télévision dans la culture de masse du XXIe siècle). Dans ce même registre, il semble que la recherche sur les "mauvais genres" ne peut faire l'économie de la question du genre en elle-même. Ce n'est pas un hasard s'il y a "genre" dans "mauvais genre", et si nombre de recherches génériques prennent pour exemple le policier, le fantastique, à la fois parce que ces types de textes semblent se couler tous dans des prototypes génériques facilement identifiables, mais aussi parce que les productions de masse fonctionnent, dans leur diffusion et leur consommation sérialisées, selon une logique générique. Mais l'on sait aussi, à la lecture des recherches fondatrices sur le genre, nombreuses depuis une cinquantaine d'années, que cette notion est l'objet de confrontations virulentes, de malentendus, au point que certains en contestent quasiment l'existence, ou la pertinence épistémologique, quand d'autres y voient un préalable à toute analyse textuelle. Au point qu'on pourrait se demander, au-delà de la question des mauvais genres, si ce n'est pas le genre lui-même qui est un mauvais objet. Cela oblige, en tout cas, tout chercheur qui aborde cette catégorie à se positionner. Affirmons donc, pour ma part, que je me place dans le camp de ceux qui estiment que la question du genre est centrale, sans pour autant en méconnaître les limites et les risques inhérents à toute tentative classificatoire<sup>1</sup>.

J'adhère donc clairement à la position d'Yves Reuter, quand il affirme que la clarification de cette notion de genre est un préalable à l'étude d'un objet comme le suspense :

... nous ne plaidons pas pour une suspension de ces questions. Contrairement à certains qui voient dans les catégorisations des façons de "couper les cheveux en quatre" ces préoccupations sont fondamentales, théoriquement et pédagogiquement. D'abord car on n'y échappe pas dans l'empirie des discours quotidiens. Ensuite parce qu'à les évacuer, on ne se donne pas les moyens de comprendre et d'interpréter nombre de pratiques de lecture, nombre de résultats d'enquête<sup>2</sup>.

Mais on ne peut pour autant se limiter à des définitions trop générales pour être opératoires, comme celle qu'avance prudemment Denis Saint-Jacques à l'entrée "Genres littéraires" de son Dictionnaire du littéraire : « Le mot "genre" désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs<sup>3</sup> ». Même s'il s'aligne là sur la position d'autres dictionnaires, comme celui de H. van Gorp (« Ensemble d'oeuvres qui possèdent des caractéristiques communes<sup>4</sup> ». Bien sûr cette prudence s'explique par la crainte de voir tout classement fonctionner comme

une forme de contrôle, voire de censure ; et d'Aristote à Boileau, on sait combien les volontés classificatoires ont pu servir à des prises de pouvoir dans le champ littéraire. Jusques et y compris quand certains, comme Hugo ou les surréalistes, ont dénoncé le carcan générique pour instaurer un contre-pouvoir au nom de la liberté d'expression. Ces tensions vont aussi traverser le champ critique, à chaque fois que reviennent les discours sur la crise de la littérature, ou les dénonciations de modèles hégémoniques, tels ceux du courant structuraliste. Dès les origines, la question du genre a cristallisé tensions et conflits. Mais c'est en cela aussi que le genre ne peut être négligé.

## **Le genre policier : un débat emblématique**

Tous les théoriciens qui se sont intéressés au roman policier ont été confrontés à cette question du genre, ce qui manifeste emblématiquement combien, quand on veut étudier l'un ou l'autre de ces mauvais objets, il est impossible d'y échapper. Le genre policier est en effet un des plus codifiés qui soit, depuis qu'Edgar Poe publie *The Murders in the Rue Morgue* en 1841, et que Conan Doyle popularise le genre. Dès 1928, S.S. Van Dine publie dans *l'American Magazine* ses "Vingt règles pour le crime d'auteur" qui définissent (et cadencent) les contraintes que doit suivre un auteur de récit d'énigme criminelle. En France, en 1937 déjà, François Fosca identifie les lois du genre, avant que Jean-Paul Colin ou Tzvetan Todorov ne tentent d'en établir l'organisation structurale. Il faut cependant convenir que ces barricades réglementaires n'empêchent pas le genre d'évoluer radicalement, pour donner naissance à des avatars ou à des sous-genres comme le "hard boiled", le "thriller", le "néo-polar"... Dans le même temps, des collections spécifiques structurent l'horizon des lecteurs, puisqu'en France, "le Masque" propose des récits d'énigme classique dès 1927, alors que le "hard boiled" doit attendre l'arrivée de la "série noire" jusqu'en 1945. Parallèlement à cette organisation du champ éditorial, qui impose des logiques classificatoires, des communautés de lecteurs vont aussi contribuer à isoler le genre policier du reste de la littérature, à travers des associations de défenseurs du roman policier, des revues, des remises de prix spécifiques.

Ainsi se construit progressivement une catégorie particulière, un genre, codé dans sa production textuelle, consommé avec des logiques qui lui sont propres. Au point que certains auteurs de renom, comme Simenon, ne seront jamais entièrement intégrés dans ce sous-champ. Celui-ci avait compris que la réussite paralittéraire passe par trois traits essentiels : une production sérielle, un héros typé, une narration bien menée selon un modèle duplicable à l'infini, mais il s'écarte trop des canons du roman policier pour s'inscrire totalement dans cette catégorie. Finalement, il s'est servi du roman policier pour construire sa carrière, mais il n'a pas servi le genre. L'énigme, chez lui, n'est guère élucidée par des raisonnements hypothético-déductifs, mais le climat n'est pas non plus à la violence noire. Le romancier, et c'est à son crédit, a créé un univers à part, qui lui est propre, mais qui l'empêche d'être reconnu autant par l'institution littéraire que par les structures paralittéraires. C'est ce que lui reprocheront les thuriféraires de la chapelle polar, aussi prompts que les défenseurs de l'institution littéraire à organiser leur champ propre, à distribuer les reconnaissances et les excommunications. Simenon n'apparaît ainsi que de manière obligée dans les histoires du roman policier. On ne peut ignorer l'importance des enquêtes du commissaire Maigret dans le champ, mais on l'évoque avec de fortes réticences. Luc Dellisse, par exemple, dans son

essai sur le roman policier belge, ne consacre à Simenon que sept pages des cent quatre-vingt-dix de son volume ! Le titre du chapitre est d'ailleurs explicite : « Simenon en deux temps, trois mouvements », ainsi que ses premières lignes :

Le grand ancêtre, aujourd'hui, est presque complètement sorti des catégories du roman policier ; la littérature officielle le réclame, et les anthologies le cataloguent, à juste titre d'ailleurs, comme auteur d'études psychologiques. Il tient en fait de ces analystes de l'âme humaine, directement issus de Paul Bourget et du réalisme positiviste. Mais son fort est d'avoir su concilier cet idéal anachronique avec un véritable talent d'écrivain populaire. (...) Il faut citer ici la phrase de Renaud Sarti, héros de l'excellent roman de Christiane Rochefort, *Le repos du guerrier* (1958) : « Simenon, ce n'est pas du policier, c'est de la psychologie, déclara-t-il avec mépris »<sup>5</sup>.

Simenon n'a en effet jamais fait allégeance au genre policier. Alain Bertrand a bien saisi qu'il est impossible de faire rentrer les Maigret dans une catégorie pré-établie du genre policier. « Maigret, contre le roman à énigme ? » s'interroge-t-il<sup>6</sup>, avant de conclure que le talent de Simenon réside « dans cette liberté de louvoyer entre les codes convenus, d'en maquiller certains pour mieux les solliciter par la suite et surtout de célébrer les épousailles entre l'hypercodé et le non-codé »<sup>7</sup>. Si Simenon n'a pas voulu se cantonner dans le territoire de la littérature populaire, il n'a pas non plus accepté d'être réduit au rôle de plus grand écrivain policier. Le romancier, et c'est à son crédit, a créé un univers à part, qui lui est propre, mais il restera à jamais un auteur aux marges. Mais c'est là que naît le paradoxe, puisque s'il est exclu du genre policier, il reste néanmoins classé, en librairie, dans les rayonnages réservés au genre policier, et il est lu comme un auteur policier, y compris pour ses romans psychologiques. D'ailleurs certains de ses romans durs sont republiés par Gallimard dans la collection "Folio policier", signe d'une ambiguïté entretenue ou d'un effet de réception plus fort que toutes les classifications rigoureuses. On n'échapperait donc jamais au (mauvais) genre !

De ce cas de figure, on peut dégager toutes les questions relatives à la notion de genre. Y a-t-il des définitions structurales et structurantes des genres considérés comme des objets textuels (ou filmiques) produits sur un moule identique ? Les genres ont-ils leur histoire propre, permettant d'écrire une histoire de la poésie, voire du sonnet, à côté de l'histoire de la littérature ? Les auteurs ont-ils conscience de produire leurs oeuvres en les inscrivant à l'intérieur de catégories génériques ? Les lecteurs opèrent-ils des choix de livres, et de lecture, en fonction de modèles génériques ? Lisent-ils avec des horizons d'attente génériques ? La littérature populaire, la culture médiatique privilégient-elles, plus que d'autres, la dimension générique et sous-générique ? Y a-t-il un lien entre productions de masse stéréotypées, sérialité et genre, comme l'affirme Antoine Compagnon :

Les oeuvres littéraires sont mixtes par définition depuis Baudelaire (mais peut-être déjà avant Baudelaire), tandis que la paralittérature, la littérature de consommation respecte davantage les contraintes génériques (...). A l'époque moderne, de nombreux critiques soutiennent que littérarité et généricité sont inversement proportionnelles<sup>8</sup>.

Enfin, il ne faut pas oublier le problème préalable du cercle méthodologique<sup>9</sup> lié au

fait que, pour écrire l'histoire d'un genre, il faut disposer d'un corpus, et que le choix de ce corpus repose sur une catégorie implicite du genre préétablie par le chercheur.

## Un point de vue conditionnaliste

Gérard Genette s'est essayé, après bien d'autres, à cette tentative de définition du genre en se fondant sur le croisement de deux critères, pour saisir un texte en tant que littéraire, c'est-à-dire comme une production esthétique utilisant la langue comme matériau<sup>10</sup>. Il identifie d'abord des critères de type constitutif, relevant d'une poétique fermée, essentialiste, principalement déterminés par les intentions de l'auteur, les conventions génériques et les traditions culturelles en vigueur dans une société donnée. Un poème en alexandrins sera considéré comme littéraire de par sa constitution, ce qui ne sera pas le cas d'une affiche publicitaire, indépendamment de leurs qualités esthétiques propres. Une pièce de théâtre fait partie intégrante de la littérature, selon l'appréciation générale, non une bande dessinée. Ces critères sont contrebalancés par des critères conditionnels, relevant d'une poétique plus ouverte. Ces derniers sont plus subjectifs, liés à l'appréciation de l'analyste ou du lecteur, en fonction d'éléments d'appréciation davantage marqués historiquement et socialement, et toujours révocables.

Genette repart de la définition de la littérature dans la Poétique d'Aristote. Pour le philosophe grec, le langage a deux fonctions : le "legein", la fonction ordinaire de communication que nous employons quand nous parlons, et le "poiein" (qui donnera le mot "poésie"), qui excède l'expression poétique pour englober toutes les activités de création linguistique, lorsque le langage sert à la mimésis, c'est-à-dire à des représentations, ou plutôt des simulations d'actions et d'événements imaginaires. Le "poiein" consiste à inventer des histoires, à produire des fictions. Dès lors, si l'on considère qu'il y a deux grands modes de mise en récit, le narratif et le dramatique, et deux registres d'expression, le noble et le vulgaire, nous disposerons de quatre genres constitutifs du littéraire :

	<i>Noble</i>	<i>Vulgaire</i>
<i>Narratif</i>	ÉPOPÉE	PARODIE
<i>Dramatique</i>	COMÉDIE	

Se pose bien sûr la question de la place de la poésie lyrique dans ce schéma, puisqu'elle ne se réduit pas à une production de fiction. Le débat dure depuis des siècles, et sans y entrer, ajoutons-la aux quatre genres précités. Si l'on accepte aussi que le genre vulgaire de la parodie donnera naissance plus tard au roman, nous disposons là des six genres que les tenants d'une conception essentialiste de la littérature considéreront comme nécessaires et suffisants pour dresser la liste des oeuvres du champ littéraire.

Pour beaucoup, le trait fictionnel est une condition nécessaire, mais non suffisante. Le roman policier, par exemple, relève bien de la fiction romanesque, mais il n'appartient pas pour autant de facto à la littérature. Par contre, un discours du général de Gaulle pourra être considéré comme littéraire, alors qu'il ne relève pas de la fiction. Mais il répond à des critères d'appréciation esthétique aux yeux de ceux qui estiment que ce qui détermine la littérature, c'est le style. Avec les effets

pervers qu'entraîne ce raisonnement, puisque, dès lors, un poème considéré comme dénué de recherche stylistique ne serait plus de la littérature, alors qu'il en fait constitutivement partie.

Une solution consisterait à prendre conjointement en compte les deux critères. La littérature regroupe des oeuvres qui appartiennent au champ de manière constitutive, comme la poésie, les fictions narratives et dramatiques, qui ont une dimension intransitive, et qui font aussi la distinction entre un "je" auteur et un "je" narrateur. Mais l'appartenance à la littérature dépend aussi, et en même temps, de critères conditionnels. C'est une appréciation stylistique qui amène à qualifier d'oeuvre d'art telle page d'historien, qui n'est en rien une fiction, et où il n'y a pas d'intentionnalité esthétique a priori.

L'approche conditionnaliste peut bien sûr être appréciée au départ des analyses que Pierre Bourdieu développe, par exemple dans *La distinction*. Il y a un lien entre les goûts esthétiques (par exemple, l'évaluation portée sur la photographie) et la position sociale de ceux qui les énoncent, ou leur rôle institutionnel. Ces critères différenciés sont encore renforcés par l'institution scolaire, comme le remarquait Barthes dans cet aphorisme définitif : "La littérature, c'est ce qui s'enseigne". Aujourd'hui, dans cette période post-moderne qui autorise les attitudes relativistes, les critiques pencheront plutôt vers une position conditionnaliste, permettant de raccrocher nombre d'objets textuels dans diverses catégories et sous-catégories. Même si tous ces ensembles restent tributaires d'une tripartition aristotélicienne plus ou moins bien fondée.

## A l'origine, Platon

Gérard Genette, dans ses réflexions sur l'architexte<sup>11</sup>, conteste en effet qu'Aristote ait fondé la tripartition épopée, drame, lyrique, puisque celle-ci ne relève pas d'une théorie des genres mais d'un examen des modes, c'est-à-dire des situations d'énonciation. Platon a bien défini trois modes : le narratif, le dramatique et le mixte, qu'Aristote ramène à deux, puisqu'il estime que le narratif est toujours mixte. Ce sont les rhétoriciens de l'époque classique qui vont d'une part réintroduire le non-représentatif, à savoir le lyrique, et entretenir la confusion entre mode et genre. Ils associent en effet lyrique et subjectif, dramatique et objectif, épique partagé entre subjectif et objectif, en déplaçant l'usage des termes d'une technique d'énonciation à un plan psychologique, existentiel. Ils construisent ainsi, dit Genette, une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres.

Il faudra attendre les travaux de Kate Hamburger<sup>12</sup> pour en revenir à une bipartition où le lyrique, cet oublié, reprend la moitié du champ, désormais caractérisé par le Je Origine de son énonciation, tandis que la fiction se définit comme une énonciation sans trace de son origine. Dans tous les cas, sans aller plus loin dans ces débats théoriques, on peut en retenir que « le fait générique mêle inextricablement, entre autres, le fait de nature et le fait de culture<sup>13</sup> », alors que les modes d'énonciation, eux, seraient seuls à être transhistoriques. C'est ainsi que si l'on considère l'épique comme un mode narratif mixte, il surplombe l'épopée, le roman et la nouvelle ; alors que s'il est un genre, il exclut le romanesque. Il n'y aurait donc pas d'archigenres naturels.

Pour Jean-Marie Schaeffer, « une oeuvre littéraire, comme tout acte discursif, est

une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique<sup>14</sup> ». Une oeuvre n'est jamais seulement un texte, mais en premier lieu l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine. Il y a donc au moins trois niveaux à prendre en compte. Dans le niveau de l'énonciation, il faut d'abord identifier le statut de l'énonciation, toujours effectif, mais délégué à un énonciateur second fictif ou feint ; ensuite le statut de l'acte d'énonciation, qui peut être sérieux ou fictionnel (ludique), appartenir à l'oralité ou au registre de l'écriture ; enfin les modalités d'énonciation où l'on retrouve la dichotomie narration vs représentation. Dans le niveau de la destination (le pôle du récepteur), on peut opérer trois types de catégorisations : distinguer un destinataire déterminé (dans le genre épistolaire, par exemple) ou indéterminé ; une destination réflexive (vers soi-même) ou transitive ; un destinataire réel ou fictif. Le niveau de la fonction permet d'identifier les actes illocutoires spécifiques et d'opérer la distinction entre fiction sérieuse et ludique. Ce type de repérage doit être réalisé sur des actes discursifs à l'aide d'une série de traits identifiables dans le paratexte, les marqueurs textuels, le niveau sémantique, syntaxique, stylistique... Mais à chaque fois, il faut tenir compte de grandes variabilités contextuelles, puisque l'identité générique dépend toujours de l'environnement transtextuel et historique. Il faut donc se situer dans une histoire de la réception et des effets de rétroaction, en prenant en compte les diverses conventions, constituantes, régulatrices et de tradition. Tout texte, finalement, tient ensemble quatre logiques : c'est un acte communicationnel, qui se situe par rapport à d'autres textes dans une dimension hypertextuelle, qui possède une structure à partir de laquelle on extrapole des règles ad hoc, qui ressemble à d'autres textes.

Ces précautions sont d'autant plus fondées que les genres évoluent indépendamment des règles et des traités. Les genres en prose et le roman, par exemple, se répandent alors que les poétiques en sont toujours à soutenir les théories des genres en vers. Ce n'est donc pas la théorie des genres qui organise les genres et leur donne vie. Les genres ne naissent et ne se développent que dans les pratiques d'écriture ou les succès de lecture. Ce n'est pas Edgar Poe qui invente le genre policier, mais le succès de ce type d'histoires criminelles de déduction suscite un engouement chez des auteurs qui vont marcher sur les traces de cette "success story". Le genre, ainsi, a un lien avec le populaire, au sens de son retentissement auprès d'un public large.

Denis Saint-Jacques adopte cette position quand il défend que « les genres sont des codes sociaux, historiquement évolutifs<sup>15</sup> », ce que disait déjà M. Bakhtine. Pour K. Canvat, qui reprend là les positions de M. Bakhtine, les genres constituent « un répertoire de formes conventionnelles régulant les échanges discursifs. Le locuteur (ou le scripteur) et l'allocutaire (ou le lecteur) y puisent, l'un pour former ses énoncés, l'autre pour les comprendre<sup>16</sup> ». C'est le genre qui fonde le pacte initial de réception, qui détermine la recevabilité et les effets du texte. Une oraison funèbre de Bossuet est inscrite dans la situation de réception du genre épideictique, ce qui pose néanmoins la question de son inscription dans ce genre donné, quand le texte est utilisé dans un contexte différent, par exemple en classe de français. Est-on encore là en présence du même genre de texte ? Il n'y a donc pas de statut atemporel et universel du genre, même si ces catégorisations contribuent aussi à la construction de hiérarchies de valeur au sein de l'institution littéraire.

## Un cadre contraignant ?

Malgré cette labilité du genre, il n'en reste pas moins une catégorie de classement, y compris dans le discours. C'est ce que rappelle M. Bakhtine :

Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue. Apprendre à parler, c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés). Les genres du discours orientent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques)<sup>17</sup>.

Cette position l'amène naturellement à construire une typologie des discours dans laquelle il identifie et définit cinq types de textes : le narratif, le descriptif, l'argumentatif, l'explicatif et le dialogal. Il se situe ainsi dans une tradition issue des formalistes russes, qui sera suivie par T. Todorov, où types et genres de textes sont présentés dans un cadre très fixiste. L'article du Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage identifie ainsi des genres au départ d'une approche inductive des périodes de l'histoire littéraire, et des types dans une approche déductive des théories littéraires et poétiques<sup>18</sup>. Dès lors, trois cas de figure sont distingués. Il y a des oeuvres conformes au genre et au type, principalement dans les littératures populaires ; des oeuvres qui transgressent le genre en imaginant des évolutions mineures ; et des oeuvres qui transgressent le type, comme l'*Ulysse* de Joyce, et modifient fondamentalement le système. Dans cette approche, le roman policier est régulièrement pris comme l'exemple type du conformisme générique. « Perçu comme genre, dit Uri Eisenzweig, le roman policier ne pouvait être considéré, dès l'abord, que comme une littérature dégradée<sup>19</sup> ». C'est évidemment extrêmement réducteur pour tout connaisseur du genre policier, puisqu'on a dans cet exemple précis le cas d'une forme romanesque qui va sans cesse être revisitée par ses créateurs, de manière radicale comme le manifeste le cas d'un Stanislas-André Steeman, toujours en quête d'un dépassement des structures existantes<sup>20</sup>. Agatha Christie déjà, dans *Le meurtre de Roger Ackroyd*, subvertissait les lois du genre dès l'origine.

Cela n'empêche pas Todorov de reprendre cette position quand il veut définir les traits génériques de la littérature fantastique : « Seule la littérature de masse (histoires policières, romans-feuilletons, science-fiction, etc.) devrait appeler la notion de genre : celle-ci serait inapplicable aux textes proprement littéraires<sup>21</sup> ». Cette position, héritée de Croce, qui considérait que les grandes oeuvres d'art n'existaient qu'en violant les règles établies, nous semble bien sûr indéfendable. Du moins de manière aussi radicale, puisqu'on ne peut nier que l'horizon générique reste un cadre de lecture. Barthes, dans son article « La préparation du roman » dit bien qu'on n'écrit pas un texte mais un poème, un roman, une nouvelle. Ecrire, surenchérit François Rastier, c'est chercher le genre dans lequel on va lire le texte. La notion de genre permet d'inscrire tout texte dans une histoire, une architextualité, une famille de rapports de ressemblances, de dissonances, de transformation, de répétition. Ce qui suppose donc qu'il faille toujours interroger le rapport ambigu qui s'établit entre tout texte et le genre dans lequel il pourrait s'inscrire. Pour reprendre une formule percutante de Rastier, tout texte plongé dans

un corpus n'en ressort pas indemne, mais marqué génériquement. Un texte est toujours lu en fonction de la série dans laquelle je l'inscris.

## Le genre, un bon outil

Finalement, ce qui gêne, c'est moins le contrat que son explicitation trop ouvertement affichée, comme le dit Uri Eisenzweig :

Ce qui gêne, c'est le contrat. Le contrat, c'est-à-dire ce qui lie la forme au fond en promettant, par le biais d'un réseau de signes codés (le dessin de la jaquette, l'appartenance à une collection, le prix, le lieu de distribution, bref : ce que Gérard Genette appelle le paratexte), une formule textuelle déterminée<sup>22</sup>.

Ce qui n'empêche pas nombre d'auteurs de s'engouffrer avec ardeur dans ces cadres contraignants, s'ils peuvent être les garants d'un succès commercial. Pour éviter ces modèles trop fixistes, certains théoriciens vont avancer des cadres plus souples, comme la notion de dominante, ou de prototype, lequel reprendrait les traits communs du plus parfait exemple de la classe autour duquel différents textes pourraient s'agréger de manière plus ou moins forte. Mais ces théories semblent trop floues pour être à la fois convaincantes sur le plan épistémologique et opératoires méthodologiquement. Il n'est donc pas inutile de revenir à certains principes posés par les théoriciens de type essentialiste. Pour autant bien sûr qu'on repose correctement les questions de départ, et qu'on ne cherche plus à savoir ce qui fait d'un texte une oeuvre d'art ou un objet esthétique (surtout en littérature populaire et en culture médiatique), mais plutôt ce qui fait que tel texte appartient à tel groupe de texte, sera classé dans tel ensemble, parce qu'il présente des traits de similarité avec les autres objets de la catégorie ainsi construite.

Cela admis, on peut alors s'inspirer des catégories architextuelles de Genette et opérer des tris selon les modes ou représentations verbales qui régulent de l'information textuelle entre modes fictionnel, dramatique ou lyrique-poétique. Et à partir de là, regrouper des textes en genres et sous-genres, en sachant que des objets comme l'autobiographie seront à l'intersection de deux catégories. Ou travailler aussi au départ des types textuels, pour constituer des arborescences classificatoires. C'est ainsi, par exemple, que François Rastier distingue les discours (littéraire, religieux, politique...), en dessous d'eux les champs génériques (la littérature se subdivise en théâtre, poésie, genres narratifs), et enfin les genres (le théâtre regroupe la comédie, la tragédie, le drame). Ainsi, le roman policier relèverait du type narratif, entrerait dans le mode fictionnel et dans le genre romanesque où il constituerait un sous-genre encore décomposable en sous-catégories. Pour autant, bien sûr, que ces classements soient toujours situés historiquement et par rapport à leur réception, ce qui semble désormais une donnée constitutive de l'approche générique.

Borges avait déjà montré que le surgissement du roman policier définissait moins une nouvelle catégorie textuelle qu'un nouveau type de lecture :

Les genres littéraires dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus. Le fait esthétique requiert, pour se produire, la rencontre du lecteur et du texte. Il est absurde de

supposer qu'un livre soit beaucoup plus qu'un livre. Il commence à exister quand un lecteur l'ouvre. Alors se produit le phénomène esthétique qui peut rappeler le moment où l'ouvrage a été conçu. Il existe aujourd'hui un type particulier de lecteurs, les lecteurs de romans policiers<sup>23</sup>.

L'horizon d'attente, tel qu'il a été défini par l'esthétique de la réception, implique bien l'hypothèse d'une compétence de lecture générique d'un lecteur ou d'une classe de lecteurs, ce que reprend Antoine Compagnon :

Le genre, comme taxinomie, permet au professionnel de classer les oeuvres, mais la pertinence théorique n'est pas celle-là : c'est de fonctionner comme un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique<sup>24</sup>.

## **Le genre en culture médiatique**

Pour conclure ce rapide tour d'horizon des enjeux liés à une improbable théorie des genres, il resterait à voir comment ces théories, essentiellement construites autour de l'observation d'objets littéraires (ou paralittéraires), sont aussi reprises pour l'analyse des productions de la culture médiatique. On peut en repérer la trace dans deux types d'approches du système médiatique. Les productions journalistiques (que ce soit en presse écrite ou audiovisuelle) se sont toujours organisées par rapport à des modèles génériques assez codés ; et aujourd'hui, l'analyse du discours télévisuel est aussi tributaire de la théorie des genres.

L'écriture de presse s'inscrit très vite, et en tout cas dès la fin du XIXe siècle, dans des cadres assez structurés qui ont la particularité de se constituer au départ d'une double logique, interne et externe. Au-delà d'oppositions fondatrices comme la distinction entre l'objectivité et la subjectivité (qui permet aussi de situer différentes catégories d'articles de presse), tous les manuels d'écriture de presse s'organisent autour de classifications génériques, qui sont bien sûr construites empiriquement, mais qui révèlent une organisation extrêmement structurée du champ journalistique. Le compte rendu, la chronique, le reportage, l'enquête sont autant de catégories qui répondent à des conventions classificatoires, tant constituantes que régulatrices, étant entendu qu'elles aussi sont dynamiques. Le genre de l'éditorial, par exemple, a fortement évolué depuis un siècle, dans son écriture, sa position au sein du journal, son instance énonciative<sup>25</sup>. Mais simultanément à cette typologie textuelle, l'article de presse s'organise aussi dans le journal, et aux yeux du lecteur, de manière référentielle par rapport au type d'événement dont il traite. Le découpage du journal, la conduite du journal télévisé restent prioritairement organisés en fonction des thématiques événementielles : politique (nationale et internationale), fait divers, justice, culture, économie, social... On retrouve donc dans ce champ particulier des questions classiques liées au genre (le débat sur l'objectivité et la subjectivité pourrait être revisité à la lumière des discussions sur le Je Origine réel et le Je Origine lyrique), mais qui devraient aussi être traitées spécifiquement puisque tout article de presse s'inscrit dans cette tension entre cadre générique et ancrage référentiel.

Aujourd'hui, la recherche en analyse médiatique se penche aussi sur les supports audiovisuels, en tentant de construire des outils conceptuels et méthodologiques qui

ne sont plus de simples transpositions des théories du langage cinématographique<sup>26</sup>. François Jost, par exemple, s'inspire très directement des recherches de Kate Hamburger pour construire une tripartition des genres télévisuels répartis en un mode authentifiant (caractérisé par un Je Origine réel), où l'on retrouve le journal télévisé ou les documentaires, un mode fictif dans les téléfilms et séries fondés sur un Je Origine fictif, et un mode ludique (avec un Je mixte) dans les émissions de jeux et de variété<sup>27</sup>. Ce type de modèle permettrait, entre autres, de comprendre pourquoi les émissions de télé-réalité semblent si perturbantes, quand elles émergent, parce qu'elles brouillent ces catégories traditionnelles et mélangent les genres.

On le voit, la question du genre peut aussi se décliner dans des champs d'application qui excèdent le seul objet littéraire ou textuel. Mais là aussi, les débats sont parfois vifs, car la théorie poétique reste encore trop souvent essentialiste, et a du mal à s'ouvrir à des supports mixtes ou autres qu'écrits. Pourtant, c'est là qu'elle pourra pleinement se développer, comme l'affirme Jean-Marie Klinkenberg :

La poétique en tant qu'étude des genres littéraires est une nécessité, son empirisme une sagesse pratique, mais elle ne saurait renoncer plus longtemps à une étude ouverte sur la poétique résolument "générale" (description et analyse) de tous les genres<sup>28</sup>.

Pour ce faire, le terrain de la culture médiatique, avec sa prise en compte du cinéma, de la télévision, voire d'Internet, ouvre des pistes nouvelles à une poétique des genres toujours à reconstruire en fonction de l'évolution des supports et des usages.

---

## NOTES

<sup>1</sup>  Le présent article constituait le cadrage général d'un colloque sur les genres, il relève donc davantage de la synthèse compilatoire que de la prospection novatrice. Sa seule ambition était donc de rappeler quelques principes fondateurs avant d'aborder les débats ultérieurs.

<sup>2</sup>  Y. REUTER, *Pratiques*, n° 54, juin 1987, p. 47.

<sup>3</sup>  P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 248.

<sup>4</sup>  H. VAN GORP et alii, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 219.

<sup>5</sup>  L. DELLISSE, *Le policier fantôme*, Bruxelles, Éd. Librairie Pêle-Mêle, 1984, p. 38-39.

<sup>6</sup>  BERTRAND, A., *Georges Simenon. De Maigret aux romans de la destinée*, Liège, Éd. du CEFAL, coll. "Bibliothèque des paralittératures", 1994, p. 15.

7  Ibid., p. 27.

8  A. COMPAGNON, La notion de genre, cours à Paris IV-Sorbonne, 2001, <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>

9  Cf. K. CANVAT, Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. "Français. Savoirs en pratique", 1999, p. 78.

10  Cf. G. GENETTE, Fiction et diction, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1991, pp. 7-40.

11  G. GENETTE, Introduction à l'architexte, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1979.

12  K. HAMBURGER, Logique des genres littéraires, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1986.

13  G. GENETTE, op.cit., p. 73.

14  J.-M. SCHAEFFER, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1989.

15  In P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA, op.cit., p. 249.

16  K. CANVAT, op.cit., p. 68.

17  M. BAKTINE, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984, p. 285, cité dans J.-M. ADAM, Les textes : types et prototypes, Paris, Nathan Université, 1992, p. 11.

18  O. DUCROT et T. TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", n° 110, 1972.

19  U. EISENZWEIG, Autopsies du roman policier, Paris, U.G.E., coll. "10-18", n° 1590, 1983, p. 21.

20  M. LITS, « Subversion des codes et figures du renversement dans L'infailible Silas Lord de S.-A. Steeman », in Actes du colloque Agatha Christie et le roman policier d'énigme, Liège, Éditions du CÉFAL, coll. "Les Cahiers des paralittératures", n° 6, 1994, pp. 95-109.

21  T. TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Éd. du Seuil, coll.

"Points", 1970.

<sup>22</sup>  U. EISENZWEIG, « Présentation du genre », *Littérature*, n° 49, février 1983, p. 5.

<sup>23</sup>  J.-L. Borges, « Le roman policier », in *Conférences*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", n° 2, 1985, p. 189.

<sup>24</sup>  A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. "La couleur des idées", 1998, p. 167-168.

<sup>25</sup>  Cf. A. DUBIED et M. LITS, "L'éditorial : genre journalistique ou position discursive ?", *Pratiques*, n° 94, juin 1997, pp. 49-61.

<sup>26</sup>  Cf., par exemple, le numéro 81 (janv.-fév. 1997) de la revue *Réseaux* entièrement consacré aux genres télévisuels.

<sup>27</sup>  F. JOST, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipse, coll. "Infocom", 1999.

<sup>28</sup>  J.-M. KLINKENBERG, article « Poétique » du *Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 453.