

(texte issu d'une réécriture des pages 180-187 du livre *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004)

Typologie des genres de discours

Une difficulté majeure quand on réfléchit sur les genres est que les analystes du discours ont tendance à privilégier, explicitement ou non, tel ou tel type de données (la conversation, la littérature, les médias, etc.), au lieu de prendre d'emblée acte de la radicale diversité des productions verbales. On l'imagine aisément : selon que l'on prend pour corpus de référence la conversation ordinaire ou des romans d'avant-garde, on aura des conceptions bien différentes de la généricité.

Depuis l'Antiquité, d'ailleurs, la réflexion sur le genre est hétérogène, elle se nourrit de *deux* traditions, qui d'ailleurs se réclament toutes deux d'Aristote : celle de la poétique et celle de la rhétorique, cette dernière ayant proposé la célèbre tripartition entre genres « judiciaire », « délibératif » et « épideictique ». Avec le déclin de la rhétorique, ce sont surtout les genres et sous-genres de la littérature qui sont passés au premier plan. L'élargissement récent de la notion de genre à l'ensemble des activités verbales n'est pas sans conséquences ; en effet, d'un côté l'analyse du discours utilise une catégorie qui s'est chargée de sens au cours d'une très longue histoire, d'un autre côté la littérature se trouve aujourd'hui analysée à travers une catégorie d'analyse du discours dont le nom lui est familier mais qui n'est plus véritablement la sienne.

On peut distinguer deux grands régimes du discours : le régime *conversationnel* et les *genres institués*. Ces deux régimes obéissent à des logiques distinctes, même s'il existe des pratiques verbales qui se situent sur leur frontière. Les genres « conversationnels » ne sont pas étroitement liés à des lieux institutionnels, à des rôles, à des scripts relativement stables. Leur composition et leur thématique sont en général très instables et leur cadre se transforme sans cesse : ce sont les contraintes *locales* et « *horizontales* », c'est-à-dire les stratégies d'ajustement et de négociation entre les interlocuteurs, qui l'emportent. En fait, les interactions conversationnelles sont difficilement divisibles en genres bien distincts ; se demander si une conversation entre collègues dans leur lieu de travail relève du même « genre » que la conversation des mêmes individus s'ils se rencontrent dans la rue, c'est bien autre chose que se demander si un conseil d'administration et un cours d'université sont deux genres distincts.

Les genres « institués », en revanche, regroupent les genres qu'on pourrait dire « routiniers » et les « genres auctoriaux ».

– *Les genres auctoriaux* sont le fait de l'auteur lui-même, éventuellement d'un éditeur. En général, leur caractère auctorial se manifeste par une indication paratextuelle, dans le titre ou le sous-titre : « méditation », « essai », « dissertation », « aphorismes », « traité »... Ils sont particulièrement présents dans certains types de discours : littéraire, bien sûr, mais aussi philosophique, religieux, politique, journalistique... En attribuant telle étiquette à telle œuvre, on indique comment on prétend que son texte soit reçu, on instaure de manière non négociée un cadre pour son activité discursive.

– *Les genres routiniers* sont les genres qu'étudient avec prédilection les analystes de discours : le magazine, le boniment de camelot, l'interview radiophonique, la dissertation littéraire, le débat télévisé, la consultation médicale, le journal quotidien, etc. Les rôles joués par leurs partenaires sont fixés a priori et restent normalement inchangés pendant l'acte de communication. Ce sont ceux qui correspondent le mieux à la définition du genre de discours comme dispositif de communication défini socio-historiquement. Pour de tels genres, cela n'a pas grand sens de se demander qui les a inventés, où et quand ; un érudit - à supposer que ce soit possible - peut toujours retrouver qui a publié le premier journal quotidien, qui a fait le premier « talk-show » à la télévision ou la première ordonnance médicale, mais ici la question de la source n'est pas pertinente pour les usagers. Les paramètres qui les constituent résultent en effet de la stabilisation de contraintes liées à une activité verbale qui s'exerce dans une situation sociale déterminée. A l'intérieur de ces genres routiniers on peut définir une échelle : d'un côté les genres totalement ritualisés, qui laissent une marge de variation minimale (actes juridiques, par exemple), de l'autre ceux qui, à l'intérieur d'un script peu contraignant, laissent une grande part aux variations personnelles.

Quand on étudie les discours littéraire, philosophique, politique, etc. on n'a affaire qu'à des genres « institués ». Même si une œuvre littéraire se présente comme la mimésis d'une conversation (dans une comédie par exemple), il ne peut évidemment s'agir d'un genre conversationnel, puisqu'il existe un auteur qui a agencé de manière non négociée l'ensemble des répliques.

Les analystes du discours s'intéressent plutôt à ceux que nous avons désignés plus haut comme « routiniers », abandonnant les genres « auctoriaux » aux spécialistes de littérature, de philosophie, de religion, etc. Ce faisant, ils reconduisent le partage qu'a imposé l'esthétique romantique entre textes « intransitifs », expression de la « vision du monde » d'une individualité créatrice, et textes « transitifs », de bien moindre prestige, qui seraient au service des nécessités de la vie sociale. Pourtant, il n'y a aucune raison théorique sérieuse pour que l'analyse du discours n'appréhende qu'une partie de la production verbale et que les spécialistes de littérature ne rapportent pas la généralité des textes qu'ils étudient à celle de l'ensemble des productions verbales. Plutôt que d'accepter un tel partage, qui n'a d'autre justification que des habitudes ou des découpages institutionnels, il vaut mieux envisager les genres institués dans toute leur diversité. C'est dans cet esprit que nous proposons de distinguer quatre *modes* de généralité instituée, selon la relation qui s'établit entre ce que nous appelons « scène générale » et « scénographie ».

Comme on va le voir, le discours littéraire abrite des genres qui relèvent de modes distincts. Si la tragédie grecque ou le sermon de l'époque classique, par exemple, sont des dispositifs de communication qui contraignent l'ensemble des paramètres des œuvres (longueur, thématique, registre de langue, etc.), en revanche la généralité des *Illuminations* de Rimbaud ressortit à une catégorisation singulière imposée par son auteur. La notion d'auteur en est également affectée : l'écrivain du XVII^e siècle qui écrit une tragédie régulière, le prédicateur qui rédige un sermon ne se trouvent pas dans la même position que l'auteur souverain du XIX^e siècle qui prétend définir lui-même la généralité de son œuvre.

Les quatre modes sont les suivants :

- *Genres institués de mode (1)* : ce sont des genres institués qui ne sont pas ou peu sujets à variation. Les participants se conforment strictement à leurs contraintes : courrier commercial, annuaire téléphonique, fiches administratives, actes notariés, échanges entre avions et tour de

contrôle... Ils sont caractérisés par des formules et des schèmes compositionnels préétablis sur lesquels s'exerce un fort contrôle, pour lesquels les participants sont pratiquement interchangeables. Il est impossible de parler d'« auteur » pour de tels genres. On se trouve très en deçà des contraintes qu'impose la littérature.

- *Genres institués de mode (2)* : ce sont des genres pour lesquels les locuteurs produisent des textes individués, mais soumis à des cahiers des charges qui définissent l'ensemble des paramètres de l'acte communicationnel : journal télévisé, fait divers, guides de voyage, etc. Ils suivent en général une scénographie préférentielle, attendue, mais ils tolèrent des écarts, c'est-à-dire le recours à des scénographies plus originales : un guide de voyage, par exemple, peut s'écarter des routines du genre et se présenter à travers une scénographie originale (une conversation entre amis, un récit d'aventures, etc.). Prenons un exemple les premières *Provinciales* de Pascal. Au lieu de rédiger des pamphlets selon les voies usuelles de la polémique religieuse de l'époque, il a présenté une série de *Lettres* censées écrites à un ami de province par un parisien ignorant des débats théologiques. Un tel texte ne met pas en cause la scène générique ; il s'inscrit à l'intérieur d'une activité verbale codifiée, préétablie, pièce dans cet ensemble d'activités que forme une controverse politico-religieuse au XVII^e siècle. Certes, il se présente à travers une mise en scène originale - épistolaire en l'occurrence - mais il se soumet au cahier des charges du genre, qui prescrit la thématique, la durée, les rôles des participants, etc. Ici l'auteur donne seulement à ce genre une inflexion particulière, sachant que de toute façon cela reste un pamphlet.

- *Genres institués de mode (3)* : pour ces genres (publicités, chansons, émissions de télévision...) il n'existe pas de scénographie préférentielle : de savoir que tel texte est une affiche publicitaire ne permet pas de prévoir à travers quelle scénographie il va être énoncé. Certes, bien souvent des habitudes se prennent (cela contribue à définir des positionnements, des « styles », etc.), mais il est de la nature de ces genres d'inciter à l'innovation. Ce nécessaire renouvellement est lié au fait qu'ils doivent capter un public qui, précisément, n'est pas captif, en lui assignant une identité en harmonie avec celle prêtée à leur instance auctoriale (qu'il s'agisse d'un artiste ou d'une marque commerciale). L'innovation néanmoins n'a pas ici pour fonction de contester la scène générique : sauf exceptions, un chanteur de variétés ne met pas en cause le genre « chanson de variété », un publicitaire le genre « affiche publicitaire ».

- *Genres institués de mode (4)* : ce sont les genres proprement auctoriaux, ceux pour lesquels la notion même de « genre » pose problème. Genres de mode (4) et de mode (3) sont proches par bien des aspects : ils ne se contentent pas de suivre un modèle attendu, ils entendent capter leur public en instaurant une scène d'énonciation originale qui donne sens à leur propre activité verbale, ainsi mise en harmonie avec le contenu même du discours. Mais avec les genres de mode (4) il s'agit de genres qui sont par nature « non saturés », de genres dont la scène générique est prise dans une incomplétude constitutive. C'est à un auteur pleinement individué (associé à une biographie, une expérience singulières) qu'il revient d'autocatégories sa production verbale. Dans le cas d'un genre de mode (4), des dénominations comme « méditation », « utopie », « rapport », etc., sont censées contribuer de manière décisive à définir de quelle façon et à quel titre le texte correspondant doit être reçu. Ici le nom donné ne peut être remplacé par un autre (une « rêverie » n'est pas une « fantaisie »...) : ce n'est pas une simple étiquette permettant d'identifier une pratique verbale indépendante, mais la conséquence d'une décision personnelle, qui participe d'un acte de positionnement à l'intérieur d'un certain champ et qui est associé à une mémoire intertextuelle. C'est par rapport à cette mémoire que les actes de catégorisation générique prennent sens et c'est cette mémoire qui conserve la trace du geste des auteurs. L'étiquette ainsi conférée par l'auteur ne caractérise

qu'une part de la réalité communicative du texte ; en effet, si un écrivain appelle son œuvre « fantaisie », cette catégorie révèle peu du processus de communication effectivement impliqué : alors qu'une étiquette comme « newsmagazine » mobilise l'ensemble des paramètres caractéristiques d'un certain genre de discours, « fantaisie » ne réfère pas aux multiples contraintes qui caractérisent un certain genre de poésie dans une société donnée (elle ne permet pas de déterminer dans quel champ il intervient, par quel canal il passe, quel est son mode de production et de consommation, son organisation textuelle, etc.). De même, l'auteur d'un roman épistolaire ne se contente pas de remplir le cahier des charges du genre, en l'occurrence celui d'un roman, car le roman (dès lors qu'il ne s'agit pas d'un roman de mode (3), qui relève de la paralittérature) participe d'une littérature qui est affectée d'une indétermination générique constitutive.

Pour ces genres de mode (4), étroitement liés aux discours constituants, les textes ne correspondent donc pas à des activités discursives bien balisées dans l'espace social : les genres publicitaires, télévisuels, politiques imposent leur présence, ils sont liés à certaines activités sociales aux finalités préétablies. Rien de tel pour les textes « premiers » des discours philosophique, religieux, littéraire... : l'« auteur » y construit son identité à travers son énonciation. On sort de la rhétorique au sens strict (un ensemble de techniques de persuasion), pour aller vers une indétermination foncière des finalités mêmes du discours. Un homme politique qui rédige un programme électoral mène un raisonnement *stratégique* : il vise à produire un effet limité (un vote) et raisonne en termes de moyen et de fin. Ce n'est pas le cas avec un discours constituant, où à travers le choix qu'ils font de recourir à des « dialogues », à des « méditations », des « réflexions »... les auteurs entendent définir en dernière instance ce que sont le Vrai et la philosophie, le Beau et la littérature, etc.

Hypergenres, cadrages interprétatifs, classes généalogiques

On l'a vu, pour les genres institués de mode (1) et (2), l'étiquette générique n'a rien de nécessaire. Les textes s'y *montrent*, par leur manière d'être, comme relevant de tel ou tel genre, qui est reconnu par les agents, en fonction de leur compétence communicationnelle. Rien n'empêche cependant de cumuler le *montré* et le *dit* ; par exemple, lorsqu'un parti politique publie un texte avec le titre « programme du parti X ». Comme pour les actes de langage, où l'explicitation de la force illocutoire n'est pas insignifiante, le fait de nommer ou de ne pas nommer le genre dont relève un texte fait sens. Dans les genres de mode (4), en revanche, l'étiquetage infléchit de manière décisive l'interprétation du texte, même s'il semble de prime abord redondant : lorsque Aldous Huxley inscrit sous *Brave new world* (1932) l'indication paratextuelle « A novel », c'est une manière (ironique) pour l'auteur de signaler au lecteur que précisément ce n'est peut-être pas tout à fait une fiction, comme en témoigne l'épigraphe de N. Berdiaef : « Les utopies apparaissent bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. »

C'est quand il y a un écart par rapport à ce que semble montrer le texte que la signification du geste de catégorisation est la plus forte : Pouchkine appelant « roman » *Eugène Onéguine*, qui se présente pourtant comme un long poème, ou André Gide intitulant « sotie » *Les Caves du Vatican* (1914), livre qui se présente manifestement comme un roman. Mais les conditions de circulation et de consommation des œuvres de Pouchkine ou de Gide n'auraient pas été significativement modifiées si les étiquettes avaient changé, si Gide par exemple avait appelé

son récit « promenade » ou « farce », et non « sotie ». C'est essentiellement l'interprétation du texte qui est concernée.

On prendra garde toutefois de rapporter ces « écarts » aux configurations esthétiques dont ils participent. Quand Pouchkine appelle « roman » un poème, il institue délibérément un écart destiné à orienter la lecture du texte. Mais quand Molière inscrit « comédie » dans le paratexte de *Dom Juan*, on peut considérer qu'il s'agit d'une catégorisation par défaut, non d'un écart délibéré : dans le système des genres en vigueur à son époque, la comédie était le seul genre susceptible d'accueillir ce texte qui, à l'époque romantique, aurait sans nul doute été nommé « drame ». Les étiquettes imposées par l'auteur ne sont pas toutes de même type. A priori, une étiquette peut viser plutôt les propriétés *formelles* d'un texte, plutôt son *interprétation*, ou combiner *les deux*.

- Les étiquettes formelles

Pour les étiquettes référant à un type d'organisation textuelle, on mentionnera en premier lieu ce que nous avons appelé des *hypergenres*. Il s'agit de catégorisations comme « dialogue », « lettre », « essai », « journal », « dialogue », etc. qui permettent de « formater » le texte. Ce n'est pas, comme le genre de discours, un dispositif de communication historiquement défini, mais un mode d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux les plus divers et à l'intérieur duquel peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées. Le dialogue, qui en Occident a structuré une multitude de textes pendant quelque deux mille cinq cents ans, est un bon exemple d'hypergenre. Il suffit de faire converser au moins deux locuteurs pour pouvoir parler de « dialogue ». Si le dialogue - comme l'échange épistolaire - a été si constamment utilisé, c'est que, par sa proximité avec l'échange conversationnel, il permettait de formater des contenus très divers. Au XVI^e siècle il a constitué la forme dominante de l'expression du débat d'idées, alors qu'au XVII^e c'est l'hypergenre épistolaire qui a pris sa place. Les auteurs véritables, néanmoins, « sémantisent » nécessairement les modes de formatage de leurs « contenus », c'est-à-dire que l'hypergenre n'est pas un simple moule pour des contenus qui en seraient indépendants : la manière dont Platon exploite le dialogue ne fait qu'un avec l'univers de sens qu'institue son œuvre.

- Les cadrages interprétatifs

Quand l'étiquette concerne l'interprétation du texte, on pourrait parler de *cadrage interprétatif*. En intitulant « Monstertragödie » sa pièce *Erdgeist* (1902), F. Wedekind indique de quelle manière il prétend qu'elle soit reçue : une tragédie monstrueuse. De la même manière, Gide affecte l'étiquette « sotie » à ses *Caves du Vatican* pour donner une tonalité bouffonne à un récit qui se présente pourtant comme un roman : il procède au détournement d'un genre théâtral médiéval.

En littérature ou en philosophie, la pratique du « cadrage » interprétatif » est surtout le fait d'œuvres postérieures au XVIII^e siècle : l'écrivain, récusant la soumission aux contraintes préétablies, prétend définir lui-même le statut de son œuvre. De là une tendance à brouiller parfois la différence entre catégorisation générique et titre : les *Méditations* du poète romantique A. de Lamartine, les *Contemplations* de Victor Hugo peuvent se lire aussi bien comme des titres que comme des étiquettes génériques de mode (4). Dans le cas du recueil de Hugo - comme chez Gide mais d'une tout autre manière - la souveraineté de l'auteur se manifeste dans toute sa force : une contemplation n'est pas une activité verbale.

-Les étiquetages formels et sémantiques

Le plus souvent, les étiquettes sont à la fois formelles et sémantiques. C'est le cas avec les *classes généalogiques*. Par ce terme J.-M. Schaeffer (1989) désigne ces séries qui se construisent par ressemblance plus ou moins grande avec une ou plusieurs œuvres prototypiques. L'appartenance à une classe généalogique contraint pour une part variable à la fois l'organisation textuelle et le sens. Goethe, par exemple, place ses *Elégies romaines* dans la classe généalogique de l'épigramme latine pour des raisons de forme (il s'agit d'une succession de distiques), mais aussi parce qu'il existe un certain nombre de similitudes dans le ton et la thématique avec ses modèles latins, qui sont d'ailleurs évoqués dans son texte. Les étiquettes de classes généalogiques peuvent traverser les époques, les régimes de la littérature. Mais dans la mesure où ces classes généalogiques s'appuient sur une mémoire partagée, l'indication explicite de sa source n'a rien de nécessaire : Virgile n'a pas besoin de préciser que *l'Enéide* s'appuie sur Homère.

Néanmoins, ce type d'étiquetage ne repose pas toujours sur la seule mémoire des œuvres. Certes, c'est bien par rapport à l'intertexte, à saint Augustin précisément, que Rousseau catégorise les *Confessions*, mais il existe également dans les activités verbales de la vie religieuse catholique un genre routinier appelé « confession », qui joue un rôle fondamental à cette époque. L'auteur s'appuie donc à la fois sur la mémoire collective des œuvres et sur les activités langagières contemporaines, il catégorise tout ou partie de la scène d'énonciation construite par le texte en « captant » une catégorie générique routinière de son temps.

Entre les trois types d'étiquetage que nous venons de distinguer il ne peut y avoir étanchéité : c'est une affaire de dominance. Pour bien des indications génériques il est difficile de trancher entre l'inscription dans une chaîne de ressemblance et un simple éclairage de la signification de l'œuvre. Le cadrage interprétatif « pur » n'est réellement présent que s'il y a écart manifeste avec l'étiquetage revendiqué.