

La théorie des genres littéraires naguère et maintenant

Mircea MARTIN,
Université de Bucarest, Roumanie

Le thème de ce colloque nous convie à une réflexion sur l'état actuel de l'évolution des genres littéraires. Si je m'éloigne un peu par rapport à ce thème – sans toutefois le perdre de vue – j'espère que vous ne le prendrez pas en mauvaise part. Je ne voudrais pas abuser du statut privilégié d'invité, ni de celui – défavorisé pourtant – de personne âgée. Permettez-moi de commencer par céder à la manie didactique bien connue de faire un peu d'histoire. Parce que nous sommes en France, je souhaite évoquer le premier auteur qui se soit occupé de manière systématique de la question des genres littéraires : il s'agit évidemment de Ferdinand Brunetière.

Tel qu'il a été donné à l'Ecole Normale Supérieure en 1889-1890, le cours consacré à *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*¹ compte 55 leçons, dont les neuf premières retraçaient l'histoire de la critique en France depuis la Renaissance jusqu'à la contemporanéité, tandis que les autres présentaient la doctrine évolutive dans ses sources et principes fondamentaux, dans ses applications concrètes aux métamorphoses des genres, et quant à ses conséquences pour le statut même de la critique.

L'auteur commence par se demander si les genres ne sont pas des catégories arbitraires, imaginaires ; s'ils existent effectivement « dans la nature et dans l'histoire, si leur vie est indépendante non seulement des besoins de la critique, mais du caprice même des écrivains ou des artistes² ». La réponse est bien sûr affirmative ; en essayant de légitimer logiquement et historiquement l'existence des genres, Brunetière invoque la diversité des moyens de chaque art, la diversité de leurs objets, la diversité des familles d'esprits créateurs.

Mais si l'existence des genres présuppose déjà leur différenciation, si elle nécessite le dépassement du moment « de l'indétermination primitive³ » par une « transition de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène⁴ » suggérée par l'analogie avec les espèces naturelles et l'évolutionnisme, cette différenciation implique à son tour une stabilisation, une fixité, ce qui a pu produire dans le classicisme l'illusion d'une complète séparation des genres et des barrières infranchissables entre eux. Chaque genre connaît dans son existence un moment de maturité, un « point de perfection » que la critique se doit d'identifier, car toute stabilité n'est que relative, puisque sous l'influence des facteurs de modification a lieu une transformation continue. Quels sont ces facteurs ?

Avec l'hérédité (*la race*) et le milieu (les conditions géographiques, sociales et historiques) au sujet desquelles il est facile de prouver l'influence d'Hippolyte Taine, Brunetière souligne à grands traits l'importance de *l'individualité*, « c'est-à-dire l'ensemble des qualités ou des défauts, qui font qu'un individu est unique en son genre, qu'il introduit ainsi dans l'histoire de la littérature et de l'art quelque chose qui n'y

¹ Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Librairie Hachette, 1910.

² *Ibidem*, p. 11.

³ *Idem*.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

existait pas avant lui, qui n'y existerait pas sans lui, qui continuera d'y exister après lui⁵ ».

Afin de vérifier sa théorie, l'auteur choisit et illustre trois situations typiques en théorie des genres : « comment un Genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt⁶ » – par l'histoire de la tragédie française de Jodelle à Voltaire ; « comment un Genre se transforme en un autre » – par le passage de « l'éloquence de la chaire du XVII^e siècle à la poésie lyrique du XIX^e siècle » ; « comment un Genre se forme du débris de plusieurs autres ; et [...] comment il parvient à la plénitude et perfection de ses moyens »⁷ – par l'histoire du roman français de Lesage à Flaubert.

Or, qu'est-ce que nous suggère ce résumé anticipé, enrichi d'exemples qui y ajoutent des arguments et des nuances ? Tout d'abord, que le genre lui-même – qui dans la représentation classique était un modèle pétrifié – est mis en mouvement, et que ce mouvement est conçu d'une manière analogue à celui des espèces naturelles. Mais les mutations reconnues du genre n'interdisent pas de le considérer comme une *entité*, par-delà ses manifestations individuelles. Voici le cas de la tragédie, qui, « diversement comprise et traitée par deux hommes de génie, par l'auteur de *Rodogune* et par celui d'*Andromaque*, [...] atteint, entre 1645 et 1675, ce qu'on peut appeler son point de perfection ou de maturité⁸. »

Mais ce traitement en bloc des oeuvres d'une certaine phase du genre tend à ignorer l'apport spécifique de la personnalité créatrice, à savoir précisément ce qui, dans la conception de Brunetière, constitue le facteur essentiel de l'évolution littéraire. La littérature apparaît ainsi engagée dans un mouvement interne des formes, « qui peut se passer des écrivains ». En revanche, Brunetière parle d'une « individualisation du genre ».

Ensuite, ce qui surprend chez un apôtre de l'évolution et de la métamorphose est que la pureté du genre demeure un critère d'évaluation. Le « mélange », « l'infusion de lyrisme », la tragi-comédie ; la comédie héroïque sont traitées depuis une distance ... classique. Il est vrai que ces formes dévient de la définition du genre, de cette « idée intérieure de sa définition », mais on ne saurait exclure, du moins en principe, la possibilité qu'elles puissent aussi recueillir des oeuvres de valeur. Au sujet de *Phèdre*, le critique nous dit : « quelque estime que nous fassions de *Phèdre*, la tragédie semble y tendre, par le lyrisme, vers une forme d'elle-même plus pompeuse, plus décorative, plus ornée.⁹ » D'autre part, le roman au moment Lesage – Marivaux semble « s'enrichir, pour ainsi parler, des pertes successives de la comédie, comédie de caractère, comédie de moeurs, comédie d'intrigue¹⁰. »

La théorie des genres de Ferdinand Brunetière a les avantages et les risques de tout schéma théorique appliqué à la littérature. Même lorsque ce schéma est spécialement construit pour rendre compte du mouvement, de la nouveauté, de l'évolution, en un mot la métamorphose, c'est une métamorphose anticipée par le schéma lui-même. En d'autres termes, ce qu'on surprend est une transformation prévisible. Le système des attentes ne se livre pas à une évolution imprévisible, ne suit pas son cours fluctuant, mais au contraire cherche à la réduire à un modèle répétable : *les phases du genre*.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

Il est vrai que de cette façon on se rapproche beaucoup de la science, mais on s'éloigne autant de l'art. Qui plus est, dans cette distribution trop rigoureuse des phases s'institue un dogmatisme esthétique, car certaines oeuvres doivent appartenir, comme on l'a remarqué, à la perfection du genre, les autres à sa décadence.

D'autre part, dans une pareille représentation, l'intérêt se déplace du spécifique esthétique proprement-dit vers le spécifique de la problématique étudiée. Le souci du naturaliste pour les espèces de transition se retrouve dans le souci du critique pour les « équivalents littéraires de ces espèces ». Mais il n'est pas sûr que toutes les oeuvres de cette classe méritent cet intérêt par leur degré de réalisation artistique.

Dans une histoire de la théorie des genres, la conception de Brunetière nous apparaît comme une organologie spécifique, radicalisée par l'emprunt méthodologique et terminologique fait à l'histoire naturelle. L'idée de la perfection organique de l'œuvre d'art est pourtant très ancienne et, sans que j'aie le moins du monde l'intention d'établir une filiation, il est utile de rappeler que les Anciens déjà l'avaient reconnue et la dérivait de l'harmonie de l'univers. Dans la mentalité classique, l'organique veut dire une analogie statique et en quelque sorte extérieure, « anatomique » ; ce n'est que dans le romantisme que la perspective s'intériorise, tout en acquérant en même temps des valeurs dynamiques : l'anatomie passe dans la physiologie.

Un philosophe comme Schelling rapproche l'art de la nature par le mécanisme analogue de l'objectivisation, Friedrich Schlegel, dans les divers fragments publiés dans *Athenäum*, parle des transformations intérieures du genre (épique), de son historicité, tandis que Herder, dans son *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* [1766/67], esquisse, cent ans avant Brunetière, une histoire des genres littéraires envisagés comme autant d'espèces vivantes.

Par rapport à la représentation romantique des genres, qui contenait elle aussi l'idée de l'évolution interne, ainsi que celle de l'historicité, la construction de Brunetière possède la cohérence d'un système. Il imagine l'évolution des genres comme une succession de formes qui répète le devenir des espèces dans la nature.

L'évolution est vue d'abord dans un plan strictement chronologique, en tant qu'ordre temporel, circonstanciel, puis en plan généalogique, comme succession organique de formes, comme une métamorphose déterminée de l'intérieur. Ce n'est que par la suite que la discussion atteindra le niveau esthétique, et on se demande si cette succession peut être considérée en même temps comme une hiérarchie. Mais le passage du généalogique à l'esthétique n'a pas lieu, nous l'avons vu, sans difficultés et inconvénients.

Enfin, sur le plan scientifique proprement-dit, on cherche l'explication de cette évolution et on découvre la loi de la « différenciation progressive », le principe darwinien selon lequel à l'origine de la diversité se trouve l'*idiosyncrasie*. La stabilité relative, ainsi que la mutation des genres et des valeurs artistiques seraient ainsi régies par une obscure « lutte pour l'existence », tout aussi acerbe que celle qui a lieu dans la nature.

Si on veut prendre le risque de rester sous le signe de l'analogie, nous dirons que, de cette manière, Brunetière donne une nouvelle justification, d'apparence scientifique, au critère romantique de l'*originalité* et, approximativement et certes sans le vouloir, prépare le terrain pour la théorie moderne des écarts.

Adopter ainsi le principe de l'idiosyncrasie a pourtant une autre signification : malgré la perspective générique et uniformisatrice, Brunetière ne veut pas méconnaître le sens de la valeur individuelle, unique, en l'absence duquel toute approche de la littérature est vouée d'avance à l'échec. Il y a plus : la primauté de l'individuel est soutenue avec des arguments empruntés à la science. C'est le point précis où Brunetière continue et contredit en même temps Hippolyte Taine. En gardant le modèle naturaliste, Brunetière tâche de dépasser la perspective généralisante de son prédécesseur, en invoquant contre lui l'autorité même de Darwin¹¹.

Comme on le sait, Brunetière déplorait chez l'ancienne critique précisément le manque d'idées générales et retenait de la critique romantique surtout le filon historique, déterministe, qui culmine avec Taine. Mais non sans d'importantes réserves. Le problème que soulève implicitement son commentaire est le suivant : les facteurs déterminants doivent-ils être considérés comme des agents de la modification, de la variabilité, ou bien de la stabilité et de l'unité, de sorte qu'avec eux toute définition artistique puisse commencer et non pas finir ?

Taine avait étudié les modifications que les données psychologiques élémentaires supportent sous l'influence de la race, du milieu, du moment, en établissant les connexions nécessaires dans le processus évolutif. Mais, « ce qui est le plus caractéristique n'est pourtant pas la connexion, c'est l'unicité » – dit à juste titre Brunetière¹². Tout comme Sainte-Beuve avant lui, il fait remarquer que pareilles connexions ne sont pas les seules possibles, qu'elles ne peuvent pas rendre compte de l'unicité de l'oeuvre d'art.

Il essaie en même temps d'*esthétiser* les facteurs de Taine, en parlant de « la grande action des œuvres sur les œuvres » et en insistant sur le *moment* comme facteur à travers lequel s'exprime la tradition interne, artistique. Quant à l'interprétation de l'art comme « document » de psychologie ou d'époque, il la rejette avec une ironie irréfutable : « Phidias n'a point sculpté les frises du Parthénon, Michel-Ange n'a point peint les voûtes de la Sixtine, Shakespeare n'a point écrit *Macbeth* ou le *Roi Lear*, pour qu'après de longues années la curiosité des érudits traitât leurs chef-d'œuvres comme un document d'archives, et s'enquit par leur intermédiaire de la psychologie de l'homme de la Renaissance ou du Grec d'il y a deux mille ans¹³ »

Même si Brunetière se réfère à des chefs-d'oeuvre d'un passé éloigné, sa phrase acquiert une actualité terrible, si l'on pense aux manières non-spécifiques dont on lit et on interprète aujourd'hui souvent la littérature.

Ce qui sépare donc Brunetière de Taine est un sens aigu de la *différenciation* littéraire. La classification elle-même – dont il faisait l'objet fondamental de la critique – aurait dû poursuivre cette différenciation jusqu'à l'unicité, puisqu'elle était précédée de l'opération de valorisation esthétique. Car Brunetière, à la différence de Sainte-Beuve ou d'Hippolyte Taine, soutient plus d'une fois la nécessité du jugement de valeur dans la critique littéraire. « La critique a été inventée pour juger » – écrit-il – et sa cible est à la fois le *positivisme* et l'*impressionnisme*.

Cela suffira donc au sujet de Brunetière, bien qu'il reste encore beaucoup à dire sur cet auteur et sur sa conception dépassée, désuète, mais riche en observations d'une remarquable modernité. J'en citerai, entre autres, le reproche adressé à l'histoire littéraire qui le précède de n'être qu'une « collection – je ne dis pas une *succession* – de

¹¹ Cf. John G. Clark, *La Pensée de F. Brunetière*, Paris, Nizet, 1954.

¹² Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 257.

¹³ *Ibidem*, p. 272.

monographies »¹⁴ : formule que Roland Barthes reprendra *presque comme telle*, soixante ans plus tard, en parlant toujours de l'histoire littéraire traditionnelle.

Brunetière se représente les genres littéraires en mouvement, dans une évolution déterminée non seulement du dehors, depuis la société, mais aussi et surtout du dedans, par une impulsion naturelle de différenciation. Voilà que, après presque cent-vingt ans, nous ne parlons plus d'évolution, mais de *migration* des genres. S'agirait-il simplement d'un autre nom donné au même phénomène ? L'évolution se serait-elle changée en migration ? Evidemment, le terme d'évolution a un contenu beaucoup plus vaste que celui de migration, surtout si l'on applique les deux à la littérature. Il faudrait éliminer du sémantisme de celui-là l'essentialisme naturaliste et l'analogie avec les espèces biologiques, afin de nous rapprocher d'une conception de l'évolution plus acceptable aujourd'hui, en passant, bien sûr, par l'antipositivisme de Bergson et de Dilthey et, inévitablement, par le marxisme.

Mais il y a des auteurs et des directions de pensée qui ignorent ou rejettent la connexion de la littérature avec l'évolution sociale, avec le processus historique en général. On connaît bien les rapports hostiles qu'entretenait Valéry avec l'histoire, y compris l'histoire littéraire. N'a-t-il pas imaginé une histoire littéraire « approfondie », conçue comme Histoire de l'esprit créateur et consommateur de littérature, « sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé » ? La littérature, dans son ensemble, n'est pour lui qu'une question de forme. « Il n'y a que la forme¹⁵ » : Valéry reprend et fait sienne la formule radicale de Mistral. « Ce qui est *la forme* pour quiconque, est *le fond* pour moi (...)»¹⁶, le contenu est considéré comme un aspect « mythique » des œuvres, une « partie d'intérêt secondaire¹⁷ ».

Pour Valéry, Victor Hugo a été, on le sait bien, un « créateur par la forme ». « Ce qu'on nomme la Pensée devient en lui, par un étrange et très instinctif renversement de fonction (...) le moyen et non la fin de l'expression. » Et, encore : « Souvent, le développement d'un poème est visiblement chez lui la déduction d'un merveilleux accident de langage qui a surgi dans son esprit.¹⁸ » Dans un texte au sujet du *Cimetière marin* que l'on peut tenir pour une réplique à la *Philosophie de la composition* de Poe, Valéry avoue avoir écrit le poème respectif étant obsédé par une figure rythmique décasyllabique : du rythme et de la mesure à la disposition strophique, puis à l'attitude lyrique et enfin au thème. La forme est donc pour lui anticipatrice, suggestive, inauguratrice.

Sa conception esthétique, comme celle du néoclassicisme en général, est antiromantique et antinaturaliste. Le contenu est subordonné à la forme, voire parfois lui est sacrifié. Plus encore, cette subordination est conçue comme postériorité. Autrement dit, la priorité de la forme veut, chez lui, dire antériorité. La phrase célèbre de *Choses tues* est synthétique et mémorable : « Les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles.¹⁹ »

On peut pourtant se demander quelle est la signification d'une « structure vide », par exemple d'une structure rythmique, avant qu'elle soit adoptée dans un poème. Quelle est, par exemple, la valeur esthétique du décasyllabe ? Et puis, le postulat de l'antériorité de la forme ne contredit-il pas son immanence ? En insistant sur le fait que

¹⁴ *Ibidem*, « Avant-propos », p. XII.

¹⁵ Paul Valéry, *Variétés. Études littéraires*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, col. « NRF », 1960, vol. I, p. 584.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1546.

¹⁷ *Ibidem*, p. 1484.

¹⁸ *Ibidem*, p. 589.

¹⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 477.

la forme précède le poème, Valéry vise en fait une virtualité, non une immanence ; en refusant une métaphysique du contenu, il n'évite pas une métaphysique de la forme. L'immanence tant désirée est perdue par la généralité, l'idéalité, la virtualité. Si l'on accepte que dans l'espace artistique la virtualité représente une sorte de « transcendance », alors la formule paradoxale qui résumerait le projet de notre poète serait la *transcendance... technique*.

Sans s'occuper expressément des genres littéraires, se contentant d'insister, sur les traces de Mallarmé, sur les différences entre poésie et prose, Valéry mérite, je crois, d'être cité dans notre débat pour ce concept de « forme vide ». Par une extension déductive, nous pourrions considérer les genres littéraires mêmes comme des *formes vides*, comme des combinaisons ou constellations de formes vides. Le radicalisme formalisant de l'auteur encouragerait une pareille hypothèse. L'impulsion autopoiétique que Valéry attribue aux formes vides – formes simples – se manifeste encore plus efficacement dans le cadre élargi d'un genre littéraire.

Une conception analogue sur le rôle créateur des formes, plus précisément des procédés, se rencontre, aussi, chez les auteurs de l'école formelle russe, mais chez eux elle est accompagnée d'une mise en perspective historique. Le structuralisme de l'après-guerre a approfondi la définition des genres comme formes, matrices formelles, avec un déficit bien connu d'attention pour la diachronie.

Il n'est sans doute pas inutile de préciser, néanmoins, que l'action des genres sur la littérature, sur les œuvres littéraires, n'est pas de *former*, mais de pré-former. Les genres n'existent en tant que tels dans l'évolution de la littérature que par l'entremise des œuvres individuelles. Leur existence est strictement virtuelle, potentielle. On doit invoquer ici la différence entre *modèle* et *archétype*. A la différence du modèle, qui a une existence réelle, matérielle, scripturale même et, en conséquence, reproductible en tant que telle, dans une plus grande ou plus petite mesure, l'archétype n'est qu'un modèle potentiel, qui chaque fois s'incarne d'une autre manière dans chaque œuvre individuelle, un modèle projectif décalé, que retarde la mise en œuvre elle-même par l'auteur qui le choisit. L'archétype générique ne tend à se rapprocher du modèle qu'aux époques de classicisme ou néo-classicisme, ou bien dans les cas de mimétisme littéraire et artistique. La dimension archétypale du genre est approchée par Gérard Genette, mais empruntons une formule plus adéquate pour définir le genre – en modifiant, certes, le contexte – à Jung. Pour celui-ci l'archétype est « un élément formel vide..., une *facultas praeformandi*²⁰. »

Les genres littéraires constituent un paradigme littéraire fixé par les classicismes, enrichi par les romantismes, relâché par les modernismes, valide et actif encore jusque vers la fin du XX^e siècle. L'interférence des genres, *la dissolution de l'épique*, dont on a parlé au sujet de la multiplication des points de vue dans le roman au cours de la première moitié du siècle passé, les diverses formes de poésie transitive, le théâtre épique brechtien, etc., ont troublé, mais n'ont pas ébranlé la conscience du genre dans la littérature et la métalittérature euro-atlantiques. Même les expériences radicales des avant-gardes et des néo-avant-gardes n'ont pas annulé cette conscience ; elles ont joué au contraire le rôle inattendu et insolite de favoriser – par contraste – l'affirmation et la réception ininterrompues de la littérature moderniste.

²⁰ Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet / Chastel, 1971, p. 111.

La situation a changé radicalement ces dernières décennies. Les modalités d'expression se sont diversifiées et continuent de se diversifier, de façon tellement marquée et spectaculaire que les trois modèles (*patterns*) initiaux (épique, lyrique et dramatique) demeurent seulement de vagues souvenirs, des traces incertaines, des vestiges des initiatives de régularisation répétées et échouées, d'un effort séculaire de préformation qui a fini par succomber à une épigénèse proliférante. Au-delà des interférences et des combinaisons – pédagogiques presque – du romantisme, de la multiplication des voix épiques et lyriques dans le modernisme, avec pour conséquences naturelles la relativisation des frontières entre les genres, il s'agit de l'assaut postmoderniste livré non seulement aux limites entre les genres, mais encore aux visions et aux pratiques de séparation, de dissociation en général.

L'un des paradoxes constitutifs de notre époque moderne est la concomitance – apparemment sereine – d'une perpétuelle diversification d'une part, et d'une combinaison menée souvent jusqu'à l'agglutination, de l'autre. Cette contradiction s'atténue dès que l'on observe que les deux tendances contraires ont pourtant un point commun : non seulement le refus de la *pureté* en elle-même, mais encore celui des distinctions claires entre les genres littéraires, entre littéraire et non-littéraire, est même entre fiction et réalité. On pourrait ajouter le rapprochement entre l'œuvre littéraire et la biographie, le biographique étant absorbé dans l'œuvre en tant que tel, sans aucun filtre qui puisse lui conférer une signification impersonnelle. L'autobiographie et l'autofiction fonctionnent actuellement comme des vases communicants. Nous assistons donc à la fictionnalisation des genres testimoniaux, directement référentiels autrefois, ainsi qu'à des phénomènes de dénarrativisation du roman lui-même, avec de fréquentes incursions dans l'espace onirique ou fantastique, avec de longues confessions du narrateur ou des personnages. La littérature roumaine contemporaine – de Nicolae Breban à Mircea Cărtărescu – offre des exemples éclatants en ce sens. Il y a d'autre part une *dé-lyricisation* de la poésie. La soi-disant poésie du quotidien, pratiquée aujourd'hui à l'échelle intercontinentale, excelle par la transitivité et par les effets d'anti-climax. Les éléments d'oralité abondent tant dans la poésie que dans la prose contemporaines. Le roman historique fait appel souvent à des documents de l'époque, il en cite, mais ce n'est pas pour accroître la crédibilité : il vise les effets ludiques obtenus grâce à la parodie.

Et, au-delà de ces situations spéciales, une tendance dominante se manifeste : c'est de briser l'uniformité du discours logique, de rompre sa continuité, sa linéarité par des changements de registre et de ton, par des masques arborés par le personnage épique et même lyrique, etc. A l'origine de cette attitude et de ces solutions opérationnelles se trouve une intention démystificatrice visant la prétention de la connaissance rationnelle et surtout la certitude de la pensée binaire. Tel en est du moins l'effet. Effet auquel contribue la multiplication des paratextes, plus exactement l'intensification de leur rôle déstabilisant. Prologues, épilogues, notes de bas de page mettent en scène le jeu entre réalité et fiction et estompent, encore une fois, les contours des genres.

A première vue, la multitude des sous-genres et sous-espèces apparus dans le paysage des littératures contemporaines nous conduit à l'hypothèse d'une pulvérisation qui aurait lieu sous nos yeux. La variabilité et la fluctuation sont si élevées, que l'opération d'identification et de classement semble presque impossible. Les conventions traditionnelles des genres ne sont plus respectées et même le codage générique paraît avoir perdu de son importance et par la suite de son pouvoir d'anticipation. Le public contemporain n'a plus grandes attentes de ce côté-là. La capacité d'une œuvre à s'adresser à un public défini ne suit plus des critères de genre.

« Le genre vit du présent, mais se souvient toujours de son passé, de ses débuts »²¹, disait Bakhtine. Nous pourrions ajouter que, du moins au temps de Bakhtine, le mode de manifestation du genre consistait précisément en ce « rappel », dans le schématisme formel identifiable sous chacune de ses expressions particulières.

Les genres semblent avoir perdu leur pertinence de nos jours, tant pour les auteurs que pour les lecteurs. Je m'empresse certes d'ajouter qu'il y a encore des exceptions, telles que le polar, la prose de science-fiction, ou plus récemment les productions littéraires qui créent une dépendance chez les jeunes, comme *Harry Potter*.

Ce qui complique encore les choses dans la perspective traditionnelle, c'est que ces dernières décennies, à côté de l'interférence des genres, on a connu une intensification de l'interférence entre les arts. La culture visuelle, dominante aujourd'hui, invite à de nouvelles formes de créativité littéraire et en même temps remet en valeur les représentations picturales de la littérature du passé ou des régions extra-européennes, asiatiques surtout, comme l'interaction entre la poésie et la calligraphie japonaise. Une chercheuse américaine, Ruth Finnegan, attire notre attention sur des situations de syncrétisme artistique, où les paroles jouent un rôle ancillaire ou bien se trouvent en « une symbiose essentielle avec la musique, le rythme ou la danse ». Dans la composition d'une pièce du théâtre Nô, dit-elle, « la structure musicale, théâtrale, les modèles de la danse importent davantage que le message verbal »²².

En partant de l'expérience de certains poètes-performeurs américains, et aussi de la constatation que dans la création contemporaine les mots sont souvent « mélangés à d'autres médias », l'auteure généralise avec un courage qui éveille notre sympathie : « Toute littérature est, en un certain sens, performée. Le problème c'est *comment*, non *si* c'est le cas ». Et, plus loin – avec moins de pertinence cette fois – « ce n'est que dans une médiation multisensorielle que les paroles parviennent à une réalisation complète »²³. Le concept de *performance literature* continue de recouvrir pourtant une bonne partie de la création actuelle et demeure pertinent pour la situation actuelle des genres. L'attention des auteurs se déplace maintenant du schématisme générique vers l'efficacité artistique immédiate. On ne parlera donc plus du rôle préformateur du genre, mais de son rôle performateur ou performatif.

« La migration des genres et des formes ». Il y a plus qu'une homologie entre les mouvements centrifuges du monde contemporain et ceux qui ont lieu dans la littérature actuelle, entre la migration des êtres humains et celle des formes littéraires. Ce titre semble emprunté directement à la réalité sociale et politique, non à l'anthropologie et à l'histoire. L'intérêt théorique qu'il offre consiste, je pense, en ce qu'il atteste une double influence directe : sur la littérature et sur la méta-littérature. La migration, thème préoccupant, urgent dans la vie quotidienne dans bien des pays du monde – fussent-ils points d'origine, de départ, ou cibles du voyage, du déplacement, de la dis-location des personnes – devient thème de réflexion et de débat non seulement en sociologie et en science politique, mais encore, voilà, dans des disciplines moins immergées dans le quotidien, comme la littérature comparée ou la théorie littéraire. Le mouvement dont il

²¹ Dans Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine – le principe dialogique*, suivi des *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 130.

²² Ruth Finnegan, « The how of literature », dans *Oral Traditioni* [<http://journal.oraltradition.org/>], 20, 1-2, 2005 (dossier *Performance Literature*, éd. Andrew Gerstle, Stephanie Jones, Rosalind Thomas), p. 164-187.

²³ *Ibidem*.

est question est part et suite d'un mouvement beaucoup plus large : la migration des genres est le phénomène où se repercute – avec un certain retard – la migration des sens eux-mêmes, des idées et des théories. Un aspect plus ou moins marginal du dynamisme terriblement intensifié – perspectiviste, disciplinaire terminologique – de notre époque postmoderne.

Que l'on ait adopté le terme de *migration* au lieu de celui d'*évolution* des genres dénote un important changement de perspective. La nouveauté consiste en une approche spatiale de la problématique des genres et une attention accrue accordée à la géographie littéraire et culturelle. On le sait, jusqu'à récemment, on étudiait les genres dans leur évolution, c'est-à-dire dans leur développement historique. La dimension spatiale était secondaire, plutôt illustrative. A présent les rôles s'inversent, l'accent est posé sur le déplacement dans l'espace (sans pour autant négliger la dimension temporelle). Quant aux interférences des genres littéraires, on y a prêté attention tout au long du XX^e siècle, mais avec une conscience génétique toujours active dont le résultat était une (re)définition meilleure, non la (con)fusion.

Mais il ne faut pas oublier que ce changement de perspective a lieu sur la toile de fond d'une mondialisation accélérée, soutenue par les nouvelles technologies de la communication, et dans un contexte idéologique et culturel favorable, dominé par le multiculturalisme et le *Borderthinking* : pensée des frontières, mais des frontières comprises non tant comme limite que plutôt comme transgression, comme lieux d'échange et d'hybridation.

Il y a certes un lien naturel entre la migration des formes littéraires et celle de la méta-littérature, bien que les trajectoires suivies par chacune ne soient pas convergentes, car la circulation des théories est le plus souvent gérée par les institutions et les disciplines. Pour rester dans notre aire de culture euro-atlantique, on peut déceler un circuit qui commence dans la Russie des deux premières décennies du XX^e siècle sous le signe de la *littérarité* (*literaturnost'*) et continue en Europe Occidentale avec le structuralisme ; il se poursuit ultérieurement depuis la France vers les Etats-Unis et le Canada (*French Theory*), pour revenir en Europe, y compris en Europe de l'Est, sous le nom de *Cultural Studies*.

Les changements survenus en route sont spectaculaires, voire radicaux : les études littéraires ont changé d'objet, de méthode et d'enjeu. A partir des années 1980, elles placent la narration, par exemple, dans une nouvelle perspective, plus large que celle de la narratologie (devenue déjà traditionnelle !). On ne parle plus désormais de la « logique du récit », mais de l'éthique du récit et des théories de l'action. La fiction elle-même, loin d'être une composante essentielle de la littérature, devient une catégorie translittéraire et transculturelle. Les études littéraires ne se penchent plus tellement sur les relations internes, intratextuelles, mais sur les relations externes, extratextuelles, contextuelles, dans le sens des implications, des adhérences, des effets sociaux.

Ce processus de reconfiguration disciplinaire ne vise pas que les études littéraires, bien que ce soit elles qui semblent les plus affectées : celles-ci viennent de perdre la place centrale qu'elles avaient occupée jadis au sein des humanités. N'oublions pas que, d'ailleurs, si l'on regarde en arrière, en dégagant les grandes lignes, nous découvrons une alternance significative des disciplines dominantes : on pourrait dire que le XVIII^e siècle a été dominé par la philosophie, que le XIX^e a été le siècle de l'histoire, et dès sa seconde moitié, celui de la biologie. Pendant la première moitié du XX^e siècle, ce sont la critique et l'histoire littéraire qui paraissent avoir joui d'une sorte de suprématie intellectuelle, pour être remplacées dans les années 1960 par la linguistique et la sémiotique, et dans les années 1970-1980 par la « théorie ». Les dernières décennies se situent sous la puissance colonisatrice des études culturelles.

Les études culturelles sont apparues à la suite d'une mobilisation intellectuelle et politique visant à défendre, préserver et promouvoir la différence culturelle, fût-elle d'origine ethnique, ou due à l'appartenance à un genre ou à un statut social. L'insistance sur la valeur de la différence culturelle fait partie d'un programme, elle est même davantage, elle est un principe fédérateur ; ce principe est le suivant : la différence est valeur, valeur en elle-même. Mais si toute différence mérite d'être considérée, signalée et rappelée, elle doit en conséquence être évaluée. Les œuvres culturelles et artistiques sont produites dans des contextes sociaux et politiques différents et il est vrai qu'elles ne se laissent pas comprendre en dehors de ces dépendances. Mais leur spécificité ne s'arrête pas là. Elles nous sont données en tant que *valeurs*. Sur ce plan, il faudrait une longue discussion, mais il suffit de dire que la préoccupation pour la valeur – pour la valeur esthétique, dans le cas de la littérature et des arts – veut dire stimuler la créativité. Autrement dit, cultiver la qualité et l'innovation. La créativité n'est pas un trait spécifique de la littérature et des arts, bien sûr, mais elle est leur programme constitutif. Ici on passe de la différence comme valeur alternative à la valeur comme différence.

Cette dernière assertion n'est pas partagée par les promoteurs des études culturelles. Ils évitent par principe le jugement de valeur ; pour eux, la créativité réside non dans le résultat, mais dans le processus, dans le processus de formation ; non dans l'œuvre d'art en tant que telle, mais dans son efficacité sociale. De là leur indifférence pour l'évaluation esthétique ; de là vient qu'ils tiennent pour « rétrograde » quiconque se sert de termes comme *valeur* ou *qualité*. Mais en l'absence de pareils critères, la spécificité littéraire et artistique est perdue.

Nous débattons ici la migration des formes littéraires, mais je crains que ce qui se passe en fait soit une émigration de ces formes qui abandonnent le champ même des études littéraires. La dimension formelle des genres est trop souvent ignorée ou négligée ; la préoccupation pour le contenu est devenu aujourd'hui dominante, pour ne pas dire exclusive. La forme n'est plus formatrice, elle semble avoir déchu de son rang, et la littérature paraît être revenue à ce qu'était sa condition avant sa spécification, son autonomisation, avant la spécialisation des études littéraires ; pour tout dire, elle est envoyée à une position ancillaire, instrumentale, illustrative dans le meilleur des cas.

Les acquis de l'esthétique moderne et de la théorie littéraire moderniste concernant l'unité indestructible du contenu et de la forme d'une œuvre authentique semblent oubliés ou traités avec indifférence. La littérature est amenée (et réduite) aux thèmes, aux idées, aux positions éthiques et politiques. La migration des genres eux-mêmes est vue plutôt comme migration des thèmes que des formes proprement dites.

Etant donné le manque d'intérêt pour la construction formelle d'une œuvre littéraire – ne parlons plus du problème de son évaluation esthétique (non éthique ou politique) –, il nous reste à constater qu'une migration des plus significatives produite dernièrement dans le champ littéraire est celle du littéraire lui-même. Malheureusement, le littéraire est exilé, chassé de la sphère d'attention de ceux qui s'occupent maintenant de littérature. L'exil du littéraire ayant lieu à l'intérieur du champ littéraire, devient ainsi un exil interne. Le paradoxe est de taille.

Nous autres, gens de l'Est, nous l'avons vécu pleinement dans les années 1950 de l'autre siècle, sous le totalitarisme communiste. Nous le regardons aujourd'hui comme un phénomène *déjà-vu* (un *déjà-vu* dans le sens temporel, historique, non métaphysique). Non sans un certain étonnement, voire perplexité.

Mesdames, Messieurs,

Laissez-moi croire que le choix de ce thème pour notre congrès constitue – au-delà ou plutôt en-deçà des objectifs scientifiques concrets – une manière implicite de

résister au manque d'intérêt pour la forme et pour la différence littéraire. Quelle que soit notre fascination pour le déplacement des formes littéraires et artistiques, pour le mélange des disciplines qui les scrutent et les analysent, il reste pourtant un aspect important, une constante incontournable : c'est l'enjeu profond des artistes et des écrivains, leur volonté d'exception, leur ambition d'unicité, leur idiosyncrasie esthétique.

Il est étrange, n'est-ce pas, au XXI^e siècle, de prendre la défense de la spécificité littéraire, au bout de près de deux siècles d'efforts consacrés à l'établir. J'ai essayé, à la fin de cette conférence, de vous présenter un plaidoyer en ce sens, au risque de passer pour « rétrograde », voire « réactionnaire », ou pire encore (dans un autre sens) de prêcher des convertis. Rassurez-vous, je ne suis pas un sectateur d'un fondamentalisme esthétique, quoique je ne doute pas qu'il soit encore et toujours préférable – et surtout aujourd'hui – aux fondamentalismes politiques et religieux.

Pour citer cet article : Mircea Martin, « La théorie des genres littéraires naguère et maintenant », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.