

L'histoire, le roman, le genre

Marta Cichočka

Maître assistant, Institut de Lettres et de Langues Modernes

Université Pédagogique de Cracovie

Les genres littéraires ne sauraient donc être considérés comme des «procédés» que l'auteur «utiliserait» comme bon lui semble pour «faire passer» diversement un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique. L'œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité.¹

Tout au cours de mon travail de recherche concernant la poétique du roman historique contemporain latino-américain, que j'appellerai volontiers *nueva novela histórica*, j'ai été amenée à supposer que tout ce phénomène s'inscrivait non seulement dans l'évolution de l'histoire en tant que discipline et du roman historique en tant que genre – mais aussi, dans une perspective beaucoup plus vaste, dans l'évolution de la généricité comme façon d'approcher la littérature. Les hypothèses inspirées de Fernando Aínsa², l'effort admirable de Seymour Menton³, la patience analytique de Celia Fernández Prieto⁴, sans compter les analyses plus récentes de María Christina Pons⁵ ou de Juan José Barrientos⁶, mais aussi le refus d'autres critiques à employer le terme de *nueva novela histórica*⁷ – ne sont que des étapes de l'évolution que l'histoire des genres a connue maintes fois. Cette hypothèse m'incite à présent à réfléchir sur les normes et les paradoxes de la généricité – sans prétendre, bien entendu, à épuiser le sujet, mais pour signaler quelques points qui me semblent importants.

Le développement de la circulation littéraire au cours de ces derniers siècles, dû à des causes autant technologiques que sociales, a comme conséquence une multiplication extrême des modèles génériques potentiels: l'activité générique très poussée des textes modernes aboutit à une telle multiplication générique que les classifications sont très difficiles à établir. On a trop souvent tendance à identifier la généricité à son régime de réduplication, alors que le régime de la transformation poétique (donc l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle. Les deux régimes, apparemment contradictoires, sont les deux faces d'une même fonction textuelle.

Le régime de la transformation générique est le meilleur terrain d'étude pour la généricité. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique (d'où la thèse que de grands textes ne seront jamais génériques). L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais par leur multiplicité extrême. Il y a généricité dès qu'il y a la confrontation d'un texte à son contexte littéraire, et qu'elle fait surgir cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle, par rapport à laquelle s'écrit le texte en question. L'un des critères à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple au niveau modal, formel et thématique.

Robert Scholes, dont l'approche résolument pragmatique et pédagogique me séduit particulièrement, part du principe que le processus de lecture tout comme celui de l'écriture sont fondamentalement de nature générique – d'où sa définition du genre comme «patron» ou «modèle» appliqué à la fois par les romanciers et les lecteurs :

What is a literary genre? It is a sort of template, used by both writers and readers, to allow for relatively rapid composition and comprehension. That is, a writer composing a text in a recognized genre begins with a template, preexisting form that leaves certain blanks to be filled in⁸.

Le procès de l'écriture est générique dans le sens où tout écrivain conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire. Selon Scholes, chaque écrivain inscrit son travail dans une tradition donnée :

Le plumitif ou le tâcheron – qu'ils écrivent des westerns télévisés en 1960 ou des romans élisabéthains en 1590 – tiennent pour un fait qu'ils se situent dans telle ou telle tradition et débitent des oeuvres (?) par application des schémas formulaires. L'artiste de génie, pour sa part, enrichit la tradition d'une contribution nouvelle parce qu'il prend conscience de possibilités qu'elle contenait mais qui étaient restées jusque-là inaperçues, ou parce qu'il découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou de nouvelles manières d'adapter une tradition à la situation changeante du monde qui l'entoure. Un écrivain peut bien prétendre [...] qu'il regarde dans son cœur et écrit, mais en réalité il ne verra son cœur [...] qu'à travers des perspectives formelles dont il dispose.⁹

Si l'écriture s'inscrit dans les limites de la tradition générique, il en va de même pour la lecture. On peut donc supposer que la conception générique préliminaire que le lecteur se fait d'un texte donné, est constitutive de tout ce qu'il comprend de ce texte par la suite. Dès qu'on commence à lire, il apparaît une certaine hypothèse relative au genre, qui s'affine et se reformule au fur et à mesure que la lecture avance. Tout en repérant les affinités que l'oeuvre entretient avec d'autres qui utilisent le langage de la même manière, on cerne de plus en plus près la nature unique de l'oeuvre en question¹⁰. L'enfant doit d'abord apprendre ce que sont les contes de fées avant de les écouter avec plaisir, tout comme il doit élaborer un sens de la grammaire avant de pouvoir parler¹¹. L'adulte doit savoir reconnaître le genre du texte à lire afin de savoir le lire de la façon appropriée :

Dans le monde des adultes, des erreurs de lecture très graves, portant sur des textes littéraires, ainsi que la plupart des erreurs de jugement critique, sont imputables à une mauvaise compréhension des genres chez le lecteur ou le critique.¹²

Scholes dit avoir tiré une leçon inoubliable d'un examen où un étudiant prié d'analyser un poème anonyme lui a reproché un style fleuri et vieilli, mal adapté au monde contemporain – or, il s'agissait en réalité d'un poème de William Shakespeare¹³. Selon Scholes, une fâcheuse tendance, fréquente chez les critiques, consiste à établir des normes peu appropriées à l'appréciation des oeuvres littéraires. Reprocher à un poème de Shakespeare de mal s'adapter au monde contemporain est aussi sensé que de reprocher à un nouveau roman historique de s'éloigner de la «vérité historique». Les raisons qui poussent à ce genre d'aberrations critiques sont presque systématiquement liées à des manquements à la logique des genres et à un monisme inconscient dans le domaine de l'appréciation littéraire, phénomène qui risque de jeter le discrédit sur l'ensemble des efforts d'appréciation littéraire – ce qui correspond, disons-le au passage, aux vœux des critiques conduits par Northrop Frye.

Rappelons que Frye cherche à définir la littérature et la critique littéraire en partant de l'hypothèse que la littérature n'est pas plus le commentaire de la réalité que les mathématiques ne sont le commentaire numérique du monde extérieur – mais qu'elles

contiennent leur propre signification. Selon Frye, toute critique d'évaluation est sujette à distorsion à cause des préjugés personnels et des modes changeants du goût littéraire, et qu'elle est par conséquent trompeuse et naïve. Il postule quatre types de critique qui doivent combiner leurs principes afin de construire une anthropologie de l'imaginaire: une critique historique caractérise les modes (tragique, comique, satirique), une critique éthologique s'attache aux symboles (mots, phrases, images, motifs, signes); une critique rhétorique s'intéresse aux genres (épopée, prose, drame ou poésie lyrique) et une critique archétypale débouche sur la théorie des mythes littéraires¹⁴.

En partant des mêmes données et des mêmes prémisses que Northrop Frye, Robert Scholes préfère tirer une conclusion différente : puisque même les meilleurs critiques de la fiction littéraire sont sujets à l'erreur quand ils cherchent des principes d'appréciation qui transcendent les barrières des genres, on devrait constamment essayer de se mettre à l'abri de toute appréciation moniste et accorder une grande attention aux types génériques et à leurs attributs respectifs. Scholes estime qu'une évaluation authentique, qui compare des oeuvres ayant des affinités réelles dans leur forme et leur contenu, est tout à fait possible. L'invention d'un nouveau terme générique est parfois utile, voire nécessaire :

I shall be arguing that by inventing a new generic notion, we can in fact read certain texts with greater comprehension and appreciation, and also that these new filiations will help us to understand more adequately the culture of the period.¹⁵

Scholes fonde sa théorie de modes – types idéaux – sur l'idée que toutes les œuvres de fiction son réductibles à trois tons fondamentaux, fondés sur trois rapports qui peuvent exister entre un monde fictionnel et un monde de l'expérience. Or, un monde fictionnel peut être meilleur, pire ou égal au monde de l'expérience. Cela implique des attitudes que nous pourrions nommer romantiques, satiriques ou réalistes. La fiction peut nous livrer le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance, ou le monde mimétique de l'histoire.

Sur ce schéma: satire – histoire – romance, Scholes introduit ensuite une subdivision suivante: satire – picaresque – comédie – histoire – sentiment – tragédie – romance. Ces termes ne sont censés se rapporter ici qu'à la qualité du monde fictionnel. Du point de vue des modes, ce qui importe n'est pas de savoir si une fiction s'achève par tel ou tel événement, mais de savoir ce que cet événement nous dit sur le monde en question – et sur le nôtre.

Le monde «réel» (où nous vivons mais que nous ne comprenons jamais) est moralement neutre. Les mondes fictionnels, au contraire, sont chargés de valeurs. Ils nous offrent un point de vue sur notre propre situation, de sorte que en essayant de les situer, nous sommes engagés dans une quête de notre propre situation. La romance nous propose des types de surhommes dans un monde idéal; la satire nous présente des types de sous-hommes grotesques empêtrés dans le chaos; la tragédie nous offre des êtres héroïques dans un monde qui donne un sens à leur héroïsme; dans la fiction picaresque, les protagonistes doivent affronter un monde dont l'état chaotique va au-delà des limites de la tolérance humaine ordinaire, mais le monde picaresque et le monde tragique nous offrent tous deux des personnages et des situations qui sont plus proches du monde qui est le nôtre que ceux et celles de la romance et de la satire.¹⁶

Je m'arrêterai là: non parce que les suggestions de Scholes ne me séduisent pas, mais parce que je crains d'omettre d'autres noms influents et d'autres idées significatives. En effet, comme je l'évoquais précédemment, la question de généricité est particulièrement intéressante dans sa dimension dynamique. Le processus de compréhension qu'est devenue la théorie des genres est en réalité une recherche incessante sur le contrat passé entre l'écrivain et son lecteur, et sur la conséquence de ce contrat qui s'appelle genre littéraire. J'avoue néanmoins avoir quelques réticences à me pencher sur la question des genres, dont l'extraordinaire complexité surpasse mon modeste bagage d'érudition:

d'autres l'ont fait avant moi et ont pointé plusieurs aberrations.

Karl Viëtor remarque par exemple que le concept de «genre» n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour pouvoir progresser sur ce terrain difficile : en effet, on faisant une allusion aux «genres» on pense à la fois soit à l'épopée, de la poésie et du drame, soit par exemple au roman ou au roman historique¹⁷. S'il en est ainsi, c'est parce que les genres littéraires sont des produits artistiques dont l'origine historique est des plus obscures. D'autant plus que la confusion théorique commence dès la fameuse théorie tripartite des trois genres fondamentaux: épique, dramatique et lyrique, attribuée à Platon, voire Aristote, et laquelle – Genette ne manque pas de le souligner – est une erreur historique que chaque critique littéraire devrait garder à l'esprit comme leçon, comme un significatif accident de parcours¹⁸.

Si l'on suit la terminologie proposée par Genette, la généricité (appelée *architextualité*) n'est qu'un des aspects de *la transtextualité* qui comprend plusieurs catégories:

- *la paratextualité* – rapports d'un texte à son paratexte (titre, sous-titre, contexte externe);
- *l'intertextualité* – citations, allusions etc.
- *l'hypertextualité* – rapports imitation/transformation entre deux textes ou entre un texte et un style
- *la métatextualité* – rapports entre un texte et son commentaire
- *l'architextualité* - la généricité, les types de discours et les modes d'énonciation¹⁹.

La différence entre l'architextualité et d'autres formes de la transtextualité se résume à une lacune au niveau du texte de référence (pas d'architexte au sens propre) : or, chaque hypertexte possède un hypotexte, chaque intertexte se réfère à un texte cité, chaque paratexte a un texte qu'il enveloppe, chaque métatexte renvoie à son texte objet²⁰.

Selon Claudio Guillén, les genres sont, comme phénomène, aussi persistants que transitoires : persistants, parce que leur fonctionnement a été testé et approuvé; transitoires – car ils disparaissent ou se font remplacer²¹. Mais la multiplicité des genres le rend perplexe:

Ante la variedad de los estudios literarios, la multiplicidad de sus géneros o subgéneros, una primera mirada de conjunto percibe un grado inquietante de indeterminación. Cuáles son sus límites? [...] Se vuelve indispensable algo como un mapa pedagógico del país, un Michelin de la disciplina, que oriente y guíe los pasos del caminante inexperto, como también los del viajero experimentado.²²

La réponse de Käte Hamburger est non pas un «Michelin de la discipline», mais sa *Logique des genres littéraires* – qui s'apparente, selon Genette, à une linguistique élargie²³. La question des genres littéraires nous renvoie, chez Hamburger, à la question de ce qu'est la littérature. Elle remarque que le recours au critère esthétique (par exemple «poésie» égale «ce qui est en vers») est devenu hasardeux, laissant les textes, voire les «genres», entrer et sortir du champ littéraire au gré des appréciations individuelles et collectives : selon les critiques, selon les lecteurs, selon l'époque, la culture, le style – tel texte ou tel genre révélera du littéraire ou non.

A cette attitude subjective de l'esthétique littéraire s'oppose la logique des genres littéraires selon Käte Hamburger, qui se propose de dresser une liste des genres, ou de types de production verbale, dont l'appartenance à la littérature soit incontestable, indépendamment de toute évaluation esthétique²⁴. Voilà pourquoi la littérature au sens fort se réduit à un ensemble de genres – et sa logique de la littérature est la logique des genres littéraires. Son critère est fondé sur une différenciation des types de fonction

du langage : l'usage littéraire versus l'usage courant qui en compte trois (historique, théorique et pragmatique). Voici les conséquences de ces choix, qui ont d'ailleurs soulevé maintes controverses :

- l'exclusion hors du champ de la fiction du roman à la première personne – car c'est de l'autobiographie
- la caractérisation du poème lyrique comme énoncé de la réalité, au même degré que les énoncés de la vie quotidienne
- l'absence du narrateur dans le récit de fiction (car il est impossible d'étudier le récit de fiction à la fois comme récit et comme fiction)
- la valeur atemporelle des temps grammaticaux en régime de fiction

Wolf Dieter Stempel estime également que quiconque se penche sur le problème de la définition d'un genre historique aura intérêt à se prononcer sur le statut du texte littéraire. Or, dans la théorie de l'esthétique littéraire développée par l'école de Prague, à qui on doit des réflexions profondes sur la fonction sémiotique de l'oeuvre littéraire, celle-ci se trouve divisée en deux états:

- le *texte-chose* ou *artefact* représente l'oeuvre dans son aspect exclusivement matériel et virtuel;
- l'*objet esthétique* est produit de la «concrétisation» de l'oeuvre par le lecteur qui lui donne un sens conformément avec les normes ou codes de son époque.²⁵

Quel que soit le changement, parfois déroutant pour le public, de la configuration sémiotique du texte, son fonctionnement demande toujours à être sanctionné par la réception qui relie le texte au monde de celui qui le lit. La théorie de la réception s'appuie sur la conviction que toute concrétisation, qu'elle soit contemporaine de la production du texte ou postérieure, ne saurait actualiser la totalité des ressources qu'un texte est supposé offrir. Sélection par rapport au potentiel sémiotique de l'artefact, elle n'en est pas moins limitation dépendante du vaste système des codes collectifs – linguistique, littéraire, socioculturel – qui définissent la situation historique du récepteur.

Rien n'empêche de parler dans ce cas d'un conditionnement «générique» de la concrétisation, puisque les données qui la commandent au départ articulent à un niveau plus général ce qui s'introduit sous forme de conventions dans la constitution d'un genre historique. Loin d'effacer le côté générique du signifié qu'elle produit, la concrétisation le met au contraire en relief.

La réception d'un texte littéraire, si l'on accepte de l'identifier à la concrétisation et à l'actualisation, est essentiellement un processus générique et en cela dans un double sens: par rapport aux conditions dont il se réclame (conditions dont dépendent sa constitution aussi bien que son accomplissement) et par rapport à son résultat, c'est-à-dire au modèle auquel il aboutit. [...] On peut donc avancer que la réception littéraire est, en dernière analyse, l'expérience de la production sémiotique d'une nouvelle configuration générique. C'est par l'intermédiaire de cette configuration que l'art, pour ainsi dire, rejoint la vie.²⁶

Le texte en tant qu'expression ne recevra son investissement qu'à la condition de se voir attribuer un statut générique, c'est-à-dire de se constituer en modèle de la réalité: le fonctionnement des modes se fait sur la base de ce modèle et non pas sur celle de l'expression.

La réception n'est pas sans se répercuter sur l'expérience du récepteur.

Selon Tzvetan Todorov, la théorie traditionnelle des genres a deux facettes, qui sont en réalité complémentaires :

- on réfère des oeuvres littéraires spécifiques à certains types idéaux, dans lesquels résident les potentialités et l'essence de chaque genre;
- on construit, à partir des données fournies par l'expérience, une idée de types généraux qui s'appuie sur des liaisons historiques entre des oeuvres spécifiques et des traditions qu'il est possible d'identifier²⁷.

Une théorie idéale des genres devrait concilier ces deux méthodes. Mais Todorov remarque par ailleurs la dissolution des genres.

Ce serait même un signe de modernité authentique chez un écrivain, qu'il n'obéisse plus à la séparation des genres.²⁸

En réalité ce ne sont pas les genres qui ont disparu: mais les genres traditionnels, les genres du passé. Que l'oeuvre désobéisse à son genre – pour prendre encore l'exemple du roman historique – ne le rend pas inexistant. Non seulement, pour être une exception, l'oeuvre a besoin d'une règle, mais aussi, dès qu'elle est reconnue dans son statut exceptionnel, cette oeuvre devient une règle à son tour.

Il n'y a jamais eu de littérature sans genres, c'est un système en continuelle transformation, et la question des origines ne peut quitter, historiquement, le terrain des genres mêmes : dans le temps, il n'y a pas d'« avant » genres.²⁹

Sensible à la complexité du problème, Jean-Marie Schaeffer énumère et analyse quelques paradoxes liés à la passionnante problématique du genre. Selon lui, la plupart de théories génériques ne sont pas des théories littéraires mais des théories de la connaissance, qui débouchent sur des discussions d'ordre ontologique. Par exemple, la question:

- « Qu'est ce qu'un genre? » (qui peut donner lieu, bien entendu, à des réponses multiples) n'est souvent rien d'autre qu'une forme abrégée de la question suivante :
- « Quelle est la relation qui lie le texte au genre? » – ce qui signifie à la fois :
- « Quelle est la relation qui lie le texte concret à un genre en question? » mais aussi, d'une façon plus générale :
- « Quelle est la relation qui lie les textes aux genres? »

Or, à ce moment-là Schaeffer entend résonner une question toute autre, plus philosophique que littéraire, qui concerne les relations entre les phénomènes empiriques et les concepts. Car à partir du moment où le débat sur la théorie générique devient une querelle des universaux, l'enjeu de ce débat n'est plus littéraire ni même épistémologique, mais ontologique – et ses principaux protagonistes sont le réalisme et l'idéalisme, ou encore le constructivisme, mais plus tellement la littérature.

Et si les trois courants transforment le discours générique en un discours ontologique, c'est parce qu'ils se concentrent autour de la construction d'une dichotomie entre textes et genres:

Pour pouvoir se poser la question sur des rapports ontologiques entre textes et genres, il faut d'abord les avoir constitués en une extériorité réciproque. Une telle extériorité réciproque à son tour ne s'impose que si on réifie le texte, c'est-à-dire si on le considère comme un *analogon* d'objet physique, et si on voit dans le genre un terme transcendant «portant sur» cet objet quasi physique.³⁰

Jean-Marie Schaeffer dénonce donc l'extériorité générique – une procédure qui est trop souvent une projection rétrospective et qui consiste à produire la notion d'un genre non à partir d'un réseau de ressemblances existant entre un ensemble de textes, mais en postulant un texte idéal dont les textes réels ne seraient que des dérivés plus ou moins

conformes.

Mais si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique, la théorie des genres est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques: or, ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme une composante textuelle, et les relations génériques – comme un ensemble de réinvestissement, plus ou moins transformateur, de cette même composante textuelle. La littérature est par définition institutionnelle et la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts d'un texte par rapport à d'autres textes.

Selon Schaeffer, la problématique générique peut être abordée sous deux angles différents, complémentaires mais distincts – le genre en tant que catégorie de classification rétrospective et la généricité en tant que fonction textuelle :

La constitution du genre est étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc): c'est lui qui choisit, du moins partiellement, les frontières du genre, c'est lui qui choisit le niveau d'abstraction des traits qu'il retiendra comme pertinents, c'est lui enfin qui choisit le modèle explicatif. [...] Il va de soi qu'au niveau de la classe de textes retenue on a affaire à de simples ressemblances de famille – Familienähnlichkeiten, pour reprendre un terme de Wittgenstein. C'est sur cette base que s'exerce la stratégie discursive du théoricien, c'est-à-dire, de nos jours du moins, l'élaboration d'une matrice de compétence permettant de générer les invariants textuels.³¹

L'emploi du terme «matrice des compétences» indique la tendance, assez répandue, à projeter le texte idéal construit sur l'empiricité actuelle et à postuler que les textes ont été générés à partir de cette matrice de compétence. Or, Schaeffer y voit une erreur logique et propose immédiatement de distinguer la généricité du genre, considérée comme une pure catégorie de la classification, et fondée toutefois sur la textualité puisqu'il s'exerce sur des ressemblances textuelles.

Le genre appartient au champ des catégories de la lecture, il structure un certain type de lecture, tandis que la généricité est un facteur productif de la construction de la textualité. D'une part, le genre est une catégorie de la lecture, qui contient une composante prescriptive, le genre est donc bien une norme – mais une norme de lecture. D'autre part, dans la plupart des cas, la généricité ne résulte pas de l'application d'un algorithme métatextuel, mais d'une reprise plus ou moins transformatrice de l'ossature de l'un ou plusieurs hypotextes. En tant que modèle de lecture, la transtextualité permet une prise en compte de la dimension institutionnelle de la littérature en tant qu'ensemble de réseaux textuels.

Le texte fonctionnant comme modèle générique est présent dans le texte par rapport auquel il remplit cette fonction en tant qu'ossature formelle, narrative, thématique, idéologique etc. Voilà pourquoi la relation architextuelle postulée par Genette est basée, selon Schaeffer, sur une relation d'hypertextualité de fait. Si la norme de lecture se fonde toujours sur des relations textuelles, la relation hypertextuelle spécifique de la généricité – dans la mesure où elle implique en général plusieurs hypotextes – présuppose la constitution d'une norme de lecture appliquée à ces hypotextes, donc la constitution d'un genre, norme transformée en algorithme spécifique. Chaque texte a ainsi son propre genre.

Si depuis des dizaines d'années aucune tentative n'a été entreprise pour intégrer les genres littéraires d'une époque dans l'ensemble des manifestations synchroniques, cela tient peut-être au fait que l'étude normative des genres est tombée dans un profond discrédit et que toute systématisation a été qualifiée de simple spéculation³². Le paradoxe principal du genre consiste en ce que nous ne pouvons pas décider de ce qui appartient

à un genre sans savoir déjà ce qui est générique – or, si l'on se réfère à l'exemple des classifications du «nouveau roman historique» proposées par Fernando Aínsa ou Seymour Menton, il est difficile de déterminer ce qui est générique sans reconnaître les éléments qui appartiennent à un genre. Comme l'écrivait Wilhelm Dilthey:

C'est à partir des mots séparés et de leurs liaisons que le tout d'une oeuvre doit se comprendre, et pourtant la pleine compréhension de l'élément individuel présuppose déjà celle du tout. Ce cercle se reproduit dans le rapport qui unit l'oeuvre individuelle à la forme d'esprit et à l'évolution de son auteur, et de même il fait retour dans le rapport qui unit cette oeuvre au genre littéraire dont elle fait partie.³³

Il est évident que l'histoire d'un genre ne peut avancer qu'en répétant le processus de croissance, en le comprenant et en le représentant. Il s'agit de quelque chose de vivant qui se transforme: et parfois c'est justement une nouvelle forme «impropre» sortie du genre traditionnel qui, au cours de l'histoire, provoquera un mouvement de sens inverse et tendra à ranimer les vertus créatrices d'un genre traditionnel refoulé.

Jauss estime néanmoins qu'aussi longtemps que l'on essaiera d'adapter l'histoire des genres au schéma évolutionniste de l'ascension, de l'apogée et de la décadence, la variabilité des manifestations historiques posera des difficultés à la théorie des genres. En remplaçant le concept substantialiste de genre – en tant qu'idée apparaissant dans chaque individu et ne pouvant que se répéter en tant que genre – par le concept historique de continuité, la relation du texte singulier avec une série de textes qui constituent le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon:

Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure du genre.³⁴

L'historicité d'un genre littéraire se manifeste alors dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées, et cela jusqu'à l'épuisement du genre ou à son remplacement par un genre nouveau.

La dernière étape d'une théorie des genres littéraires devrait permettre de constater qu'un genre existe aussi peu pour lui seul qu'une oeuvre individuelle. Le postulat de Jauss d'une historisation du concept de forme exige que l'on se débarrasse de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et que l'on cherche leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique donné. Du point de vue diachronique, l'alternance historique concernant la phase de domination d'un genre se divise en trois phases qui s'enchaînent:

- canonisation,
- création d'automatismes,
- changement de fonctions.

Ou, selon Henri Focillon, qui propose aussi une théorie des différentes étapes de l'évolution formelle: âge expérimental, classique, raffiné et baroque³⁵. Les genres à succès d'une époque – comme le roman historique du 19^e siècle – perdent leur efficacité parce qu'ils sont continuellement reproduits. Ils sont alors supplantés par des genres nouveaux et repoussés à la périphérie jusqu'à une modification structurelle, incertaine mais souvent possible grâce à l'adoption de matériaux ou de fonctions empruntés à d'autres genres. Pour terminer, j'ajouterai que la floraison incontestable du nouveau roman historique en Amérique Latine en est la preuve.

Notes

- ¹ D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 66.
- ² F. Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG & Ediciones *El otro, el mismo*, 2003, 190 p.
- ³ S. Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 - 1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 311 p.
- ⁴ C. Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998, 240 p.
- ⁵ M. C. Pons, *Memorias del olvido. La nueva novela histórica de fines del siglo XX*, México-Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996, 285 p.
- ⁶ J. J. Barrientos, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 218 p.
- ⁷ P. ex. Ch. Singler dans son étude *Le roman historique contemporain en Amérique latine. Entre mythe et ironie* (Paris, L'Harmattan, 1993, 208 p.), évite soigneusement d'employer le terme de «nouveau roman historique».
- ⁸ R. Scholes, *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 143. «Template» est employé dans le sens de «gabarit, modèle, patron» (Cf. *Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais-français*, Glasgow & Paris, 2000.)
- ⁹ R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, G. Genette & T. Todorov, (dir.) Paris, Seuil, 1986, p. 78. Il s'agit d'un extrait de «Towards a structuralist Poetics of Fiction», in *Structuralism in Literature, an Introduction*, Yale University Press, 1974, p. 129-138.
- ¹⁰ E. D. Hirsch, *Validity of Interpretation*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, p. 74.
- ¹¹ U. Eco tient un discours semblable : «Un enfant parle très bien sa langue maternelle et pourtant il ne saurait en écrire la grammaire. Mais le grammairien n'est pas le seul à connaître les règles de la langue parce que l'enfant, ans le savoir, les connaît très bien aussi: le grammairien est celui qui sait pourquoi et comment l'enfant connaît la langue.» (U. Eco, «Apostille au *Nom de la rose*» (trad. M. Bouzaher), in *Le nom de la rose* (trad. J.-N. Schifano), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 513-514.)
- ¹² R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, op. cit., p. 79.
- ¹³ Cf. R. Scholes, "Light Reading. The Private-Eye Novel as a Genre" in *The Crafty Reader*, New Heaven & London, Yale University Press, 2001, p. 138-182.
- ¹⁴ N. Frye, *Anatomie de la critique* (1957), (trad. G. Durand), Paris, Gallimard, 1969, 454 p.
- ¹⁵ R. Scholes, *The Crafty Reader*, op. cit., p. 107.
- ¹⁶ R. Scholes, "Les modes de la fiction", in *Théorie des genres*, op. cit., p. 82-83.
- ¹⁷ Cf. K. Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», in *Théorie des genres*, op. cit., p. 10.
- ¹⁸ Cf. G. Genette, "Introduction à l'architexte", in *Théorie des genres*, op. cit., p. 89-159. La mise en forme de la théorie tripartite ne serait en effet que le fruit de travail de l'abbé Batteux et publiée sous le titre éloquent: «Que cette doctrine est conforme à celle d'Aristote», in *Beaux Arts réduits à un même principe*, à Paris, chez Durand, 1746, 291 p.
- ¹⁹ G. Genette, *ibidem*, 89-159.
- ²⁰ Cf. J.-M. Schaeffer, "Du texte au genre" in *Théorie des genres*, op. cit., p. 195-196.
- ²¹ C. Guillén, «On the Uses of Literary Genre» in *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 107-134.
- ²² C. Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 39.
- ²³ G. Genette, "Préface" in K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), (trad. P. Cadiot), Paris, Seuil, 1986, p. 14.
- ²⁴ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), (trad. P. Cadiot), Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- ²⁵ W. D. Stempel, "Aspects génériques de la réception», in *Théorie des genres*, op. cit., p. 164.
- ²⁶ W. D. Stempel, "Aspects génériques de la réception», op. cit. p. 170.
- ²⁷ T. Todorov, "L'origine des genres", in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44-60.
- ²⁸ T. Todorov, "L'origine des genres", op. cit. p. 44.
- ²⁹ T. Todorov, *ibidem*, p. 47.
- ³⁰ Cf. J.-M. Schaeffer, "Du texte au genre" in *Théorie des genres*, op. cit., p. 184.

³¹ Cf. J.-M. Schaeffer, *ibidem*, p.199.

³² H. R. Jauss "Littérature médiévale et théorie des genres», in *Théorie des genres, op. cit.*, p. 59.

³³ W. Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik, Schriften*, 1900, vol. V, p. 330, cité par K. Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», in *Théorie des genres, op. cit.*, p. 29-30.

³⁴ H. R. Jauss "Littérature médiévale et théorie des genres», in *Théorie des genres, op. cit.*, p. 49.

³⁵ H. Focillon, consulté dans son édition américaine, *The Life of Forms of Art*, New York, Zone, 1989, p. 52.