Généricité ou stéréotypie ?

Raphaël Baroni

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1090>

DOI : 10.4000/narratologie.1090

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Raphaël Baroni, « Généricité ou stéréotypie ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 11 juillet 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1090> ; DOI : 10.4000/narratologie.1090

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Généricité ou stéréotypie ?

Raphaël Baroni

- 1 Dans cette étude¹, mon but sera d'illustrer divers phénomènes qui me semblent se rattacher, de près ou de loin, à la question des compétences, de la reconnaissance et des pratiques génériques, en me servant d'un court récit tiré d'une nouvelle de Marcel Aymé. Dans un deuxième temps, je soulèverai le problème de l'extension relative que l'on souhaite donner aujourd'hui au concept de « généricité », qui est souvent confondu, il me semble, avec la question plus générale de la stéréotypie. Mais avant d'aborder cette question délicate, on constatera que j'ai déjà évoqué, en annonçant le texte que je me propose d'analyser, deux catégories architextuelles qui passent habituellement pour des appellations « génériques » : la « nouvelle » et le « récit ». Je commencerai donc, à la suite de nombreux chercheurs, par souligner le fait que ces deux formes de généralités ne relèvent pas exactement des mêmes enjeux, mais doivent au contraire être clairement distinguées.
- 2 La « nouvelle » littéraire apparaît d'emblée comme une forme historique dont la nature complexe est difficile à cerner : si elle possède un caractère propre qui peut être décrit, ce dernier ne peut dépendre que d'une régularité perçue, dont les traits apparaissent dans la mesure où un lecteur possède une expérience répétée de ce « genre » de texte et voit émerger un « air de famille ». Ainsi que le résume Jean-Marie Schaeffer : « il est vain d'espérer pouvoir déduire causalement les classes génériques à partir d'un principe interne sous-jacent : même s'il existe une compétence générique, elle ne saurait être que celle des auteurs et des lecteurs, et non pas celle des textes » (1989 : 74). Le genre de la nouvelle s'inscrit par conséquent dans une pratique socio-discursive qui comprend également un cadre institutionnel spécifique : en l'occurrence une situation de lecture et des conditions de production et de diffusion du message propres au champ des productions littéraires. Par ailleurs, il est évident que la nouvelle possède une histoire qui lui est propre : elle apparaît à une certaine époque et sa forme ne cesse de se transformer à travers le temps. Les attentes concernant la régularité de cette formation socio-discursive sont donc relativement vagues : on suppose que la nouvelle sera de nature fictionnelle, qu'elle sera relativement brève, et qu'elle comprendra probablement une dimension narrative. Peut-être y a-t-il encore d'autres attentes plus spécifiques : par

exemple, ainsi que le préconisait Edgar Poe², la nouvelle peut présupposer la possibilité d'actualiser le texte en un seul acte de lecture, la probabilité d'une chute surprenante, la recherche d'un effet unique, la présence, enfin, d'un protagoniste qui permettra une focalisation sur son devenir actionnel.

- 3 Or, on constate d'emblée que ces traits, qui définissent dans ce cas un « genre littéraire », se situent sur des plans assez hétérogènes (nature référentielle du message, longueur, type de discours, thème, etc.), et qu'il est en outre très difficile de faire émerger des caractères nécessaires et suffisants permettant une classification définitive des textes. Il est donc possible, voire même probable, qu'un texte singulier labellisé par le terme « nouvelle » ne réalisera pas toutes ces attentes, sans pour autant que cela altère radicalement cet « air de famille » qui définit son identité générique, car son originalité, qui peut éventuellement fournir un critère parmi d'autres permettant d'évaluer sa « valeur littéraire », se mesurera précisément aux écarts entre la norme attendue et l'actualisation qui nous est proposée. Au-delà d'une simple appellation générique – qui peut être attribuée plus ou moins arbitrairement par un interprète³, ou qui être revendiquée par voie de texte ou de paratexte éditorial ou auctorial – c'est donc une généricité pragmatique et « complexe »⁴ qui se dessine, et qui renvoie à différents types d'activités de production, d'édition, d'interprétation ou de classement. Cette généricité dynamique permet ainsi de saisir les rapports qui se tissent entre un texte singulier et son ou ses genres. Ainsi que l'affirment Heidmann et Adam :

L'étiquette « genre » et les noms de genre [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La « généricité » est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. [...] Un texte n'appartient pas en soi à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres. (Heidmann & Adam 2004 : 62).

- 4 Sur un autre plan, le « récit », si on le compare à d'autres types de structures textuelles telles que la description, l'explication, le dialogue ou l'argumentation (cf. Adam 1997), apparaît comme une séquence transphrastique du discours dont les traits sont beaucoup plus stables : il s'agit d'un « mode » du discours que l'on retrouve aussi bien dans les épopées antiques que dans les romans contemporains, dans les fables de nos grands-mères, dans les récits traditionnels des Nambas du Brésil ou dans les *telenovelas* mexicaines⁵. Cette structure textuelle, qui semble échapper partiellement aux variations historiques ou culturelles, ne permet cependant pas de dresser une typologie des textes, car ces derniers sont des objets beaucoup trop complexes, qui intègrent généralement plusieurs niveaux de séquentialité : un discours politique peut se servir d'une séquence narrative pour atteindre un objectif argumentatif de même qu'un récit littéraire intègre généralement des dialogues, des descriptions et des explications à la narration proprement dite. Jean-Michel Adam insiste par conséquent sur le fait que « le modèle séquentiel nous rend avant tout attentifs à l'insertion de séquences hétérogènes » (1997 : 140). Il s'agit donc de ne pas confondre ce type de structure séquentielle prototypiques et le phénomène de la généricité, qui se situe quant à lui nécessairement dans le contexte d'une interdiscursivité sujette à des variations culturelles et historiques par le fait même de l'inscription du discours dans un cadre interactif et institutionnel.
- 5 Après ce préambule théorique, revenons à ce fragment de nouvelle que je me propose d'analyser pour exemplifier mon propos. Il s'agit de l'extrait d'un texte qui clôturait le recueil de Marcel Aymé *Le Passe-muraille*. Publiée en 1943, durant l'occupation allemande, cette nouvelle intitulée *En Attendant*, met en scène un groupe de quatorze personnes qui forment une queue devant la porte d'une épicerie. Chaque personnage s'exprime à tour

de rôle pour évoquer ses difficultés, à l'exception du dernier personnage, qui décède dans l'avant-dernier paragraphe. Les treize personnages restants organisent alors les obsèques du malheureux et l'histoire se termine lorsqu'ils se retrouvent finalement dans un café, après l'enterrement, et que l'un d'entre eux fait observer que, désormais, ils sont « treize à table et qu'il [faut] s'attendre encore à des malheurs ».

- 6 Avant de me pencher sur l'une de ces treize micro-narrations qui sont insérées dans un récit-cadre, j'aimerais faire remarquer certaines choses : d'une part, le cadrage paratextuel et co-textuel, qui est absent de l'extrait que je cite, joue pour une bonne part dans la reconnaissance générique. Le récit se trouve inséré dans un recueil de nouvelles dont le caractère de « récit bref de nature fictionnelle », réglé par la désignation générique, est confirmé par ailleurs par la dimension fantastique de la plupart des récits et par leur forme effective, qui se conforme en grande partie à « l'air de famille » attendu. Ainsi, dans l'*incipit* de ce texte, le cadrage temporel souligne, si besoin était, cette suspension de l'incrédulité qui caractérise le récit de fiction, puisqu'il nous est expliqué que les événements se situent « pendant la guerre de 1939-1972 ».
- 7 Cependant, la tension entre principe centrifuge de variation et principe centripète d'identité, qui travaille aussi bien les genres que les textes, est parfaitement illustrée par la forme très particulière que prend ce récit, qui apparaît comme le plus atypique du recueil qu'il vient clore. En effet, la narration s'écarte volontairement d'une des normes canoniques du genre de la nouvelle : on constate l'absence étonnante d'une focalisation sur les actions d'un protagoniste principal, et même la disparition presque totale d'actions dans une histoire qui est en fait constituée par une suite continue de monologues. Cette succession des échanges verbaux figurés est finalement interrompue par le seul événement véritable, à savoir le décès du quatorzième personnage, mais celui-ci ne survient que quelques lignes avant la fin du texte, à la manière d'une chute. Ce rôle majeur joué par la séquence dialogique dans un discours que l'on aurait pu croire narratif illustre parfaitement ces cas d'hétérogénéité séquentielle évoqués par Jean-Michel Adam (1997). La forme du « récit-cadre dialogué », dans lequel s'insèrent de multiples narrations subordonnées, rappelle en fait le procédé que l'on retrouve dans les *Mille et Une Nuits*, procédé dont on sait que la fonction majeure était de repousser sans cesse, et pratiquement *ad aeternam*, une exécution redoutée. Dans ce nouveau contexte, cette possible citation intertextuelle permet de souligner le caractère figé d'une temporalité qui est vécue comme une attente in(dé)finie : seul un événement tragique, en l'occurrence un décès par inanition, permet de rompre la suspension. On constate que l'analyse séquentielle permet de mettre en évidence, dans ce cas particulier, une variation majeure par rapport à la forme attendue d'un genre affiché et, éventuellement, d'établir de nouvelles relations intertextuelles ou de nouvelles « résonance génériques » qui n'étaient pas revendiquées d'emblée par le biais du paratexte.
- 8 Mais passons maintenant à l'analyse proprement dite du passage :

Moi, dit une fillette de douze ans, si vous saviez ce qui m'est arrivé. Le soir en rentrant chez moi, dans les escaliers de la rue Patureau, il y avait un homme, un grand, pas rasé, l'air sournois, qui me regardait avec des yeux, je peux pas dire comment. Ma mère, elle le dit souvent, que tous les hommes c'est des cochons. Mais celui-là, j'en avais peur. Hier soir, il s'était caché dans une encoignure. Quand je suis passée, il m'a sauté dessus. Il m'a allongée de tout mon long sur la pierre. Et il m'a volé mes lacets de soulier. (Aymé 1943 : 214)
- 9 Il me semble que ce micro-récit possède surtout l'intérêt de mettre en scène une surprise finale qui dépend du détournement de la régularité attendue d'un stéréotype que je

propose de rattacher, au moins hypothétiquement et dans un premier temps, à un phénomène de « généricité ». Je voudrais montrer que cette rupture d'un horizon d'attente n'est pas simplement l'affirmation de la singularité du texte, mais bien un « effet de sens » qui ne peut être actualisé que dans la mesure où l'on établit un rapport entre le texte et une régularité attendue du discours. Ce cas est d'autant plus intéressant que la fillette décrit explicitement l'origine « institutionnelle » de cette régularité attendue. En l'occurrence, elle évoque les mises en gardes répétées de sa mère qui nous conduisent, nous et son auditoire fictif, à activer ce qu'Umberto Eco (1985) appellerait un « scénario » anticipant une agression de nature sexuelle.

- 10 On peut constater, en outre, que cette régularité attendue permet non seulement d'anticiper un développement ultérieur du discours, mais également d'interpréter certains éléments qui sont introduits progressivement : par exemple l'évocation de l'air surnois de l'individu, le sens de son regard « indescriptible » et de sa figure « pas rasée ». Ainsi que le signale Antoine Compagnon (2000), le genre a donc bien une « valeur *heuristique*, cela veut dire qu'il sert à la découverte du sens. Il se situe alors du côté de l'interprétation, il permet de l'unifier. C'est une hypothèse sur le tout (sur le sens d'ensemble du texte) qui est confrontée aux parties, aux traits du texte ». Mais nous voyons, dans le cas qui nous occupe, que le « genre », ou – pour utiliser une expression plus générale – la régularité au sein de l'interdiscours, peut aussi bien induire en erreur l'auditoire que l'aider à comprendre un texte. Compagnon ajoute ainsi que, dans ce type de situation, « révisant notre conception générique, nous recommençons, et tout ce que nous aurons finalement compris dépendra de la nouvelle idée générique. Une interprétation n'est pas totalement dépendante de l'idée générique de départ, mais de la dernière hypothèse générique non révisée, au terme de la lecture ».
- 11 En l'occurrence, la régularité détournée est celle d'un discours de « mise en garde », dont l'ancrage institutionnel se situe dans la relation hiérarchisée entre la fillette et l'instance parentale incarnée par la mère, et dont le contenu consiste à affirmer que « les hommes sont des cochons ! » Mais il est également possible d'activer d'autres types de « scénarios », qui se rattachent cette fois au répertoire littéraire et fictionnel⁶. Par exemple, notre anticipation erronée aurait très bien pu se fonder sur notre familiarité avec les fictions édifiantes qui visent à mettre en garde les jeunes filles contre les dangers qui les guettent durant la période de la pré-adolescence. Le prototype de ce genre de récit édifiant pourrait être trouvé, par exemple, dans *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault. On voit ici que les compétences mises en jeu dans l'interprétation d'un texte peuvent puiser conjointement dans un répertoire « littéraire » et « oral », les relations entre le texte et l'interdiscours étant, une fois encore, aussi complexes qu'hétérogènes.
- 12 Par ailleurs, Gadamer (1976) insistait sur le fait que c'était par la « résistance » que le texte oppose à nos présuppositions (ou à nos « préjugés ») que ce dernier pouvait faire valoir son contenu de vérité. Cela signifie que les savoirs que nous nous constituons progressivement à travers nos pratiques socio-discursives antérieures, bien qu'indispensables à notre compréhension des textes, doivent malgré tout nécessairement être dépassés dans le processus interprétatif pour remplir leur rôle jusqu'au bout ; l'interprétation ne peut se résumer à une simple réactualisation circulaire des codes mais tend toujours à produire un sens et un savoir inédits. Dans cette courte narration, ce détournement d'une attente permet de refonder nos « préjugés », il donne l'occasion d'objectiver ce qui, autrement, serait demeuré un savoir inconscient ou un automatisme. Le récit de Marcel Aymé peut apparaître finalement comme une parodie du *Petit Chaperon*

Rouge dans laquelle le loup s'enfuirait avec le panier de victuailles au lieu de « dévorer » la jeune fille. Du coup, les signes extérieurs qui semblaient attester les intentions libidineuses de l'agresseur – son air « sournois » et pas rasé – deviennent des marques de la pauvreté, de son état de dénuement, ce qui ouvre plutôt sur la compassion que sur la méfiance, et ce sentiment d'apitoiement apparaît avec d'autant plus d'intensité qu'il « contraste » avec la condamnation morale et infondée qui le précède. Il me semble que c'est justement cette fausse interprétation initiale qui donne son caractère dramatique et mémorable à cette mise en scène des privations liées à la guerre et qui permet de gripper ou de déplacer les rouages des discours moralisateurs par le biais d'une « fable ».

- 13 Reste un point par rapport auquel il me semble que l'exemple que j'ai traité soulève plus de questions qu'il n'en résout ou, du moins, qu'il met en évidence un danger potentiel de confusion quand il s'agit de cerner le phénomène de la genericité : si j'avais préalablement souligné la différence de nature entre *récit* et *nouvelle* pour marquer la nécessité de ne pas confondre un *mode* ou une *séquence* du discours, concepts d'une extension très large, avec un *genre* à proprement parler, qui est une forme institutionnelle et historique, il reste encore à déterminer le statut de cette régularité socio-discursive que l'on pourrait appeler : *discours parental (ou littéraire) de mise en garde à l'usage des jeunes filles pré-adolescentes contre les dangers liés aux appétits sexuels des adultes*. Bien que fondant un horizon d'attente spécifique dépendant d'une régularité socio-discursive attestée (par le discours rapporté de la mère, par le conte de Perrault), l'identité de cette « forme abstraite » demeure assez vague. A première vue, ce type de formation à l'intérieur de l'interdiscours ne relève pas à proprement parler de ce que l'on désigne habituellement par le terme de « genre du discours ». Nous sommes confrontés ici à un cas qui peut éventuellement être considéré comme « proto-générique », il s'agit finalement d'un simple *stéréotype* (cf. Dufays 1994) car il est impossible de le rattacher à une *appellation générique* singulière et utilisée couramment.
- 14 Il s'agit pourtant bien, au sens de Genette (1979), d'une relation du texte à un « architexte », c'est-à-dire à une régularité instituée au sein de l'interdiscours, et non d'une simple relation « intertextuelle », puisque la jeune fille ne se réfère pas à une mise en garde singulière, mais à ce que sa mère lui dit « souvent ». La référence littéraire au *Petit Chaperon Rouge* que j'ai moi-même établie ne sert d'ailleurs que d'illustration « prototypique » de l'architexte, puisqu'on ne trouve pas, dans le texte de Marcel Aymé, de citation directe du texte de Perrault, qui permettrait d'établir avec certitude une relation de nature hyper- ou intertextuelle.
- 15 À ce stade de l'analyse, le stéréotype que j'ai décrit se rattache à une classe relativement homogène de faits de langue dont, au-delà de leur « valeur illocutoire » commune, que l'on peut définir comme une forme particulière de « mise en garde », on décrit également l'extension relative d'un contenu spécifique, c'est-à-dire le type d'objet sur lequel porte la mise en garde : en l'occurrence, un danger spécifique qui guette les jeunes filles pré-pubères. Doit-on en conclure qu'il existe des genres potentiels, ou des « proto-genres », en attente d'un baptême ? Cela irait, il me semble, à l'encontre d'une conception qui voit dans l'appellation générique la seule manifestation objective de l'existence d'un genre (cf. Schaeffer 1989). Il est pourtant évident que la régularité d'une formation socio-discursive peut demeurer opérante tout en restant, par ailleurs, largement inconsciente, et cela pendant une période relativement longue. Si, aujourd'hui, j'ai essayé d'expliquer comment Marcel Aymé était parvenu à me surprendre en relatant cette anecdote fictive,

c'est peut-être que je suis déjà en quête d'une appellation pour définir un stéréotype du discours qui a été mis à mal par son récit.

- 16 La question théorique que je voudrais soulever pose en fait le problème de l'extension relative que l'on souhaite donner aux concepts opératoires que sont le « genre » et la « généricité ». On peut se demander par exemple si le concept dynamique de « généricité » (qui tend à supplanter, dans l'analyse textuelle, la question de l'identification du genre propre à un texte donné) peut être utilisé quand le type de relation qu'entretient le texte avec des régularités au sein de l'interdiscours ne met pas en jeu de véritables « genres », attestés par des « appellations génériques » instituées ? Il me semble que cette extension du concept varie beaucoup entre les différents chercheurs : chez Compagnon (mais également chez Bakhtine), il me semble, le genre désigne une forme de connaissance abstraite, de généralité intermédiaire, qui est à peu près semblable à la notion de « préjugé » chez Gadamer, ou d'« horizon d'attente » chez Jauss ; en revanche, dans les travaux d'Umberto Eco (comme dans ceux de Dufays), les genres se rattachent à une sous-catégorie spécifique des « scénarios intertextuels », qui se distinguent eux-mêmes des « scénarios communs », c'est-à-dire des « règles pour l'action pratique » (1985 : 104).
- 17 Eco propose ainsi de hiérarchiser ces « scénarios intertextuels », qui vont du « scénariomaximal », qui recouvre globalement la notion « classique » de genre, aux simples « topoïrhétoriques », en passant par les « scénarios motifs » (qui déterminent certains acteurs, certaines séquences et certains décors) et les « scénarios situationnels » (qui imposent des contraintes au développement d'une seule portion de l'histoire) (Eco 1985 : 102-103). Eco rattache donc les « schémas standards du roman policier de série ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions (au sens de Propp) dans la même succession » aux « scénarios intertextuels maximaux » et il précise que ces schémas sont « en fait des règles de genre, comme celles qui prévoient la correcte organisation d'un spectacle de variété à la télévision » (1985 : 102).
- 18 En soi, le concept de « scénario » définit n'importe quel type d'invariances textuelles ou actionnelles enregistrées par l'encyclopédie, il ne s'agit que d'une « forme culturelle » relativement stabilisée et homogène qui sert à produire des discours intelligibles ou des actions sensées. Dans le cadre de la réception-interprétation, les scénarios servent à participer adéquatement à l'interaction discursive en cours, à comprendre et à anticiper son développement, et par conséquent, ce concept oscille, suivant son extension, entre le simple « script⁷ » (inter)actionnel d'extension indéfinie, le « motif » ou le « topos » et le « genre » proprement dit. Pour cette raison, de l'aveu même d'Umberto Eco :

Cette énumération [des différents types de scénarios intertextuels] est encore fatalement incomplète. En effet, quel type de scénario prescrit que, dans le roman policier, le coupable « ne » doit « pas » être le détective ? Quoi qu'il en soit, on voit que le concept de scénario intertextuel⁸ encore inévitablement empirique, est plus vaste que le concept de motif, plus semblable à une règle de genre, et qu'il prescrit une série de « cas », à savoir le nombre des acteurs, les instruments, les types d'action, les propos. Le concept de scénario intertextuel est encore un concept trop vaste mais il est utile dans ces phases de la recherche où il sert encore à désigner ce que Wittgenstein appelait *family resemblances*, qui restent à approfondir par des taxonomies plus articulées. (1985 : 103-104)
- 19 Lorsqu'il écrit *Lector in fabula*, en 1979, Eco juge donc provisoires ces distinctions établies entre des catégories différenciées de scénarios et il suggère qu'une articulation plus fine serait nécessaire, que le concept de scénario intertextuel est encore trop « vaste ». Il me

semble malheureusement que ce programme de recherche est resté, dans une large mesure, lettre morte, ou du moins que la question de l'extension relative du concept de généricité reste encore trop souvent implicite ou impensée dans les travaux des spécialistes qui s'en servent. Pour redéfinir le champ d'application du concept de la généricité, il est cependant évident qu'il faudrait tenir compte d'autres critères que celui de la seule extension du scénario : par exemple les traits définissant la généricité sur les plans pragmatique, taxinomique, socio-historique, etc.

- 20 Il faudrait commencer par préciser que le « genre » ne se définit pas nécessairement par une régularité sous forme de « séquence actionnelle ou discursive stéréotypée » : par exemple, le genre « dramatique » se définit essentiellement par son mode d'énonciation (qui met en jeu la performance orale de l'acteur) et par son contexte de réalisation (l'espace scénique du théâtre). De ce point de vue, le concept de scénario est en fait trop « étroit » pour définir tous les types de généricité.
- 21 Si nous suivons malgré tout Eco, le scénario intertextuel ne serait de nature générique que dans la mesure où le schéma attendu s'appliquerait à la structure globale du texte, même s'il est par ailleurs souvent difficile d'établir précisément les « frontières » de l'unité texte. Un genre se réfère donc au texte dans l'« unité » qu'il constitue, pour définir sa « parenté », ou son « air de famille », avec d'autres unités-textes. En dessous de l'unité-texte, on parlera en général plutôt de « motifs », ou de *topoi*, et au-dessus, on peut évoquer quelques cas limites : le recueil est un exemple typique de ces cas limites. La « nouvelle » est indiscutablement un genre, mais le « recueil de nouvelles⁹ » est-il lui aussi un genre ? Ou encore : on peut facilement attribuer à une œuvre de Balzac le statut de roman réaliste, mais à quel genre rattacher la *Comédie humaine* dans son ensemble ? Est-ce que cela aurait un sens de dire : « la *Comédie humaine* est un « recueil » de romans réalistes, ou une « série », comme on parle de la *série noire* ou la *série rose* » ? Pour fédérer sous une même appellation les régularités instituées qui se situent à un niveau inférieur ou supérieur à l'unité texte, il me semble qu'il serait peut-être plus avisé de parler de « stéréotype » ou d'« architexte ». Pour autant qu'on débarrasse le terme « stéréotype » de sa connotation péjorative, il permet de définir un concept d'une très grande extension et d'une grande souplesse d'usage, particulièrement pratique pour analyser les questions liées aux régularités instituées au sein de l'interdiscours, dans toutes les formes ces dernières peuvent prendre. Dans ce contexte, le *genre* apparaît alors comme une forme particulière de « stéréotypie » : c'est un « stéréotype générique ».
- 22 Il faudrait aussi se rappeler, sur un plan pragmatique, que le « genre » permet non seulement de produire et d'interpréter des faits de langue, mais qu'il permet aussi de les « classer », c'est-à-dire de les situer réciproquement au sein du « champ » de l'interdiscours : le genre n'est donc pas seulement une régularité isolée, mais une régularité qui s'intègre à un « champ » des genres et aux « tensions » spécifiques qui le traverse en fonction de la situation qu'il occupe. Un genre possède ainsi une dimension de « systématité », il appartient à un « système des genres ». Et ce système des genres peut aussi être considéré comme un « champ hiérarchisé », ainsi que l'a montré Pierre Bourdieu. Donc, attribuer un genre à un texte, ou au contraire affirmer qu'une « œuvre » se situe « au-dessus de tout classement générique », cela sert également à lui attribuer une « valeur » spécifique au sein du champ de production des discours.
- 23 Par ailleurs, ainsi que nous l'avions déjà suggéré, le genre possède une « histoire », il est « mouvant » et ne se définit pas comme un invariant transhistorique et transculturel, c'est-à-dire comme une forme « archétypale » ou « prototypique », ou comme un

« mode » du discours, au même titre que le récit, la description ou l'argumentation. On peut ajouter que cette inscription du genre dans une histoire, qui se rattache à sa fonction d'« archive » dans le champ littéraire, amène des nuances par rapport aux stéréotypes des discours de la vie quotidienne, qui sont toujours disponibles dans une immédiateté, dont la mouvance à travers le temps n'acquiert pas une importance comparable.

- 24 On peut supposer enfin que la plupart des genres (surtout dans le contexte littéraire) possèdent une « appellation générique indigène » qui permet de les identifier en tant que tels ; or, la plupart du temps, ce n'est pas le cas de ce que l'on peut identifier comme un « motif » ou un simple « stéréotype ». Une des propositions méthodologiques majeures que l'on trouve dans un ouvrage de Jean-Marie Schaeffer (1989) qui a renouvelé en profondeur les travaux sur la poétique de genres était précisément de repartir des « catégories génériques indigènes » que se construisent les sujets pour, ensuite seulement, reconstruire leurs critères définitionnels et, éventuellement, parvenir à esquisser un réseau complexe de relations intergénériques formant un système des genres.
- 25 Lorsqu'on aborde la question plus générale des régularités instituées au sein de l'interdiscours, quelles que soient les formes que prennent ces dernières, qu'elles soient nommées ou innomées, conscientes ou inconscientes, isolées ou systématiques, locales ou extensives, peut-être serait-il préférable de s'en tenir aux termes plus généraux de « stéréotype » (Dufays), d'« horizon d'attente » (Jauss), d'« architexte » (Genette) ou de « préjugé » (Gadamer), afin d'éviter de confondre le phénomène global des généralités intermédiaires qui nous permettent de vivre en société avec la notion plus étroite – mais aussi plus précise et plus efficace pour interpréter certains effets littéraires – de « genre ».

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J.-M. (1997), *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.
- ADAM, J.-M. (1999), *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
- AYMÉ, M. (1943), *Le Passe-Muraille*, Paris, Gallimard, coll. folio
- BAKHTINE, M (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARONI, R. (2009), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARONI, R. (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARONI, R. (2005), «Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels», *Littérature*, n° 137, p. 111-126.
- BARONI, R. (2004), «Surprise et compétences intertextuelles des lecteurs», *Vox-Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/baroni.html>.
- BARONI, R. (2003), «Genres littéraires et orientation de la lecture», *Poétique*, n° 134, p. 141-157.

- BARONI, R. (2002), "Le Rôle des scripts dans le récit", *Poétique*, n° 129, p. 105-126.
- BARONI, R & M. Macé (dir.) (2007), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne ».
- COMPAGNON, A. (2000), "La notion de genre : cours d'Antoine Compagnon", *Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/compagnon>.
- DUFAYS, J.-L. (1994), *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga.
- ECO, U. (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- GADAMER, H.-G. (1976), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- HEIDMANN, U. & J.-M ADAM, (2004), « Des genres à la généricité. L'exemple du conte », *Langages*, n° 153, Paris, Larousse.
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. & V. TRAVERSO (2004), "Types d'interactions et genres de l'oral", *Langages*, n° 153, p. 41-51.
- MACÉ, M. (2002), "Le nom du genre", *Poétique*, n° 132, p. 401-414.
- MAINGUENEAU, D. (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- SAINT-GELAIS, R. (dir.) (1998), *Nouvelles tendances en théories des genres*, Québec, Nota bene.
- SCHAEFFER, J.-M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M. (1996), "De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique", in *Textes et sens*, F. Rastier (éd.), Didier Edition, p. 49-66.

NOTES

1. Ce texte inédit est tiré de la conférence introductive d'un colloque sur les compétences génériques qui s'est déroulé les 26 et 27 novembre 2004 à l'Université de Lausanne, dont les actes ont récemment été publiés aux presses universitaires de Rennes (cf. Baroni & Macé 2007).
2. Il faut se méfier de l'assimilation qui peut être faite entre des catégories génériques appartenant à des langues distinctes. Ainsi, la « short story » n'est pas exactement synonyme de la « nouvelle », et cette dernière possède par ailleurs certaines affinités avec d'autres appellations génériques telles que le « tale » ou le « yard ».
3. Genette affirme que « à la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte » (Genette 1982 : 12).
4. Cette dimension pragmatique des genres fait notamment l'objet d'un volume collectif que j'ai récemment dirigé avec Marielle Macé (2007), *Le Savoir des genres*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne ».
5. Il ne faut cependant pas oublier que le terme « récit » peut également fonctionner comme appellation générique suivant les contextes dans lesquels il est utilisé, notamment dans l'opposition récit/roman ou récit/nouvelle.

6. Pour une tentative de classement des différents types de « scénarios », ou « schèmes séquentiels », susceptibles de configurer les attentes des lecteurs, cf. Baroni (2005).
 7. Cf. Baroni (2002b).
 8. Il faudrait encore rediscuter la distinction entre « scénario intertextuel » et « scénario commun », qui dépend essentiellement, chez Eco, d'une référence aux mondes « possibles » de la fiction ou aux mondes « réels » auxquels se réfèrent les discours. En effet, de nombreux « genres du discours » se réfèrent à des mondes non fictionnels, ce qui fait déborder la généricité de la catégorie des « scénarios intertextuels » telle que la définit Eco.
 9. Cette question de la généricité problématique du *recueil* a été abordée notamment par Paul Bleton dans un ouvrage collectif récent (Saint-Gelais 1998)
-

RÉSUMÉS

Cet article vise à interroger la dimension pragmatique de la notion de genre, définie comme « généricité » (Adam), et l'extension relative que l'on peut lui rattacher. Elle sera notamment comparée aux notions concurrentes de « scénario » (Eco) et de « stéréotype » (Dufays). A travers l'analyse d'un extrait narratif d'une nouvelle de Marcel Aymé intitulée *En attendant*, on montrera dans un premier temps comment le détournement stratégique d'une régularité attendue permet de produire une surprise, puis, dans un deuxième temps, on tentera de déterminer si le fait d'attribuer cette régularité à un effet de généricité ne repose pas sur un abus de langage. La conclusion tente de définir quelques traits spécifiques de la régularité générique.

INDEX

Mots-clés : généricité, genre, scénario, stéréotype, surprise

AUTEUR

RAPHAËL BARONI

Maître d'enseignement et de recherche à l'Ecole de français langue étrangère de l'Université de Lausanne, Raphaël Baroni est l'auteur de *La Tension narrative* (Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007) et de *L'Œuvre du temps* (Paris, Seuil, coll. Poétique, 2009). Il est rédacteur en chef de la revue *A Contrario*