**Genres du genre soumis ou rétifs**

**Nathalie Roelens**

**Université du Luxembourg**

Il nous faut préciser en guise de préambule que les considérations qui suivront ne sont pas liées au medium : la pureté d’appartenance au genre n’est pas fonction du choix médiatique. On peut rencontrer, d’une part, un film très fidèle au western canonique, d’autre part, un Saint Sébastien unique-en-son-genre car dépourvu de son attribut majeur, les flèches, ou un roman-fleuve d’une page. Aucun médium ne mérite en principe la palme de la pureté générique. À l’inverse, l’impureté générique qui est le propre de la modernité ne doit pas être confondue avec l’intermédialité : les dessins radiophoniques de Joann Sfar, les sculptures graphiques de Cocteau, les livres comestibles du studio de Design allemand Koref ne sont pas impurs génériquement. Le livre-repas n’est pas un crime de lèse-littérature (c’est une recette de lasagne traditionnelle) mais constitue un syncrétisme médiatique : lire et manger.

0. Introduction : le genre infantilise

Il importe, nous semble-t-il, de revisiter le genre dans son acception étymologique. Du latin *genus* (« genre, race, famille, origine ») venant à son tour du grec *génésis* (« création »), c’est le genre comme filiation qui nous intéressera avec ses fils à papa, ses enfants prodigues, ses bâtards et ses neveux. L’expression « un genre de » renoue à son tour avec son origine étymologique, désignant « une espèce de », « une sorte de », un *type* par rapport aux *tokens* des cas. Mme de Staël, dans son roman *Corinne,* nous fait assister à un débat sur le théâtre dans le salon de l’héroïne à Rome, lors duquel celle-ci prend la parole pour défendre un genre typiquement italien, l’arlequinade. C’est en effet l’usage courant du lexème « genre »(« tel genre de personne ») qui nous éclaire ici sur un trait de son sens théorique :

Les personnages d’Arlequin, de Brighella, de Pantalon, etc., se trouvent dans toutes les pièces avec le même caractère. Ils ont sous tous les rapports des masques et non pas des visages ; c’est-à-dire que leur physionomie est celle de tel genre de personne et non pas de tel individu. Sans doute les auteurs modernes des arlequinades, trouvant tous les rôles donnés d’avance comme les pièces d’un jeu d’échecs, n’ont pas le mérite de les avoir inventés ; mais cette première invention est due à l’Italie ; et ces personnages fantasques, qui d’un bout de l’Europe à l’autre amusent tous les enfants et les hommes que l’imagination rend enfants doivent être considérés comme une création des Italiens qui leur donne des droits à l’art de la comédie. (Staël 1807, 181)

Le prototype de l’arlequinade a été en-gendré par l’attente du public, ce qui lui confère un droit d’aînesse, tandis que ce que Driss Ablali appelle les corrélats génériques (ici, les masques, les rôles, la gestuelle, l’intonation), qui se déploieront à partir de cette stabilisation, seront soumis aux devoirs qu’implique ce droit. Le genre, le type, le stéréotype, offre une reconnaissance rassurante, consolatrice, nécessaire à l’interprétation ingénue, celle des enfants ou des hommes « que l’imagination rend enfants », infantiles.

1. Le fils à papa : Truffaut et le cliché

Dans cette histoire de genre et de filiation, nous aimerions distinguer un premier cas de figure : *le fils à papa*, l’œuvre qui exemplifie le genre, le réalise, respecte pieusement sa paternité, le cliché dont Ruth Amossy rappelle l’origine typographique comme le poncif et le stéréotype[[1]](#footnote-1), en l’occurrence le« méta-film ». Dans *La Nuit américaine* (1973), François Truffaut – délibérément, certes – exhibe les vicissitudes du tournage d’un film, ce qui le situe dans le *métasémiotique homosémiotique* de Jean-Marie Klinkenberg, où l’acte énonciatif est thématisé et parle de sa propre pratique, mais aussi dans la sur-assertion, par son intransitivité et sa spécularité à outrance. Le cliché serait ainsi l’excès du genre, ce que Nietszche appelle « *Trieb zur Metaphernbildung* » (pulsion de formation de métaphores) par rapport à la pulsion de vérité, à savoir la pulsion de « mentir en accord avec des conventions fixes » (Nietzsche 1873 : 27) ou ce que Deleuze qualifie d’« image tronquée »[[2]](#footnote-2).

Dans la mouvance d’*Otto e mezzo* de Fellini (1962) ou de *La Ricotta* (1963) de Pasolini, les références internes au cinéma abondent chez Truffaut. Le genre est ici tellement exacerbé qu’il devient méta-réflexion sur le genre lui-même. Slavoj Žižek, en analysant le film *Fenêtre sur cour* (1953) de Hitchcock en termes lacaniens, note que « tout au long du film, la logique du désir prédomine » (Žižek2005 : 162) mais que lorsque l’assassin dans la maison en face regarde à son tour, lorsqu’il montre qu’il est objet de la vision, « on passe du registre du désir à celui de la pulsion » (*ibid*. : 163). Le champ contre-champ enferme le film dans le pulsionnel, dans le compulsif, dans une généricité compulsive, dans la conscience d’être vu du genre. *La Nuit américaine* est en effet farci de « cinèmes » : mentionnons, en vrac, l’allusion à la rue Jean Vigo ; la ville comme set bidimensionnel confectionné dans les studios de la Victorine dans les environs de Nice ; le film dans le film « Je vous présente Pamela », mélodrame simpliste, hollywoodien, aux antipodes de la Nouvelle Vague ; le téléviseur allumé qui diffuse un jeu télévisé sur le cinéma (Dans quel film Jeanne Moreau et Orson Welles ont-ils tourné ensemble ?) ; Ferrand (joué par Truffaut même) empilant des monographies sur des cinéastes connus : Hitchcock, Welles, Dreyer, etc. ; le procédé technique *nuit américaine* thématisé par Ferrand (*Day for Night*) qui consiste à tourner des scènes nocturnes en plein jour à l’aide d’un filtre, dévoilant l’illusion cinématographique ; la neige factice qui recouvre la dernière scène pour faire croire qu’on est en hiver. Des phrases stéréotypées sont également prononcées ce qui accentue encore cette généricité ostentatoire :« Les films sont plus harmonieux que la vie » (Ferrand-Truffaut) ; « Qu’est-ce que c’est que ce cinéma ? Qu’est-ce que c’est que ce métier où tout le monde couche avec tout le monde ? Où tout le monde se tutoie, où tout le monde ment ? » (épouse du régisseur Lajoie). La phrase« Qu’est-ce que c’est que ce cinéma ? » est d’ailleurs une métaphore morte, une catachrèse, typique de la fossilisation des clichés. Le seul vrai personnage du film est le cinéma lui-même et son interprétation est prise en écharpe par ce martèlement.

2. L’enfant prodigue : Frans Hals et la désymbolisation

Dans le cas de *La Bohémienne* de Frans Hals (1630), on assiste cette fois à la fuite d’un *enfant prodigue* hors de tout code, que le genre cautionnera à son retour au bercail. La désymbolisation ou « dénégation critique », « idiolectale » (Fontanille 1989, 93) d’un genre très codifié tel le « portrait », recoupe partiellement ce que Pierre Fresnault appelle« transgression du message d’appartenance  au genre » (Fresnault 1997, 45) au sujet des affiches Benetton dont il remarque qu’elles empiètent sur le champ de la morale ou de la politique : « La force déstabilisante de Benetton est de nous déloger de nos repères/repaires » (*ibid*.). On observe une même déviance des rôles, des fonctions et des valeurs chez Hals. Avons-nous affaire à une diseuse de bonne aventure enjouée ou à une courtisane ?

Puisant dans la « scène de genre » quant au sujet trivial et dans le « portrait » quant au cadrage, Hals nous présente une figure populaire en gros plan. La force provocatrice du sourire narquois, qui se délie en rire, des joues roses et des mèches folles sur le front, brisant les règles d’harmonie du visage, témoigne d’un dérèglement plus général du corps et de la mise vestimentaire. La jeune fille dévoile sa poitrine et sa chevelure prenant possession de l’espace par le déploiement de ses bras appuyés sur une table ou sur sa taille. Elle tranche par rapport au portrait de l’époque, réservé à une élite de dames de condition respectable qui dissimulaient leurs cheveux sous une coiffe amidonnée et portaient avec raideur fraise et corsage boutonné très haut. S’agirait-il alors ici d’une femme légère, ayant pour fonction de séduire, d’attirer les clients d’une maison close, comme l’a abondamment répandu le XIXe siècle ; ou s’agit-il tout simplement d’une bonimenteuse dans la lignée du « portrait de caractère » en vogue chez les peintres appelés caravagesques d’Utrecht ? Ces peintres, tels Terbrugghen et Honthorst avaient importé d’Italie la mode des portraits aux couleurs claires et à mi-corps représentant des figures populaires pittoresques[[3]](#footnote-3). Hals, par son insolence et son dynamisme débordant de vie re-symbolise cependant à la fois le portrait canonique et le portrait de caractère mettant par là à l’épreuve notre précompréhension et reconnaissance herméneutique. Le geste interprétatif en effet devient ici pratique hasardeuse, déchiffrage actif, configuration. On pourrait généraliser à la peinture la phrase de Ricœur : « La lecture devient ce pique-nique où l’auteur apporte les mots et le lecteur la signification » (Ricœur 1985 : 247).

Dans ces deux cas, du fils à papa (Truffaut) et de l’enfant prodigue (Hals), le dispositif induit en somme une interprétation assez univoque, imposée dans le premier, apparemment déroutante dans l’autre, mais finalement consentie malgré la profanation, incitant à accepter les cures de jouvence du genre, ses rejetons inédits.

3. Le bâtard : l’extravagance de Larbaud

Valery Larbaud, avec son « journal de voyage intime », nous offre maintenant un produit mixte, un bâtard, un enfant illégitime, un « Lafcadio générique »qui n’impose aucune contrainte interprétative au récepteur car il investit plusieurs genres sans y déroger complètement. Le lecteur devra accommoder sans cesse son horizon d’attente, c’est-à-dire sera livré à un ajustement incessant avec les genres et à une négociation avec soi-même passant alternativement de la fiducie à la méfiance. Sa « présomption de compétence » (l’expression est de Michel Serres) se mue en présomption d’incompétence. *O.A.Barnabooth. Son journal intime* de 1913 refuse la paternité d’un genre, le patronyme, le décorum, « l’amour de la Patrie et le culte du Devoir » (Larbaud 1902, 39). L’irrespect du genre se double d’un meurtre symbolique des règles de conduite de son milieu d’appartenance. Larbaud retrouve le prescriptif au niveau des normes sociétales, quoique dépassées au niveau générique (s’il est vrai, à en croire Antoine Compagnon, qu’à l’époque moderne « littérarité et généricité sont inversement proportionnelles » Compagnon 2001, 3).Le genre extravagant signe-t-il pour autant la fin du genre, la perte du genre ? Nous préférons parler de suspension, de pratique« paradoxale »que Barthes ramène à ce qui est « pur de toute doxa » ou de « rubrique obligatoire » (1971, 130), ou encore, du« neutre » qui s’inscrit contre « l’arrogance de tous les “gestes” (de parole) qui constituent des discours d’intimidation, de sujétion, de domination, d’assertion, de superbe :qui se placent sous l’autorité, la garantie d’une dogmatique » (2002, 195).

Le *journal de voyage intime* semble cumuler l’arbitraire, l’extra-vagance des deux genres dont il forme l’hybride, voire participe d’une double légitimité en matière de violation de la *doxa* littéraire et morale. Depuis les confessions jusqu’aux avatars exhibitionnistes de l’autofiction, l’écriture de l’intime se caractérise en effet par un droit à l’impudeur, au déshonneur (manque de rectitude), mais aussi à la licence ou à la divagation (manque de fiabilité), malgré toute velléité de pacte qui scellerait sa sincérité : la plénitude d’iniquité de saint Augustin, les défauts et imperfections de Montaigne, l’inavouable de Rousseau. Le voyage a, quant à lui, toujours été proscrit comme source de dispersion, de dégradation morale, bref d’égarement, et son récit jugé frivole, inutile, dangereux en proie aux tentations de la fiction. Et le Chevalier de Jaucourt, dans son article rédigé pour *L’Encyclopédie* de stigmatiser celui-ci en raison des mensonges qu’il véhicule : « D’ordinaire les *voyageurs* usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu’ils ont vues, celles qu’ils pouvoient voir ; […] de même qu’ils trompent leurs lecteurs ensuite » (Jaucourt 1765, 476-477).Dans la formule « celles qu’ils pouvoient voir », le pouvoir libérateur (les possibles narratifs) s’oppose donc au devoir régulateur, comme si avec le pouvoir, qui dans le spectre des modalités s’oppose au devoir, resurgissait la déviance morale (au niveau de l’énoncé) dans un voyage qui n’était plus répréhensible qu’au niveau de l’énonciation. Un même désaveu de toute autorité énonciative et énoncive caractérise dès lors tant le journal intime et le récit de voyage. Ce faisant, le récit de voyage intime, oscillant entre documentaire et fiction, s’avère un produit doublement marginal, excédant toute littérarité, toute « poétique essentialiste » (Genette 1991, 15), pour des raisons thématiques (il ne relève pas de la pure fiction farci qu’il est de « biographèmes » (Barthes 1971, 14) et de « réalèmes » (Westphal 2007, 169)) et pour des raisons rhématiques (il n’est pas de pure diction, si l’on considère le mal-écrit de Montaigne ou de Stendhal même si on peut imputer celui-ci à un effet de style). Larbaud tire cependant ces deux genres du côté de la fiction dès lors que l’énonciateur putatif s’avère un certain apatride et touriste milliardaire polyglotte Archibaldo Olson Barnabooth de trois ans son cadet.

Pourquoi tant de masques, tant de procédés de distanciation, tant de supercheries ? Est-ce par mesure de prudence que Larbaud ne reconnaît pas la paternité de son œuvre ? Se sent-il obligé d’esquiver les accusations d’impudeur ? La substitution onomastique ne serait qu’une ultime pirouette pour avouer sans freins son moi le plus profond, pour atteindre un parler vrai, pour laisser libre cours à ses borborygmes, « la seule voix humaine qui ne mente pas » (Larbaud 1908 : 44). Contrairement à **tous les discours sur l’écriture de l’intime, Larbaud nous montre que le littéraire est le seul lieu où l’on puisse chuchoter en silence ce que l’on ne pourrait pas clamer à voix haute.** Le masque serait alors garant de l’authenticité de la parole jusque dans l’impudeur, le vice, la honte, le mal, l’infamie. Les « assertions feintes » (Genette 1991, 8) sont dès lors imprégnées d’un vécu honteux. Le *journal de voyage intime*, par son affranchissement de toute norme générique, disciplinaire, identitaire, idéologique, nous confronte en tout cas à une altérité en nous, nous invite à prendre conscience des possibles, des virtualités de l’être. Le protocole de lecture, dès lors que le récepteur s’approprie le flottement véridictoire, suscite un soupçon sur le sens, le texte l’embarrasse, le plonge dans l’inconfort et dès lors lui procure une certaine « jouissance » qui dépasse tout « plaisir », pour reprendre l’opposition barthésienne. À l’encontre du texte de plaisir « qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture »,le texte de jouissance est « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte […] »(Barthes 1973, 25-26). La jouissance, selon Barthes, est asociale, elle relève de l’exception contre l’abus de la règle et des valeurs : « Elle est la perte abrupte de la société» (*id*., 63).

**Ce qui frappe chez Larbaud, c’est qu’en bafouant les conventions génériques, en les réinventant et en les modulant, il mette à nu des nécessités sous-jacentes**, le devoir-faire mondain répressif **et les préjugés héréditaires tenaces.** Le tourisme non encore de masse[[4]](#footnote-4), tout en étant inscrit dans l’éducation des jeunes gens (le Grand Tour), ne devait pas remettre en question la caste qui leur imposait une conduite. Or le voyage, comportant des contacts avec la population locale, suscitant « la confrontation avec d’autres moralités », pour paraphraser le Nietzsche du *Gai Savoir*, extrait soudain le jeune noble, nourri seulement de lectures et d’œuvres d’art de la cage dans laquelle il voyageait auparavant. **Là encore l’écriture de soi et le récit de voyage œuvrent conjointement à libérer le sujet de ses entraves. En arrivant à Florence, Barnabooth s’exclame :**

Mon premier voyage d’homme libre : puisque je me suis libéré de mes devoirs sociaux ; évadé de la caste où le destin voulait m’emprisonner ; puisque je ne suis plus l’esclave de mon écurie de course et de mon équipage de chasse ; puisque je ne rencontre plus, au bout de tous mes chemins, le démon de la propriété immobilière. (Larbaud 1913 : 88)

La licence scripturale s’insurge alors contre l’appartenance à un patronyme et à un toponyme, rompt l’allégeance à une noblesse qui oblige, afin de faire valoir un droit qui se départit de toute respectabilité, offrant un blanc-seing pour une vie sans obligations, sans filiation, sans génération. Cela revient à une rupture avec soi-même, avec un moi antérieur. Après s’être débarrassé de son amour-propre et pour en arriver au mépris de soi, Barnabooth doit surmonter plusieurs obstacles, courtiser la honte, chercher à se faire expulser des quelques cercles très fermés auxquels il appartient encore, « rejetant mes biens comme un vêtement trop lourd » (*id*., 98). Le geste hautement symbolique d’avoir dématérialisé sa richesse ne reçoit cependant pas un accueil favorable. Au somptueux Carlton de Florence, dans sa suite de dix fenêtres sur l’Arno, le milliardaire a décidé de distribuer tous ses achats de luxe au personnel de l’hôtel. Mais c’est le mépris et l’étonnement qu’il encourt.

Malgré toute désinvolture, Barnabooth reste toutefois enchaîné : il lui faudra alors aller jusqu’à s’abaisser, « mal tourner » (*id*., 272), devenir-barbare, pervers, se délégitimer, adopter un comportement imprévisible, hétérodoxe, aberrant (du latin *aberrare*: s’écarter de), partir sans billet de retour, dévier de l’itinéraire prévu, s’engager dans les possibles narratifs les plus audacieux, agir « sans maxime » (Genette 1985, 75). Il faut quitter la botte à laquelle le luxe s’attache comme une ordure, inviter le mal et le libidinal à pénétrer dans l’univers lisse de sa caste. Or la richesse demeure un écueil à la quête de vilenie : « Hélas, je suis trop riche ; le Mal / M’est à jamais interdit quoi que je fasse : /Je suis un Riche, naturellement bon et vertueux ; […] » (Larbaud 1913, 51). L’impossible de la *praxis* fictive semble vouloir exorciser un impossible plus profond, celui de la littérature en général. Les expériences seront toujours feintes, de papier, la perversion irréalisable, tant le bien que le mal jugulés par leur impossible réalisation. C’est ce que Klossowski qualifiait de « forclusion » (Klossowski 1967,52)au sujet du l’écriture sadienne dans ce sens que l’acte réalisé restait en-dehors, exclu, ou Barthes d’*impossibilia*: « Le langage a cette faculté de dénier, d’oublier, de dissocier le réel : écrite, la merde ne sent pas » (Barthes 1971, 141).

L’épilogue digne de Montaigne semble réaliser l’émancipation convoitée : « Oublie-moi, traîne mon nom et mon souvenir dans ta boue. Voilà tes sous, ramasse-les ; veux-tu ma défroque, veux-tu mon déshonneur ? Je me dépouille comme pour mourir, je m’en vais, content et nu… » (Larbaud 1913, 230). Une fois dépris du poids des contraintes, le voyage se désolidarise du journal et vice versa. Le milliardaire abandonne tout à la fois : l’Europe, la littérature, la langue française, la respectabilité. Reste la jubilation de la fiction, un hymne au cosmopolitisme, quoique Barnabooth se qualifie de « cosmopolite de la misère » (*id*., 220), et à l’individu moderne, avec ses idiosyncrasies, ses particularismes, ses revirements, ses repentirs, ses faux-fuyants, le reniement de ses origines.

Pour bien montrer notre postulat de départ – aucun médium n’a le privilège de la non-contamination générique –, on pourrait invoquer les photomontages de Pierre Guimond intitulés *Les États imaginés d’Amérique* qui, égratignant le rêve américain à l’aide de fantasmagories kitsch, sont, aussi extravagants par rapport à la photo-souvenir et à la photo reportage, voire au documentaire qui les insère comme images fixes, que le texte de Larbaud l’était par rapport aux genres qu’il métisse.

4. Le neveu : *bégayer* dans le genre

Dominique Combe nous rappelle la célèbre loi sur la « marche du cavalier » de Chklovski qui entraîne dans les filiations littéraires la « canonisation de la branche cadette », fondée sur l’idée d’une dégradation féconde : « l’héritage ne se transmet pas du père au fils mais de l’oncle au neveu » (Combe 1992, 116) permettant à la littérature de se renouveler, à de nouvelles formes de voir le jour. C’est sur cette échappée vers un neveu novateur que nous voudrions clore notre généalogie des genres qui n’est pas sans rapport avec le concept deleuzien de « minoration »,opération de mise en variation qui travaille de l’intérieur l’étalon majoritaire : « C’est dans une seule et même langue qu’on doit arriver à être bilingue, c’est à ma propre langue que je dois imposer l’hétérogénéité de la variation, c’est en elle que je dois tailler l’usage mineur et retrancher les éléments de pouvoir ou de majorité » (Deleuze & Bene 1979, 107).

En 1999, l’artiste luxembourgeoise Simone Decker, se voyant refuser un pavillon à l’emplacement officiel, majoritaire, de la Biennale de Venise, en tant que ressortissante d’un pays considéré comme trop petit, fut reléguée à Ca’ del Duca, dans une cour le long du Canal Grande. Comme pour exorciser cette éviction, dans ce lieu encore inconnu de tous, Simone Decker développe un projet d’intervention sur l’espace, intitulé *Chewing-gum à Venise[[5]](#footnote-5)*  qui montre des sculptures en gomme à mâcher photographiées en trompe-l’œil à différents points dans la ville, de manière à envahir la Sérénissime tout entière. L’artiste réalise virtuellement l’exposition la plus grande possible dans l’espace public. Le neveu est donc ici une jeune femme qui se collette avec les lieux légitimes et détourne le genre photographique de sa vocation d’authentifier le réel, à tel point que certains visiteurs confirmaient avoir vu ses statues de gomme arabique dans la ville. Mais à la fois elle révoque les quatre figures de l’autorité définies par Alexandre Kojève, le Père (le passé de la tradition), le Maître (le présent de l’action), le Chef (le projet au futur), le Juge (les vérités éternelles), du moins lutte-t-elle pour l’auto-détermination, prenant pour cible le devoir*-*faire, devoir*-*être, mais surtout le déséquilibre entre l’excédent de possibilités de l’agent autoritaire et le déficit de possibilités du patient ou de la victime. Pour Kojève, l’autorité entre en jeu lorsque les victimes ne réagissent plus « tout en étant capables de le faire » (1942, 57)[[6]](#footnote-6). Au « despotisme de l’invariant » Simone Deckers oppose « la variation créatrice » (Deleuze & Bene 1979, 107). Au sein même de la grammaticalité de la Biennale, l’artiste outsider, par sa pratique déterritorialisante, se ménage des espaces de jeu minoritaires, vernaculaires, jusqu’à investir la ville entière à l’instar de Kafka qui introduisait sa singularité judéo-tchèque dans l’étalon allemand majoritaire de la Prague de son époque, geste ludico-politico-performatif qui suscitera soit l’indifférence, soit le trouble, soit une réelle complicité. Un vilain petit canard qui bégaie dans le genre avec ses astuces et ses pieds de nez aux codes.

Encore plus aux antipodes, il y aurait l’exercice de Pierre dans *Théorème* de Pasolini qui réussit une œuvre par hasard ou invente des techniques « qui ne ressemblent à rien de tout ce qui s’est fait jusqu’ici », qui se construit un univers « pour lequel tout critère de jugement paraisse caduc » (Pasolini 1978,132). Il finit par mutiler ses œuvres et compisser son monochrome bleu.

Conclusion

Le concept de genre ne devient intéressant que lorsqu’il cesse d’être contraignant mais offre au récepteur un faisceau de postures possibles. Comme l’avançait déjà Ricœur : « L’auteur qui respecte le plus son lecteur […] n’atteint son lecteur que si, d’une part, il partage avec lui un répertoire du familier, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ; et si, d’autre part, il pratique une stratégie de défamiliarisation par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter » (1985, 247). D’autre part, nos cas récalcitrants, indomptables, mutins, ne fonctionnent sans doute que parce qu’ils sont reçus par un récepteur-modèle lui-même docile, qui se laisse partiellement piéger (c’est la loi du trompe-l’œil). L’examen de l’écart entre prescriptions de lecture (promesse de sens) et stratégies de désorientation, entre degré d’adhésion au genre de la part de l’énonciateur et degré de soumission réceptive de la part de l’énonciataire, devrait ainsi être intégré à une réflexion sur la perception d’un genre. On aurait alors des lectures fils à papa d’un neveu rebelle ou des lectures bâtardes d’une œuvre petite fille modèle. C’est la preuve que le genre est tributaire de l’historicité des pratiques et impose un *habitus* différent selon les contextes. La relativité générique infuse des effets de « généricité » (Maingeneau 2007) et, en retour, chaque texte engendre son propre genre et les pratiques n’auront de cesse de refaçonner les cas auxquels une norme paternaliste présidait. Ce champ mouvant n’est pas là pour anéantir l’esthétique de la séparation des genres, mais pour nous réserver des aléas dans un champ de certitudes. Pour revenir à *Corinne* de Mme de Staël, on trouve cette fois au sujet du carnaval romain la réflexion suivante : « Le genre de gaieté qui brille dans les auteurs des arlequinades et de l’opéra-bouffe se trouve très communément même parmi les hommes sans éducation » (1807, 240). Le genre sera toujours là où l’on ne l’attend pas, dans un espace-temps où il s’auto-légitime en dehors de tout lieu officiel, dans la rue, parmi les gens du peuple. Le genre aurait ainsi une force centrifuge de contamination dont il faut étudier le rayon d’influence mais aussi la diffraction et les embardées rebelles.

Bibliographie

Amossy, Ruth, Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2011.

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola,* Paris, Seuil, 1971.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

# Barthes, Roland, *Le Neutre : Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002.

Combe, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Compagnon, Antoine*, Théorie de la littérature : la notion de genre,* cours à l’Université de Paris IV-Sorbonne  UFR de Littérature française et comparée, 13e leçon : « Modernité et violation des genres », 25/5/2001. En ligne : <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php> [consulté le 7/2/2014]

Deleuze, Gilles, Bene, Carmelo, *Superpositions,* Paris, Minuit, 1979.

Deleuze, Gilles, *L’Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Fontanille, Jacques, *Les Espaces subjectifs*. *Introduction à la sémiotique de l’observateur* Paris, Hachette, 1989.

Fresnault-Deruelle, Pierre, *L’Image placardée*, Paris, Nathan, 1997.

Genette, Gérard, « Vraisemblable et motivation » [1968], *Figures II*, Paris, Seuil, 1969

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

Jaucourt, Louis de, « Voyageur », *Encyclopédie*, t. XVI, 1765, pp. 476-477.

Klossowski, Pierre, « Le Philosophe scélérat » [1947], in *Sade mon prochain,* Paris, Seuil, 1967.

Kojève, Alexandre, *La notion de l’autorité*, Paris, Gallimard « bibliothèque des idées », 1942.

Landowski, Éric « Figures d’autorité – une typologie sémiotique », *Documents de travail*, Università di Urbino, 65, juin 1977.

Larbaud, Valery, *Le pauvre chemisier* [1902], in *Œuvres,* Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1958.

Larbaud, Valery, *Poèmes* [1908], in *Œuvres,* Paris, Gallimard « La Pléiade », 1958.

Larbaud, Valery, *A.O. Barnabooth, son journal intime* [1913], in *Œuvres,* Paris, Gallimard « La Pléiade », 1958.

Maingeneau, Dominique, « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd’hui*, 159, 2007, pp. 29-35.

Nietzsche, Friedrich, *Über Wahrheit und Lüge in auβermoralischen Sinne,* 1873.

Pasolini, Pier Paolo, *Théorème*, Paris, Gallimard, 1978 [éd. or. Teorema, Milano, Garzanti, 1968].

Ricœur, Paul, *Temps et récit,* t.III, Paris, Seuil, 1985.

Slive, Seymour, *Frans Hals*, London, Phaidon, 1970.

Staël, Germaine de, *Corinne ou de l’Italie* [1807], Paris, Gallimard, 1985.

Žižek, Slavoj, *Interrogating the Real*, London-New York, Continuum, 2005.

Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Minuit, 2007.

1. « Du sens  “Imprimé par les procédés de la stéréotypie”, on arrive à l’idée de fixité “*Fig*. Qui ne se modifie point, qui reste toujours de même”. On rencontre ainsi chez Dumas (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1848) la formule : “sourire stéréotypé”, qui devient elle-même un cliché du roman-feuilleton » (Amossy 2011, 28). [↑](#footnote-ref-1)
2. « L’image donne tout à voir, alors que le cliché est une image tronquée, mais qui peut faire surgir autre chose qu’elle-même. [Selon Bergson] nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt à ce que nous avons intérêt à percevoir en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés » (Deleuze 1985, 32). [↑](#footnote-ref-2)
3. « En brouillant ainsi les frontières entre le portrait et la scène de genre, deux thèmes picturaux si distincts, Hals potentialise la force subversive de sa peinture » (Slive 1970, 322). [↑](#footnote-ref-3)
4. Notons que le voyage demeure, jusqu’au XXe siècle, l’apanage d’une caste bien spécifique, une activité réservée à une élite intellectuelle et aristocratique, cultivant l’*otium*, le désœuvrement, le *dolce far niente,* tandis que le *neg-otium*, le *négoce* était le sort de la classe active. Les congés payés, en démocratisant le voyage, auront rendu une part d’*otium* à tout un chacun. [↑](#footnote-ref-4)
5. <http://www.mudam.lu/fr/le-musee/la-collection/details/artist/simone-decker/> [↑](#footnote-ref-5)
6. Eric Landowski résume cette autonomie par l’ « incompatibilité » entre mondes possibles, par le « désaccord entre les volontés des sujets (X ‘veut’ / Y ‘ n’est pas d’accord’) » (1977, 4.). [↑](#footnote-ref-6)