

La littérature du XX^e siècle s'est enrichie d'un nombre croissant de textes écrits en dehors des normes formelles établies. En marge des genres et des sous-genres reconnus se sont manifestés, avec une fréquence et une vigueur de plus en plus nettes, des textes qu'on peut qualifier d'*hybrides* parce qu'ils échappent à l'horizon des catégories. Les hors-la-loi de l'écriture que sont ces auteurs ont produit des cohabitations, brouillages, contaminations et mélanges textuels divers, très souvent d'un grand intérêt.

Ce territoire hors frontières, ce *no man's land* de la littérature, voilà le champ d'exploration de ce livre. On veut ainsi introduire à la problématique, contribuer à une meilleure compréhension du phénomène, préciser à partir de cas significatifs un projet et des modalités d'écriture, proposer enfin une cartographie raisonnée pour stimuler la réflexion ultérieure.

Étude féminine hybride accompagnée de poèmes.
Pordenone, Giovanni Antonin Sacchioni, dat. (1483-1539).
Louvre, D.A.G.
© Photo RMN, Michèle Bellot

Prix 15 €

ISBN 2-87854-285-1



Dominique Budor et Walter Geerts

Le texte hybride

Le texte hybride

sous la direction de

Dominique Budor et Walter Geerts

PSN

Presses Sorbonne Nouvelle

Ouvrage publié avec le concours
de l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III
et de l'Université d'Anvers – UIA

Droits de reproduction réservés pour tous pays

ISBN 2-87854-285-1

© Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

sous la direction de
Dominique Budor et Walter Geerts

Le texte hybride

Presses Sorbonne Nouvelle

Les enjeux d'un concept

Dominique BUDOR, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III
Walter GEERTS, Université d'Anvers

Un projet et ses contours

Tout ouvrage consacré à la mise en examen d'un élément ressortissant à la "théorie" littéraire requiert sans nul doute que le projet, avant même ses acquis, soit situé dans l'actualité du débat – c'est d'ailleurs à cette exigence que répond la présence dans ce volume d'éléments de bibliographie raisonnée, au risque que d'aucuns estiment un tel appareil critique quelque peu austère –. Après environ quarante ans d'un constant questionnement sur la pensée et l'esthétique littéraires, sans doute peut-on considérer que certains malentendus sont dissipés et que plusieurs principes apparaissent établis quant au développement de la démarche. On se soucie dorénavant, en résistant au « démon de la théorie » que fustige Antoine Compagnon¹, de ne pas figer en méthode rigide ou en didactique le mouvement des recherches littéraires et de ne céder à aucune illusion scientifique du type de celle qui étaya nombre de travaux de la décennie structuraliste ; on accepte désormais que la mise au point d'outils d'analyse et la définition de concepts partageables par les chercheurs s'inscrive au creux de la relativité que fonde l'expérience du lecteur et intègre la subjectivité de l'acte d'énonciation du critique². Un tel refus de tout dogme scientifique n'engendre cependant aucune perplexité globale : il vaut seulement pour justifier une très grande prudence et affirmer la vocation, ferme mais modeste et ouverte, de chaque conclusion. C'est dans ce contexte qu'ont été réunies, au sein de ce volume, des

¹ COMPAGNON (Antoine), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

² Un récent numéro de la revue de l'UFR de Lettres de l'Université Paris 7 s'efforce de poser les bases d'un bilan. Cf. *Où en est la théorie littéraire ?*, textes réunis par Julia Kristeva et Evelyne Grossman, "Textuel", n° 37, Paris 7 – Denis Diderot, avril 2000.

contributions volontairement diverses, où les nuances attestent de la vitalité des réflexions et marquent les avancées d'un cheminement théorique en devenir : le jeu d'écho qui s'établit entre ces études ou, parfois, le léger fil de controverse qui les relie amplifiera assurément leur efficacité.

Il ne saurait être question ici de retracer les étapes de la théorie littéraire dans ses derniers avatars, fût-ce brièvement et au vu du seul débat théorique en langue française. La "singularité" théorique française, que d'aucuns désignent comme une sorte de surdité à la force de mouvements théoriques autres et notamment anglo-saxons – cf. les vifs débats autour, par exemple, des propositions de Terry Eagleton –, n'est ici nullement revendiquée : l'origine diverse des universitaires ayant participé au volume garantit au contraire la diversité contextuelle des approches et des points de vue individuels³. Mais un constat minimal s'impose : si les années 60 et 70 ont été dominées par la rencontre entre le marxisme et le formalisme, si ultérieurement l'attention a été portée à l'espace de jeu interpersonnel qu'ouvre la lecture ainsi qu'à la dilution de la barrière entre le littéraire et le discursif, le début du troisième millénaire offre le spectacle d'une attention soutenue à toutes les distinctions établies, considérées dans la perspective de leur affaïssement : auteur / critique, imaginaire / vérité, tissu textuel / discours théorique, codifications formelles, etc. Ce mouvement de retour aux catégories, au sein même de l'attrait qu'exerce le franchissement des limites, signalerait-il un besoin d'ancrage ? L'attention aux figures et formes est-elle une recherche de confort pour l'esprit à l'heure du désenchantement et des idéologies molles ? Chaque lecteur en décidera. Toujours est-il que l'intérêt s'accroît pour les marges, pour les opérations de déconstruction, de dissémination et de brassage. Et dans ce contexte, il apparaît inéluctable que des concepts permettant l'accueil des brouillages, la conciliation des contraires et une jouissance de la différence connaissent une grande fortune : ainsi celui d'*hybride* occupe-t-il aujourd'hui une place nodale dans la pensée politique, l'histoire des mentalités, la production des arts contemporains et la réflexion sur la modernité culturelle. Tandis que les emplois de termes dérivés (hybridation, hybridité, hybrider...) se multiplient à tous les niveaux : discours journalistique, entrées des portails consacrés à la création sur Internet, travaux universitaires sur l'art et la littérature, écrits de la critique spécialisée. Bien loin cependant d'apporter la rassurante certitude d'un

³ Les travaux portent tous, à cet égard, l'éclairage particulier des traditions critiques au sein desquelles ils opèrent dans les différents pays : Belgique, Canada, France, Italie, Pologne.

champ spéculatif commun à de nombreux chercheurs et apte à dépasser les étroites frontières des disciplines, cette prolifération si rapide et très protéiforme manifeste l'urgente nécessité d'une précision théorique : or celle-ci s'avère d'autant plus difficile que son objet tend à se disséminer. Il nous est donc apparu nécessaire de baliser un espace de l'hybridité, le domaine esthétique, dans lequel les enjeux soient de nature comparable : même si la subversion politique et culturelle qu'opère la *performing hybridity* décrite par May Joseph, et évoquée ici par Wladimir Krysinski, peut aider, par différenciation, à saisir le rôle tactique d'autres formes de décanonisation.

Menée sous des formes tant individuelles que collectives⁴, la recherche rassemblée dans ce volume n'a, toutefois, nulle prétention à proposer un bilan dans une problématique qui nous semble appelée à demeurer, pendant quelque temps encore, l'un des grands chantiers de la pensée esthétique : elle vise seulement à constituer une étape dans l'exploration de ces textes que l'on peut, provisoirement, qualifier d'*hybrides* et à poser les jalons d'une intégration théorique de la catégorie de *l'hybride* à la pensée moderne du littéraire. Puis, parce que la transcendance des traits généraux par rapport aux faits littéraires singuliers ne saurait se situer que dans l'Histoire, doit être évalué le sens de cette présence de l'hybridité quant à l'état de la perception moderne sur la question du sujet et de son rapport au monde : la dimension cognitive, celle qui situe la littérature dans l'histoire de la pensée et de l'idéologie, est ainsi le terme ultime du questionnement.

Il nous faut alors préciser certains choix de corpus. Un souci de pertinence, et non point de réduction, nous a portés à contenir le disparate des échantillons ; l'analyse a été située uniquement dans le système verbal écrit dit « littéraire » : soit la poésie, la prose narrative, l'essai. La notion de *texte* a ainsi été renvoyée à sa signification première et traditionnelle où les mots constituent la trame d'un récit, au détriment des usages extensifs du terme lorsque la sémiologie s'autorise à traiter du « texte filmique » ou du « texte musical » par exemple. Une telle restriction peut surprendre dans le cadre d'un projet qui s'attache à définir une

⁴ Plusieurs initiatives, étalées dans le temps et emboîtées, confluent dans ce volume qui recueille les Actes d'une Journée Internationale d'Études, organisée en Sorbonne le 2 décembre 2000, et les travaux menés conjointement par des chercheurs belges et français dans le cadre d'un programme européen de coopération liant les universités d'Anvers et de Paris III (Programme d'Action Intégrée - Tournesol flamand, 2001-2002).

catégorie – l’hybride – souvent jugée caractéristique de la modernité, voire de la postmodernité : l’hybridité du collage, avec ce que certains éléments peuvent impliquer de jeu sur le verbal, n’est-elle pas l’un des paradigmes de l’art du XX^e siècle ? Or nous avons précisément choisi d’exclure du champ de notre analyse les arts dont la spécificité réside dans l’articulation de systèmes de signes différents, quand bien même le système verbal y conserve une fonction importante : soit notamment le théâtre, le cinéma, la bande dessinée. Car ces médias en lesquels le processus constitutif du sens portant vers l’unité formelle de l’œuvre ne s’établit que dans la greffe, la contamination et l’entre-deux, sont constitués d’une *hétérogénéité* “essentielle” qui certes peut, dans ses effets apparents, frôler l’hybridité “historique” mais qui en est structurellement différente : ces arts, en effet, ne sont ni l’addition ni même l’articulation d’expressions antérieures dont continuerait d’apparaître la singularité mais bien la mobilisation de formes d’emblée complexes et composites en vue d’un art résolument à inventer. En d’autres termes, la détermination de l’hybridité exigeait comme point de référence une “intégrité” sémiologique préalable et identifiable. Enfin, parce qu’il apparaît que la qualité d’hybride affectée à tel ou tel objet relève de tous les stades de l’activité artistique et résulte de la confluence de tous les points de vue, le débat risquait, dans la perspective d’un accueil indifférencié des systèmes artistiques, de perdre son centrage : ce sont, dans la genèse des qualités expressives, des conditions de production et de réception trop différentes qui auraient dû être prises en compte. On ne saurait en effet examiner à l’aune des mêmes critères la création individuelle de celui que l’on continue de nommer « Auteur » (le poète, le romancier, l’essayiste), la collaboration à quatre mains du scénariste et du dessinateur dans l’élaboration d’une bande dessinée, ou la mise en spectacle réellement collective qui engendre la représentation théâtrale ou le film. On ne saurait davantage évaluer identiquement la lutte de l’artiste avec des matériaux et des instruments résolument divers : le combat du romancier pour plier les mots de la langue à sa visée signifiante n’équivaut pas à celui qui, dans la B.D., porte à la composition de la bulle, c’est-à-dire à un message verbal dont l’existence dépend également du découpage des vignettes sur l’espace blanc de la planche et de l’apparence du trait déterminée par l’instrument de dessin choisi. Il aurait fallu, enfin, assumer l’examen de conditions de réception non moins diverses : la solitude et le silence lorsqu’à l’époque contemporaine le livre offre au lecteur un texte imprimé figé, le relatif partage qui s’établit de fait au sein de la temporaire communauté spectatorielle, l’absolue fugacité de la performance

sonore ou visuelle... Aussi le souci de tracer un repérage historique du processus d’hybridation et la volonté de tenter une identification catégorielle de l’hybride ont-ils conduit – de façon paradoxale mais en apparence seulement – à constituer un corpus homogène analysable à l’aide d’un métalangage homogène : le texte littéraire soumis à la critique littéraire. Ainsi la perturbation des normes, la nature des déconstructions, la cadence des modifications pouvaient-elles apparaître plus nettement. Enfin, une donnée en apparence quantitative requiert une attention particulière : parmi les objets d’étude choisis par les chercheurs sollicités pour ce projet, figurent en très grand nombre des romans. Une telle convergence n’est en rien fortuite : très tôt le “roman”, genre sémiologiquement homogène mais sans exigences structurelles strictement codifiées, est apparu comme la forme la plus amorphe, ouverte à toutes sortes de mutations, accueillante envers les sous-genres, toute disponible au compromis entre la totalité ordonnée et le discontinu bariolé. Toutefois, un tel essaimage oblige à substituer à la question de la présence même de l’hybridité celle de sa perception par les récepteurs. Car, de façon un peu provocante, Krysinski affirme que « l’hybridité a toujours été là » : que l’on se souvienne de Pierre Grimal situant déjà le roman grec au confluent de tous les genres, ou de la “Préface” au *Cabinet des Antiques* lorsque Balzac revendique le disparate des éléments (« *cette queue n’est pas de ce chat* »⁵). Il serait inutile de multiplier les exemples. Dès lors ce qui importe, au-delà des effets de néologie critique, est le point historique de référence, et l’on verra qu’il est, selon la perspective adoptée par les différents chercheurs et les corpus examinés, quelque peu variable⁶ : les petits imprimés du XVI^e siècle, Scott et Manzoni, Sterne, Nerval ... Mais tous s’accordent pour affirmer que l’hybridité constitue une loi du romanesque et que le XX^e siècle accentue l’expérimentation en ce sens et amplifie la liberté discursive. Corrélativement, se réactive la question de la catégorisation : affaiblissant la force des lignes de partage et exaltant le mélange, la pratique d’hybridation ne risque-t-elle pas de restreindre le statut même de la notion de genre ?

⁵ BALZAC (Honoré de), *La comédie humaine*, vol. III, Paris, Seuil, 1966, p. 626. La phrase citée est extraite de la “Préface” à la 1^{re} édition (1839) du *Cabinet des Antiques*, in *Scènes de la vie de province* : « Cette queue n’est pas de ce chat (questa coda non è di questo gatto) ».

⁶ Le rapport entre la typologie tracée et le corpus examiné est inévitable, même lorsque l’analyse – comme c’est le cas ici – se veut souple, sans l’ambition totalisatrice de certaines théories du roman qui oublient la marque du corpus choisi et de la continuité du sous-genre examiné (on pourrait se borner à citer le roman historique pour Lukacs ou le roman réaliste pour Watt).

Les repères définitionnels et l'inévitable question des genres

Telles étaient les données initiales du questionnement. Mais les acquis des analyses singulières et les propositions théoriques auxquelles celles-ci conduisent ont très vite, sans engendrer pour autant le désir d'établir une taxinomie rigide, accentué les exigences de précision terminologique. Il est apparu qu'il convenait à l'évidence de distinguer le processus (*l'hybridation*) du résultat (*l'hybride*) et de la qualité (*l'hybridité*) mais aussi qu'il était indispensable, dans un premier temps, de définir l'hybride de façon négative, en le distinguant d'autres phénomènes et effets qui lui ressemblent. Il ne s'agit pas ici de tracer l'histoire sémantique du vocable mais seulement, par un recours au dictionnaire conçu non comme simple détour mais plutôt comme source obligée d'information, d'enregistrer des codes lexicaux. *Le Petit Robert*, à partir du sens biologique puis linguistique, précise le sens courant :

Composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. *Œuvre hybride*.

Quant à un logiciel informatique de synonymes utilisable sur Macintosh, nécessairement réducteur et à ce titre fort significatif, il dote *Hybride* d'une série de significations : métissé, mâtiné, mélangé, composite, impur ; il ouvre à quelques propositions de synonymes : métissé, croisé, hybridé, brassé ; et il renvoie – comme *Le Petit Robert* – à un seul antonyme : pur. La même recherche menée à partir des substituts permet de tracer toute une cartographie lexicale pour désigner des opérations (de combinaison, de mélange, de croisement, de métissage, de mixage, d'amalgame...) et pour qualifier un résultat (composite, hétérogène, hétéroclite...) ⁷. Et quelques lignes de convergence se dessinent. L'hybride apparaît comme le produit – on notera que nombre des termes corrélés sont des adjectifs à forme de participe passé – d'une combinaison féconde d'éléments différents. Certes, bien d'autres termes ou métaphores participent avec lui, concurremment ou successivement, de la définition de la figuration esthétique et de la symbolique modernes : le puzzle revendiqué comme méthode de

construction du livre ⁸ ; la marqueterie définissant les conditions de l'écriture ⁹ ; la mosaïque dont Lucien Dällenbach expose si magistralement la vitalité conquérante ¹⁰ ; le patchwork, le kaléidoscope... Au-delà des nuances et des différences qu'impliquent ces emplois, tous insistent sur le morcellement, le fragmentaire, la discontinuité des multiples composants travaillant à la totalité. L'hybride, en revanche, n'implique pas de destruction préalable et affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret d'un ordre antérieur, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué. Et, à ce titre, c'est sans doute avec d'autres métaphores qu'il pourrait entrer en concurrence. Qu'il suffise d'évoquer la description par Calvino des réseaux de relations qui tissent, chez Gadda, la compréhension du monde et l'écriture :

Carlo Emilio Gadda a cherché toute sa vie à représenter le monde comme *un méli-mélo, un micmac, une pelote*, sans jamais en atténuer la complexité inextricable, ou pour mieux dire sans gommer la présence simultanée des éléments les plus *hétérogènes* qui concourent à la détermination de chaque événement ¹¹ [Nous soulignons].

⁸ Ainsi par Perec : « L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion [...] » : PEREC (Georges), *La Vie mode d'emploi (Romans), "Préambule"*, Paris, Hachette ("Le livre de Poche"), 1978, pp. 17-20.

Mais on pourrait citer aussi : SIMON (Claude), *Triptyque*, Paris, Éd. de Minuit, 1973, pp. 233 ; CALVINO (Italo), *Il castello dei destini incrociati*, "Nota", Torino, Einaudi, 1973, p. 126 ; etc.

⁹ On rappellera cet autoportrait de Flaubert, dans une lettre à Louise Colet du 21 août 1846, qui qualifie l'écriture tout en décrivant l'homme : « Moi je suis une arabesque en marqueterie, il y a des morceaux d'ivoire, d'or et de fer blanc. Il y en a de carton peint. Il y en a de diamant. Il y en a de fer-blanc ». Mais le terme apparaît aussi dans la critique littéraire, et souvent pour rendre compte de l'interrogation du réel par le roman policier contemporain (par ex. : « Didier Daeninck est un maître dans la marqueterie de l'écriture », in "Kafkaïens Magazine", <http://www@kafkaïens.org>).

¹⁰ DÄLLENBACH (Lucien), *Mosaïques*, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 2001.

¹¹ CALVINO (Italo), *Leçons américaines*, "5. Multiplicité", trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, p. 170. Texte italien in CALVINO (Italo), *Lezioni americane (Sei proposte per il prossimo millennio)*, Milano, Mondadori ("Oscar"), 1993 (1^{re} éd. Garzanti, 1988, p. 116 : « Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio o gomito, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento »).

⁷ Cf. la « Cartographie lexicale de l'hybride » en fin d'article, établie à partir de : *Dictionnaire de synonymes* © 1994-99 SYNAPSE Développement, Toulouse, France — Word : mac 2001. Le lecteur pourra, à sa guise, tracer l'itinéraire de sa réflexion à partir de ces repères.

Toutefois peut-on constater que le terme *hybride* s'impose, et se substitue à ses quasi synonymes, lorsque les connotations négatives attachées au mélange ont disparu.

On s'arrêtera un moment, dans le cadre de ce propos terminologique, à l'exemple du roman historique. En 1829, dans un célèbre discours intitulé *Du roman historique et en général des compositions où sont mêlées histoire et invention*, Manzoni met en procès tant son œuvre personnelle que la nature même des textes considérés¹² : il fustige tout mélange de vérité et de vraisemblance tel qu'il existe dans l'épopée depuis Homère et Virgile (l'invention transfigurant poétiquement l'histoire) ou depuis Lucain (l'insertion de l'histoire dans l'œuvre d'imagination). Un tel anathème, au-delà d'une intervention d'actualité – la condamnation de certains romans à la mode écrits dans le sillage de Walter Scott –, repose sur la conviction morale d'un devoir de vérité de l'écrivain envers ses lecteurs. Cela implique la croyance en une frontière incontestable distinguant une « vérité » pour ainsi dire sacrale (celle des documents et des faits) d'un « faux » tout aussi tranché (les perceptions et les discours humains). Or la pensée moderne n'a plus aucune certitude de cet ordre. Lorsque Cesare Segre, dans son étude du *Sourire du marin inconnu* de Vincenzo Consolo, parle de l'entrée « irrésistible » de ce roman dans la problématique des textes hybrides, il enregistre l'élargissement de la configuration du genre dans la théorie moderne des genres littéraires mais il signale surtout que l'essentiel du déplacement réside dans la variation des paradigmes épistémologiques : le fait littéraire n'a plus à se soumettre à la question de la vérité, remplacée par le canon de l'authenticité. Au même titre que la narration inventée, fût-ce à un autre niveau, le texte historiographique participe désormais du fictionnel : les aspects hybrides (le multilinguisme et les inserts documentaires) sont fortement idéologisés et hiérarchisés par Consolo. L'hybridité du discours manifeste ainsi les degrés de l'intégration ou de la marginalité des différentes classes sociales.

Dans la définition de l'hybridité, dès lors, et selon les niveaux de l'intentionnalité auctoriale, ce sont les conditions de l'énonciation et non plus les caractéristiques formelles qui deviennent prégnantes. Il faut donc réentendre l'écho des travaux, fondateurs, de Bakhtine – que citent, d'ailleurs différemment, plusieurs intervenants – :

¹² MANZONI (Alessandro), *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, avec une préface de G. Macchia et une introduction de F. Portinari, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques.¹³

L'hybridité est désormais cet effet d'hybridité que ressent le lecteur dans le jeu qui le lie au scripteur : deux contributions examinent ainsi ce déplacement par lequel l'hybridité relève bien moins de la question des "genres" que de la question des "genres du discours". Dans *Lector in fabula* et dans *Le nom de la rose* d'Umberto Eco se manifeste, selon l'analyse de Piotr Salwa, un emploi de l'hybridité comme indicateur d'ironie. Or la double isotopie sur laquelle se fondent les deux phénomènes fait vaciller nombre de paradigmes : le statut même de l'ironie au sein d'un texte littéraire écrit, la nature du lien entre l'ironie et une hybridité sans doute indispensable à son fonctionnement, les niveaux possibles du déclenchement (registres, discours, présuppositions, topiques ...), l'aptitude interprétative du lecteur. De sorte qu'il incombe peut-être au lecteur de rendre complémentaires le raisonnement scientifique de l'essai de sémiologie et la narration du roman : en d'autres termes, l'écriture hybride d'Eco inviterait-elle le lecteur à son propre dépassement par une opération de lecture, et de connaissance, en quelque sorte "hybridante" ? Au regard des suggestions d'Eco, la pratique d'Elsa Morante dans *La Storia* apparaît beaucoup plus directive : la volonté de la romancière de fonder une écriture inaugurale de l'Histoire en donnant à entendre la voix des éternels vaincus exacerbe l'hybridité désormais structurelle, et admise par le lecteur moyen, du roman à matière historique grâce au bourrage du récit à la troisième personne par le polylinguisme. Mais, au sein de cette parole d'un monde discordant, Dominique Budor lit une rupture d'une tout autre nature : l'irruption, dans la fiction narrative, du sujet d'énonciation réel (le « Je-Origine » que définit Käte Hamburger)¹⁴. Dès lors, et en portant l'examen vers d'autres formes d'hybridité dans le roman (Tomizza, Van Straten), la question du métissage entre l'autobiographique et l'historique quitte le niveau des aspects formels ; elle porte vers un point d'éthique de la connaissance et, aussi, de la communication littéraire.

¹³ BAKHTINE (Michail), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 125-6.

Il convient néanmoins de rappeler que Bakhtine lui-même a donné plusieurs définitions de l'hybridité : cette variation confirme à l'évidence le lien qui existe entre les modalités d'hybridation et l'effet hybride dans un texte déterminé.

¹⁴ HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P. Cadiot, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1986 (1^{re} public. en allemand : 1957), p. 78.

Corrélativement, se réactive la question de la catégorisation : affaiblissant la force des lignes de partage et magnifiant le mélange, la pratique d'hybridation ne risque-t-elle pas de diluer le statut même de la notion de genre ? Mais aussi, n'oblige-t-elle pas à qualifier autrement le genre ? Et l'on rappellera, sans évidemment s'aventurer quant à un quelconque rapport nature / littérature en matière d'hybridation mais simplement pour souligner une démarche, que si les croisements orientés produisent des individus d'une vigueur exceptionnelle — les biologistes nomment *hétérosis* cette qualité —, l'existence d'hybrides infertiles ouvre à une remise en cause des critères servant à définir l'espèce. En termes de théorie littéraire, s'impose ainsi la nécessité de réexaminer, dans une perspective diachronique, les critères du genre tels qu'ils ont été perçus au sein du processus d'hybridation.

L'inévitable question des genres : de la norme littéraire au possible discursif

Celui ou celle qui, tel un Monsieur Palomar devenu critique littéraire, s'attarderait à contempler de loin et avec un certain degré d'abstraction l'évolution et les vicissitudes des genres dans la littérature occidentale, verrait devant ses yeux un spectacle qui ressemble à une lente division cellulaire, restée en suspens pendant de longs siècles et donnant lieu, à un moment donné, à une étrange recombinaison. La première phase, qui va *grosso modo* de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, a la forme d'une articulation croissante, d'une évolution ramifiée, où ce qui suit procède par spécialisation de ce qui précède. Les espèces sont solides et les disparitions radicales rares. La deuxième phase, confuse et que l'on pourrait appeler — en un raccourci cavalier — la "crise romantique", commence à mélanger les fils : les embranchements de notre arborescence, par où avait coulé sans relâche la sève littéraire, s'embrouillent. Les espèces éteintes se multiplient mais une flore abondante pousse sur leurs restes. La troisième phase est celle de la recombinaison. Elle correspond, en gros, à la modernité et à la postmodernité. Ce qui y fait surface n'a plus qu'une relation de ressemblance avec ce qui précède. L'arbre lui-même ne semble pas avoir survécu à la tourmente. Comme dans certaines plantes tropicales, la sève s'échappe librement des feuilles courbées et part à la dérive. Le lecteur aura compris que le temps de l'hybride est arrivé.

C'est à l'époque des Romantiques allemands que s'amorce véritablement la crise des genres. Une très riche réflexion théorique accompagne la création

d'œuvres qui explorent avant tout leurs propres frontières et s'aventurent volontiers au-delà. L'intégrité même du "genre" littéraire est la première cible. Un brassage imprécis de genres devient la stratégie préférée, l'hétérogénéité le mot d'ordre. Les "impurs" du passé — Dante, le Tasse, l'Arioste, Calderón, Cervantes, Shakespeare — sont les modèles du jour. Les frères Friedrich et August-Wilhelm Schlegel théorisent le rapport dialectique avec la littérature du passé et choisissent comme véhicule de leur réflexion ces fameux *fragments*, qui sont eux-mêmes, par leur forme inégale et concise, et par leur message parfois paradoxal, le terrain d'exercice d'une nouvelle poétique. La flambée de théorie *sauvage*, en ce qui concerne les genres, n'est pas de longue durée et s'éteint à peu près avec l'esthétique de Hegel. Les "genres" se réinstallent plus ou moins, comme autant de segments d'une poésie totale. L'idée sera reprise par Croce. Mais entre-temps, et au niveau des œuvres, la division avait été semée et commençait à porter ses fruits. Un cas intéressant est constitué par la fable, genre modeste dont La Fontaine avait fourni, pour la variante animale, le grand exemple classique. Or, les Romantiques — Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck — redessinent la carte de la fable, introduisent une distinction nouvelle entre *Naturmärchen* et *Geistesmärchen*, laissant même de la place à la variante de l'anti-fable de Tieck. Et la même remarque vaut pour la réinvention du *Gespräch*, lointain descendant du dialogue classique, l'invention du fameux *Witz*, la redéfinition de la nouvelle.

Le romantisme allemand a mené une opération, de grande envergure, visant à la décanonisation des genres. Si, comme l'a soutenu Lotman, la décanonisation est au centre de tout l'art moderne, les Romantiques allemands furent les premiers à en faire un principe opérationnel en littérature. L'axe syntagmatique et évolutif de la spécialisation générique est abandonné pour un réagencement paradigmatique et vertical. Les croisements transcatégoriques — l'hybridation proprement dite — vont bon train. Comme l'a très bien vu Bakhtine, comme l'a souligné Genette dans *Palimpsestes*, comme l'ont également bien compris les écrivains postmodernes, il ne s'agit pas de rompre avec le passé, mais plutôt de lui assurer une survie dans la parodie. La conscience, moderne, qui consiste à considérer chaque écriture comme une écriture en marge d'autre chose semble bien être la condition nécessaire de l'hybridité en littérature.

Parmi les genres, un sort particulier incombe au non-genre par excellence, c'est-à-dire le roman. On a souvent dit que le *Quichotte* a été le premier "vrai" roman. Pourquoi en serait-il ainsi ? Le "roman" de Cervantes suit fondamentalement la construction en épisodes et la technique de la péripétie qui étaient cel-

les du roman de chevalerie finissant. Les aventures se suivent et, sous la plume de Cervantes, ne se ressemblent pas, alors que dans *Amadis*, par exemple, elles n'étaient devenues que trop prévisibles. L'une des grandes nouveautés du *Quichotte* est constituée par les dialogues intercalés entre les aventures, et souvent insérés au milieu même du déroulement de celles-ci. Quand, à l'approche du chevalier aux miroirs, l'*hidalgo* s'exclame : « Camarade Sancho, voilà une aventure qui arrive ! », il ne fait qu'annoncer l'ancien programme du roman chevaleresque, qui ne sera respecté qu'en surface. Le semblant de duel, qui s'ensuit, avec son vieux compagnon Carrasco, envoyé sous un déguisement grotesque par son village pour sortir son ami de la folie, tourne au burlesque et devient le prétexte pour une réflexion philosophique sur le lien étroit existant entre la folie et la sagesse. Il est remarquable qu'un texte ultérieur, du plus haut intérêt pour qui veut baliser le champ évolutif du roman, *Jacques le Fataliste et son maître*, adopte précisément le même *topos* du chevauchement en couple, sans but déclaré, voire, dans ce cas, sans but possible : le récit des "aventures" est sans cesse remis à plus tard et finalement abandonné. Diderot a définitivement liquidé et remplacé ce récit par des dialogues philosophiques. Inutile d'insister ici sur tout ce que ce procédé doit à la tradition anglaise du *Tom Jones* et du *Tristram Shandy*.

Le problème posé ici, en termes d'hybridité, concerne le dosage, au sein du roman, entre la diégèse et autre chose. Cet autre chose concerne, presque littéralement, des moments de stase et de réflexion dans le discours du roman. Il y a, en effet, une forte convergence entre le projet prémonitoire du *Quichotte* et certains "romans" du XVIII^e siècle : Robinson Crusoé fait naufrage pour lancer une allégorie politico-morale, Tristram Shandy n'atteint même pas le moment de sa naissance malgré le nombre de volumes investis, Jacques et son maître ne font que tourner intelligemment en rond et discuter. L'un des romans qui exposent, avec le plus de clarté, cette polarité difficilement contrôlable entre le diégétique et le reste, est sans doute *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, prototype de ce qui deviendra le roman de formation. Avec autant de génie que de calcul, Goethe réussit à insérer, par exemple, un exposé sur la bonne jouissance des œuvres d'art et sur la primauté de la raison dans le chapitre où le jeune Guillaume apprend à ses dépens la vérité sur le caractère volage de Marianne, étape cruciale de sa formation (Livre 1, chap. XVII). On pourrait dire, en d'autres mots, que le roman naît dans l'hybridité sans toujours en avoir l'air. L'hybridité ne produit pas nécessairement de monstrueux centaures, elle peut également engendrer d'attrayantes sirènes. On comprend mieux pourquoi,

effectivement, le *Quichotte* est considéré comme le premier "roman". C'est parce que la monotonie diégétique a cédé la place à une certaine polyphonie, pour s'exprimer en termes bakhtiniens. L'intérêt des "aventures" de Don Quichotte réside dans le fait qu'il ne s'agit pas vraiment d'"aventures" et que le lecteur est continuellement témoin de la déconstruction de l'aventure en tant que principe narratif. Cette opération accomplie, au cours du XVIII^e siècle, le *Meister* goethéen fait en sorte que la destinée d'un personnage ou, si l'on veut, ses "aventures" alternent avec des moments de réflexion, qui constituent en même temps les étapes de sa formation. L'hybride ne fait plus peur, il est au contraire capable de charmer, et le roman de formation devient un des "genres"-clés du roman au XIX^e siècle. Il faudra attendre l'*Éducation sentimentale* ou, plus tard, *Le Grand Gatsby*, par exemple, pour découvrir, loin de l'optimisme des Lumières, les tonalités noires et corrosives d'une formation conçue comme école de la modernité. L'hybridité commence par ouvrir une brèche, pour ensuite la combler. Le moment de décanonisation, si prononcé chez Cervantes et tout au long du XVIII^e siècle, est suivi par un mouvement de recanonisation, qui nous permet de parler, justement, du modèle "classique" du roman réaliste au XIX^e siècle.

Le roman historique constitue également une bonne pierre de touche pour les problèmes concernant l'hybridité. Scott aimait beaucoup "illustrer" ses romans à l'aide de poèmes ou de chants. Les commentaires "personnels", en marge du récit, dans les romans de Balzac ou dans *Notre-Dame de Paris* sont célèbres. S'agit-il d'hybridations ? Peut-être, mais pas au sens de brèches, évoqué auparavant. Le canevas du roman historique est des plus solides puisque, sur une trame de fond constituée par l'Histoire et rendue avec plus ou moins de visibilité selon les cas, vient se greffer une deuxième série d'événements fictionnels : le "roman". Un exposé, même prolongé, sur l'architecture du Moyen Âge, par exemple, comme dans le roman de Hugo, n'est pas en mesure d'attaquer cette base. Le poème intercalé, comme l'exposé érudit, sera perçu comme un supplément, une parenthèse — un "para-logue", si l'on veut —, qui ne fait que confirmer l'immensité du passé et la médiocrité du présent. Une autre question émerge au sein du roman historique : celle de l'ambition affichée de véridicité, à laquelle il a été fait allusion plus haut par référence à Manzoni. L'arrière-fond historique et le commentaire auctorial occasionnel soulignent cette ambition. Il s'agit là d'un registre critique où l'hybridité peut certainement intervenir. Toutefois, l'évolution du roman historique, très présent tout au long du XIX^e siècle, manifeste surtout un courant contraire à l'hybridité. L'idéal de la grande

fresque historique traçant un tableau, le plus complet possible, d'une époque de grands changements s'exprime avant tout par un discours romanesque homogène, dicté et maîtrisé par une seule voix, que ce soit celle, par exemple, du Tolstoï de *Guerre et Paix* ou celle d'un Pirandello dans *Les Vieux et les Jeunes*. Cette tradition persiste jusque dans le XX^e siècle, où elle témoigne précisément de la solidité du modèle. En restant dans le domaine italien, le chef d'œuvre – et roman à succès – de Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, qui ne laisse intacte aucune illusion, fût-elle simplement réformiste, du *Risorgimento*, est un exemple de roman où tous les épisodes et tous les événements appartiennent à la fois à la diégèse et à l'explication. Mais en même temps, dans le dernier quart du siècle, se manifeste au sein du roman historique une nouvelle sorte d'hybridité qui bat en brèche à la fois le discours monotone et la prétention à la véridicité. À chaque fois, l'instrument mis en œuvre est la fragmentation interne du langage. Plusieurs langages, dès lors, se trouvent juxtaposés l'un à l'autre, dans le but de faire ressortir une vérité plurielle. L'unification italienne, racontée par Consolo dans *Le sourire du marin inconnu* – dernière en date des tentatives romanesques de réexamen du *Risorgimento* – n'a été obtenue, dans la perspective de l'auteur, que par l'oppression de pauvres illettrés, doublement réduits au silence : par l'armée officielle qui les a exécutés et par l'historiographie officielle qui ne les a ni écoutés ni compris. Or le roman, précisément, leur donne la parole dans le chapitre final, où un dialecte, construit par l'artifice de l'auteur, leur permet de crier leur vérité à travers les graffitis inscrits sur les parois de leur prison. Le multilinguisme apparaît comme un facteur d'hybridation important pour une littérature que d'aucuns appellent postmoderne. Ce multilinguisme est un phénomène pluriel en soi et s'étend jusqu'à couvrir, toujours dans le domaine du roman historique, l'exubérance expressive d'un Pynchon dans *Gravity's Rainbow*, le langage-refuge, idiolecte, reflet à son tour d'un univers imaginaire, inventé par Tournier dans *Le Roi des Aulnes*, la recherche documentaire diversifiée du Soljénitsyne de *L'archipel du Goulag* et, peut-être surtout, le jeu incessant avec d'innombrables codes culturels que l'on trouve dans *Les enfants de minuit* de Salman Rushdie.

C'est Rushdie qui nous met sur la trace de son grand modèle : Joyce. *L'Ulysse*, c'est bien connu, constitue un véritable treillis de langages divers entremêlés, en même temps qu'il accomplit le geste de décanonisation définitif par rapport à son modèle antique, la matrice narrative de *l'Odyssée*. Cette décanonisation ne s'effectue pas seulement, par ailleurs, sur le plan formel mais également au

niveau de la thématique et du positionnement social de celle-ci : l'épopée est descendue jusqu'aux petites gens, habitants d'un petit monde. L'hybridité a atteint un degré de pénétration tel, dans ce "roman", qu'elle bascule presque dans une nouvelle sorte d'homogénéité. Au risque du paradoxe, il faut néanmoins constater que la donnée langagière – ses différents registres et niveaux d'emploi, ses stades d'évolution, sa transformation au moment de traverser la conscience – est devenue l'"événement" de *l'Ulysse*, beaucoup plus que les "non-aventures" de Bloom. Est-il permis de parler de "parenthèse" quand, dans l'épisode de la maternité, la croissance d'un embryon est "traduite" par un énoncé qui parcourt les couches chronologiques successives de la langue anglaise ? La parodie, le "chant-en-marge" s'est fortement déplacé vers le centre pour peu que la distinction tienne encore. La machine narrative, en termes d'événements, s'est grippée et les moments de stase ont envahi tout le terrain du roman. Un bel exemple en est fourni dans le chapitre des Lotophages où chaque fragment de texte a adopté la forme et le contenu du repos et de la chute, d'une stase généralisée due au principe de "gravité" : les chevaux somnolents qui ruminent, les *cracking curricula* scolaires à l'allitération pleine d'ennui, la messe aux sonorités soporifiques ne sont plus mis en scène ici pour "exprimer" la torpeur mais pour assurer à l'idée une "textualisation" aussi pleine que possible.

Récapitulons un instant les étapes parcourues pour arriver là. Le moment où Don Quichotte, ahuri, reconnaît son ami Carrasco sous son déguisement de "chevalier aux miroirs" et où Sancho reconnaît son camarade Tomé, qui a mis son faux nez dans sa poche, est emblématique pour la décanonisation d'un "roman" devenu pure chaîne événementielle. Les discussions qui s'ensuivent, entre Carrasco et son valet, entre Don Quichotte et Sancho, constituent le "nouveau" roman. L'effet parodique est explicite et total, l'hybridité saute aux yeux. Avec son *Meister*, Goethe atteint un niveau où les deux paradigmes — diégétique et herméneutique, au sens où Barthes emploie cette notion dans *S/Z* — s'intègrent harmonieusement tout en restant reconnaissables dans leur singularité. Le modèle romanesque ainsi établi sera extrêmement influent par la suite et pour longtemps. L'on pourrait dire que *La Montagne magique*, par exemple, en constitue en quelque sorte l'aboutissement dans le domaine germanique. Avec Joyce, les contours des paradigmes se sont effacés : la parodie est là, non plus distincte mais généralisée. L'on comprend alors l'effet produit par *l'Ulysse* sur les écrivains contemporains. Tous étaient plus ou moins engagés dans la même réflexion, dont les fruits ont fait du début du XX^e siècle la période d'essai par

excellence pour le roman. Robert Musil lui, avec *L'homme sans qualités*, laisse l'édifice langagier intact, introduisant même une préciosité de ton un peu anachronique et qui possède un effet décanonisant certain. Son roman a entièrement évacué l'action pour devenir pure réflexion, ou mieux, suite de réflexions. C'est le roman-essai par excellence et, dès lors, comme Joyce, mais sur une autre piste, une évolution radicale du modèle goethéen. C'est comme si Diderot avait décidé de supprimer entièrement la cavalcade burlesque pour ne maintenir que les réflexions. Le cas de la *Recherche* proustienne est encore différent parce qu'un "je" occupe le devant de la scène et que l'énoncé, contrairement à Joyce et Musil, où l'énonciation est décentrée — Bloom n'est pas "je" —, provient de cette source unique, qui contemple et parfois raisonne, qui réfléchit et se souvient. Proust, d'autre part, chérit l'anecdotique, manipule le registre de la chronique mondaine jusqu'à en faire, à son tour, un outil de décanonisation. Alors que défilent les petits tableaux mondains les pages, essentielles, de réflexion sont introduites naturellement. La zone de transition est floue : le souvenir du toit et du clocher de St-Hilaire, se transformant sous le soleil en « brioche bénie » et en « coussin de velours », tient à la fois de l'anecdote et de l'exposé de poétique vers lequel, par ailleurs, tend tout le passage. La distinction entre "spectacle" et "être" est amenée par un épisode presque insignifiant, mais qui, dans les pages sur la *Caritas* de Giotto, va prendre une tournure nettement théorique et déboucher, à partir alors d'une discussion générale des *Vertus et vices de Padoue*, sur une réflexion étonnante à propos de la charge de réalité que contiennent les "symboles". Si Joyce efface les contours du diégétique et de l'herméneutique, Proust, en un sens, les rend perméables l'un à l'autre.

C'est, dans la littérature européenne du XX^e siècle, à ce stade de pénétrabilité et d'échange entre ce qui était qualifié autrefois d'éléments discrets, qu'opèrent les écrivains qu'étudient Rinaldo Rinaldi et Walter Geerts. Rinaldi identifie une forme très spécifique d'hybridation qui constitue en la juxtaposition — et non point la composition — de deux discours, reproduisant parfois implicitement ou explicitement l'alternance des genres. Les modalités de ce contrepoint varient : le rapport hiérarchique entre les discours, la motivation qui engendre leurs liens, la perception de leurs frontières. Mais, de Virginia Woolf à Tournier, le contrepoint marque, dans la perception de la réalité, la difficulté — voire la rupture — du rapport entre le "dedans" et le "dehors", jusqu'à traduire chez Calvino (*Les Villes invisibles*) ou Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) une double extranéité : l'écriture affiche désormais la dimension conventionnelle de l'exis-

tence et le paradoxe d'une société, dite « de communication », où l'on touche au non-sens et au silence. C'est, dans les conditions particulières de la diffusion du postmodernisme en Italie et à ce point extrême des limites qu'une poétique de négation pose au romanesque, qu'opère l'écriture de Manganelli, le "texte-Protée" comme le nomme Geerts : l'hybridation touche là à ses ultimes raffinements formels, bourrant le texte d'inventions parodiques, saturant le texte de traces innombrables des déplacements et mélanges génériques, travaillant tant au niveau de la *fabula* qu'à celui de l'énonciation, conférant enfin une portée théorique aux expérimentations scripturales. Et, surtout, la variabilité et la profondeur des « livres parallèles » — lorsque le commentaire inscrit la géométrie textuelle dans un espace à trois dimensions — proposent au « livre » l'infinité de tous les livres possibles : qu'en est-il dès lors de la faculté qu'aurait la littérature de représenter des savoirs sur le monde ? Toutefois — sommes-nous amenés à constater — n'est-ce pas aujourd'hui le monde de la postmodernité lui-même, de par son morcellement et la saturation informationnelle qui exige une littérature pluridimensionnelle, prismatique ?

La pratique d'écriture des écrivains et donc la réflexion des critiques ont quitté le terrain de l'histoire des formes littéraires, ou même celui d'une histoire de l'idée de littérature qui irait de la singularité des Belles-Lettres à la contamination des formes multi-médiales de communication littéraire : l'hybridité, mobilisant nos conceptions de la représentation et de la fiction, met en jeu la structure même de nos systèmes symboliques et cognitifs.

Un *explicit* et non une conclusion

Au moment de clore la présentation d'études soucieuses de ne jamais borner le discours critique et seulement désireuses de souligner la force d'un concept dans le champ théorique, une question, qui est essentielle, imposerait la nécessité de continuer. S'il est vrai que la profusion de textes hybrides célèbre la fécondité du processus, s'il semble acquis que la norme ne constitue plus un ensemble strict de formes et de genres mais seulement un réservoir de *topoi* et surtout la matrice de possibles discursifs, y a-t-il néanmoins — et l'on rejoint là l'interrogation de Wladimir Krysinski — un point limite du processus d'hybridation ? Un point au-delà duquel la déstabilisation des repères (les genres et sous-genres...) et du langage lui-même (les soixante-cinq langages de Joyce et l'enflure des

mélanges discursifs...) interdirait aux hybrides d'encore atteindre des savoirs et surtout de les communiquer au lecteur ? Par où le texte hybride, ainsi "dévitalisé" au sein même de ses répétitions, et ne possédant plus « comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude* »¹⁵, risquerait de rejoindre les formes les plus molles, ou les plus faibles, de la pensée moderne et postmoderne. Il ne s'agirait pas de la disparition de certaines formes littéraires d'expression mais bien de la perte d' "être" de la littérature, s'il est vrai que – et l'on nous pardonnera de décalquer le propos de Kundera sur le roman – « la connaissance est la seule morale [de l'hybride] »¹⁶.

Peut-être appartient-il dès lors à chaque lecteur, selon son degré de confiance ou de réserve envers la littérature, de se déterminer quant au sens que revêt la prolifération d'hybrides. Force de la transgression, richesse de la différence, tolérance du brassage ; ou bien, manque de repères dans une surabondance d'écarts et effacement d'organicité dans l'excès de la combinatoire.

¹⁵ Cf. KUNDERA (Milan), *L'art du roman* (essai), Paris, Gallimard, 1986, p. 17 : « Comprendre avec Descartes l'*ego pensant* comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque. Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la *sagesse de l'incertitude*, cela exige une force non moins grande ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 16 : « Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman ».

Cartographie lexicale de hybride

<u>Significations</u>	<u>Significations</u>	<u>Synonymes</u>	<u>Antonyme</u>
métissé — (adj.)	<u>Significations</u> croisé (verbe) hybridé (verbe) brassé (verbe)	<u>Synonymes</u> croisé entrecroisé entrelacé hybridé mâtiné mélangé mêlé métissé	métissé pur
mâtiné — (adj.)	<u>Significations</u> mêlé (adj.) métissé (adj.)	<u>Synonymes</u> mêlé bâtard mâtiné impur composite mixte	
mélangé — (adj.)	<u>Significations</u> mêlé (verbe) emmêlé (verbe) entremêlé (verbe) enchevêtré (verbe) amalgamé (verbe) entrelacé (verbe) uni (verbe) allié (verbe) fondu (verbe) brassé (verbe) combiné (verbe) associé (verbe)mêlé	<u>Synonymes</u> mêlé mélangé immiscé ingéré introduit occupé	
composite — (adj.)	<u>Significations</u> mêlé (adj.) mixte (adj.) hétéroclite (adj.) hétérogène (adj.) mâtiné (adj.) impur (adj.)	<u>Synonymes</u> mêlé bâtard mâtiné impur composite mixte	
impur — (adj.)	<u>Significations</u> souillé (adj.) sale (adj.) empesé (adj.) infect (adj.) infecté (adj.) malsain (adj.) boueux (adj.) bourbeux (adj.) corrompu (adj.) imparfait (adj.) pollué (adj.) mélangé (adj.) immoral (adj.) mauvais (adj.)	<u>Synonymes</u> souillé sali pollué contaminé	

Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle

Wladimir KRYSINSKI,
Université de Montréal

1. L'hybridité s'inscrit dans quelques problématiques discursives. Elle en est même un élément incontournable. Ces problématiques sont suffisamment intenses et complexes pour qu'on prenne quelques précautions oratoires. Je dirai d'emblée qu'il est impossible d'embrasser tous les aspects de l'hybridité que l'on voit inscrite dans le discours littéraire comme dans de nombreux autres discours artistiques. Il y a de l'hybridité dans la musique de Schönberg (dans *Pierrot Lunaire*, par exemple, qui date de 1912) et dans *Petrouchka* de Stravinski ou dans *Hymnen* de Stockhausen, tout comme est hybride la peinture de Max Ernst, dans le *Merz Opera* de Schwitters ou dans les collages de Juan Gris et de Picasso. L'hybridité est également présente dans la poésie, comme dans le "Jabberwocky" que Lewis Carroll a inséré dans *Alice de l'autre côté du miroir*. Chaque cas mériterait une analyse approfondie. J'irai plutôt dans une autre direction en tâchant de baliser, mais sans conclure, les différents espaces de l'hybridité.

L'hybridité est un des aspects incontournables du discours littéraire. C'est aussi une des questions centrales des pratiques culturelles, celles-ci étant indissociables de la vie sociale, de la production artistique, de la littérature, et de la langue au sens le plus large. L'hybridité apparaît donc sous plusieurs étiquettes. Elle couvre une zone interdiscursive au croisement de disciplines diverses.

2. Saisie dans les différents discours épistémologiques de la littérature et de la culture, l'hybridité évolue depuis ses fonctions littéraires et discursives vers des manifestations que la critique américaine May Joseph appelle « l'hybridité performante » (*performing hybridity*)¹. Nous sommes là en plein territoire politico-

¹ JOSEPH (May) et FINK (Jennifer Natalya) éd., *Performing Hybridity*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999.

culturel. Dans la préface d'un volume collectif, qui regroupe des essais consacrés aux hybridités transnationales et urbaines, May Joseph définit la spécificité performante de l'hybridité comme une méthode qui vise à « subvertir le réductionnisme économique » et à défendre de « nouvelles hybridités culturelles »².

De façon tout à fait pertinente, May Joseph envisage l'hybridité dans la perspective historique du vingtième siècle, depuis les années vingt jusqu'à nos jours. Cela lui permet de relever différentes formes d'hybridité comme : le métissage et la créolisation dans les Antilles françaises, la « transversalité » chez Edouard Glissant, les ethnopaysages globalisés ou « *global ethnoscapes* » chez Arjun Appadurai, la « ruination » chez Michelle Cliff, l'« anthropophagisme » brésilien, la « mémoire nomade » chez Assia Djebar, l'« hyper-syncretisme » chez le cubain Antonio Bénéitez-Rojo, le « *babu english* » chez Marlene Nourbese Philip, pour ne mentionner que quelques-unes des esthétiques hybrides que May Joseph appelle encore des « syncretismes performés »³.

L'hybridité qui s'inscrit dans la problématique politique de la culture à la faveur de la critique postcolonialiste, se constitue avant tout comme une stratégie discursive. May Joseph présente la question de l'hybridité de la façon suivante :

Le discours de l'hybridité a de nombreux points d'émergence sur la scène internationale. Il émerge au vingtième siècle parallèlement aux nationalismes autochtones dans les colonies francophones, lusophones, ibériques, hollandaises et anglophones. Les discours fondateurs de l'hybridité relèvent des discours anthropologiques et biologiques de la colonisation et de la conquête, mais le geste moderne qui déploie l'hybridité en tant que discours disruptif et démocratique est une expression de la citoyenneté culturelle, un développement anti-impérial et anti-autoritaire. Les antécédents de ce discours ont leur point d'ancrage dans la négociation complexe entre la misère coloniale et les nouveaux sujets historiques de la modernité, à la fois colonisés et colonisants. [...]

L'internationalisme inhérent au discours contemporain de l'hybridité et son énergie mobilisatrice s'ouvrent sur de nouvelles façons de comprendre les pratiques culturelles et politiques.⁴

² *Op. cit.*, pp. 9, 25, 156.

³ *Op. cit.*, p.10.

⁴ *Op. cit.*, p.1.

Ces observations concernent aussi la littérature dans la mesure où nous assistons au XX^e siècle à une forte décanonisation des discours hégémoniques pré-coloniaux et coloniaux. Dans cette remise en question des canons, l'hybridité joue donc un rôle tactique.

3. L'objet de mon discours étant les formes et les généalogies de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle, je voudrais me concentrer sur certaines œuvres littéraires qui précisément soulignent l'avènement de l'hybridité et les manières dont elle fonctionne.

L'hybridité est une catégorie que la théorie et la critique littéraires ont empruntée aux sciences naturelles, à la biologie et à la génétique pour être plus précis. Ces sciences s'occupent surtout de l'hybridation. La théorie littéraire en a retenu quelques aspects pour expliquer certains phénomènes d'écriture.

L'hybridation est définie en termes de mélange, croisement, couplage ou métissage. La sagesse des dictionnaires nous propose des définitions ou des exemples comme les suivants : « Croisement de deux races différentes, hybride » ou encore « Cela tient du roman et du poème ». Si cette dernière phrase peut nous mettre sur la piste d'un discours littéraire hybride, soyons patients et regardons encore du côté des dictionnaires spécialisés de la biologie et de la génétique où apparaît une multitude de termes techniques qui tendent un miroir au discours littéraire et plus largement au discours artistique :

En anglais, cela donne : « *Hybrid, hybridogenesis, hybridoma, hybrid-released translation, hybrid-arrested translation, hybrid swarm [swôrm], hybrid vigour (heterosis), hybrid selection, hybrid zone, hybrid sterility, hybrid lethality* [létalité de l'hybride] ». Un anatomiste, un entomologiste ou un généticien du discours littéraire pourrait être attiré sinon par tous ces termes du moins par quelques-uns d'entre eux. Ainsi « *hybrid swarm* » définit la population hybride qui habite autour d'une frontière et qui se caractérise par certains traits spécifiques qu'une autre partie de la même population ne possède pas. La « vigueur hybride » caractérise certains hybrides plus vigoureux que leurs parents. Pour sa part, la « zone hybride » définit une zone géographique où deux populations jadis séparées par des barrières géographiques deviennent hybrides après l'élimination de ces barrières et en l'absence d'isolement reproductif.

On peut poser que ces trois concepts coïncident par analogie avec les irrégularités du discours littéraire dont la nature possède elle aussi des « populations » hybrides, tout comme des « vigoureux » et des « zones » hybrides.

Le mélange des genres ou des registres n'est-il pas une caractéristique bien assimilée du discours artistique moderne ? Certes, mais les pratiques littéraires hybrides présupposent des généalogies et des formes d'hybridité qui dépassent les analogies trop faciles et qui risquent de nous engluier dans des métaphores superficielles.

4. Peut-on plutôt parler d'espace iso-épistémique ? Ce serait un espace de pratiques analogiques, un espace qui mettrait en parallèle, d'une part, ce que les sciences naturelles ont codifié en termes d'expériences, de lois, d'explications et de calculs rigoureux, et, d'autre part, ce que la littérature crée en termes d'impropriétés discursives, de mélange de genres et d'écritures hétérogènes.

Si le postulat d'un tel espace peut paraître abusif, il n'en reste pas moins que l'analogie de certains concepts tout comme la similarité de certaines pratiques donnent à réfléchir et ouvrent de nouvelles avenues de réflexion sur la littérature. Les phénomènes de la culture ne sont pas nécessairement calqués sur ceux de la nature. Pour autant on peut admettre que les phénomènes littéraires perçus dans leur évolution historique donnent à voir des opérations discursives de mélange et de croisement qu'on peut rassembler sous le nom d'hybridité. La compréhension de ces phénomènes exige toutefois des opérations critiques s'exerçant sur l'objet spécifiquement littéraire. Ainsi l'herméneutique de l'hybridité reste à inventer, quitte à tenir la nature à distance.

5. Il y a un demi-siècle une vision de la littérature européenne à l'époque du Moyen Âge nous était présentée. Cette vision possède une pureté téléologique, pour ne pas dire théologique, d'une clarté éblouissante. Ernst Robert Curtius rappelle qu'Homère est le créateur et le fondateur (« *heros clistes* ») de la littérature européenne. Le principe explicatif de Curtius, c'est la topique, c'est-à-dire la répétition et la permanence de certains *topoi* qui traversent la littérature européenne et qui lui garantissent une stabilité formelle et thématique.

Un autre élément fondateur et stabilisateur que fait ressortir la méthode de Curtius, c'est la présence des grandes œuvres littéraires qui existent comme monuments intemporels dans l'ordre historique de la culture européenne.

Ces monuments ont construit la littérature européenne par le truchement de la fonction fabulatrice, notion que Curtius emprunte à Bergson.

De sorte qu'Homère précède Virgile, Virgile anticipe Dante, Dante préfigure Shakespeare, Shakespeare laisse entrer Calderón dans l'ordre culturel diachro-

nique. Tous ces créateurs accomplissent un travail de mise en topique du langage. Ils répètent les mêmes opérations sur le socle thématique qui fixe l'ordre, la loi et la maîtrise de la chaîne évolutive de la littérature européenne.

Dans cette perspective des *topoi*, il n'est pas du tout question d'hybridité.

Au contraire, les œuvres de ces écrivains et poètes sont vues comme des épures. Elles confirment la régularité et la pureté de l'inspiration littéraire européenne.

Or, il faut admettre désormais que la vision de l'Europe chez Curtius élimine des espaces culturels tout entiers, y compris ceux où le latin fut la langue courante de l'écriture littéraire. Curtius a une vision strictement occidentaliste et religieusement restreinte de l'espace culturel européen. L'Europe de Curtius se limite aux espaces tracés entre Rome et Athènes, Madrid et Cordoue, Paris et Heidelberg, Bâle et Cologne, Florence et Bologne, Strasbourg et Mayence.

Il est certain que cette vision du Moyen Âge latin est historiquement attestée et que l'Europe pour Curtius signifiait l'Europe Occidentale.⁵

Au début des années cinquante, Curtius publie *Essais sur la littérature européenne* où Goethe, T. S. Eliot, Hoffmannsthal, Stéphane George, José Ortega y Gasset occupent la place centrale et exclusive⁶. Mais il n'est toujours pas question d'hybridité. Et pourtant il y a eu des phénomènes artistiques et littéraires marquants qui attestent la fonction cognitive assumée par l'hybridité dans la culture et dans la littérature européennes. Tout époustouflante qu'elle soit, l'érudition de Curtius est un mauvais guide pour quiconque voudrait apprendre la fonction de l'hybridité dans la littérature européenne.

6. Le phénomène marquant, dans l'ordre littéraire européen, c'est la diversité de l'hybridation. Avant même que la modernité ne fasse irruption, l'hybridité agit comme un opérateur discursif de premier ordre. Cet opérateur met en jeu l'hétérogène par l'intermédiaire de formes telles que *saturne*, *satire ménippée*, *silves* et *algarabie*...

Après le XVII^e siècle où le perspectivisme nominal et ironique de *Don Quichotte* marque l'avènement de la modernité en offrant au roman sa première matrice narrative, c'est l'anatomie à laquelle, en 1621, Robert Burton donne

⁵ CURTIUS (E. R.), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit par J. Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956, p.10.

⁶ CURTIUS (E.R.), *Essais sur la littérature européenne*, traduit par C. David, Paris, Fayard, 1954.

forme dans son *Anatomy of Melancholy* qui va jouer un rôle important dans le discours romanesque.

Il faut maintenant saisir les différents sens de l'hybridité pour pouvoir leur attribuer des fonctions cognitives précises.

Les frontières temporelles de l'hybridité du discours littéraire sont brouillées.

Disons que l'hybridité a toujours été là. Aujourd'hui il faut réactiver et vérifier sa dimension cognitive. Autrement dit, la connaissance du littéraire passe par un rappel de l'histoire de ses effets (ce que Gadamer appelle la « *Wirkungsgeschichte* », ou le « travail de l'histoire »). Les effets de l'hybride sont nombreux et fonctionnels, mais disons que, d'une certaine manière, l'hybridité a façonné la littérature moderne.

Les remarques de Giambattista Vico sur l'oeuvre d'Homère nous donnent à voir une hybridité solidement installée dans le discours du poète grec. Les paramètres critiques de G. Vico qui définissent cette hybridité sont assez précis : changement de registres, inégalité du style, mélange des dialectes et des niveaux de langage⁷. Ce modèle de l'hybridité va se projeter dans l'histoire de la littérature.

Voici donc un problème à repenser : l'hybridité ainsi comprise ne serait-elle pas une loi du discours littéraire qui montre ses objets dans toute leur extension cognitive ? Homère nous fait connaître le tout du *mythos* et du *logos*. Il doit pratiquer l'hybridité comme condition *sine qua non* d'une vision à la fois particularisée et globale du monde.

Les observations de Vico sur Homère s'appliquent à la satire ménippée, tout comme à Rabelais, Cervantes, Pétrone, mais aussi à Sterne ou à Dostoïevski tel que Bakhtine le comprend dialogiquement. Ces observations de Vico s'appliqueraient aussi, toutes proportions gardées, à Arguedas, Gadda, Céline, Guimarães Rosa, Savinio, Alejo Carpentier, Claude Simon, Carlos Fuentes ou Günter Grass. Il faut donc essayer d'établir avec précision la généalogie de ce phénomène d'hybridité polydiscursive.

7. Il y a lieu de se demander si *The Anatomy of Melancholy* préfigure une transformation du roman compris comme une hybridité systématique, que Sterne avec *Tristram Shandy* et Carlyle avec *Sartor Resartus* vont pratiquer et que d'autres vont reprendre : Musil, Witkiewicz, Roa-Bastos, Manganelli, Consolo, Glissant, Kundera, Chamoiseau et d'autres encore. Les textes romanesques de

⁷ G.B.VICO, *La Science Nouvelle*, tr. A. Doubine, Ed. Nagel, Paris, 1953. Voir pp. 329, 337.

ces écrivains laissent entrevoir la diversité et l'extension des opérations d'hybridation. Celles-ci dépassent le cadre strict des couplages ou des mélanges de genres. Chez ces différents romanciers, l'hybridité c'est avant tout l'élargissement des champs d'observation et l'intensification de la quête cognitive. Les modalités en sont très diverses, mais en règle générale il s'agit d'une transformation des langages narratifs et des registres discursifs.

L'anatomie de Burton est une hybridité qui fonctionne sur le mode du « foisonnement libre et déréglé, d'un inépuisable pouvoir d'invention, mais aussi d'une accumulation qui confine à l'ennui ». À ce propos, Jean Starobinski fait la remarque suivante :

« Ce livre nous apporte l'un des plus beaux exemples d'un certain style baroque, où la démarche de l'*invention* est inséparable de celle de la *thésaurisation*. De là ce mélange de fraîcheur et de décrépitude qui, pour nous modernes, fait le charme hybride de ce livre. C'est une somme : toute la "physique", toute la médecine, toutes les opinions morales, une grande partie de l'héritage poétique de la tradition gréco-latine et chrétienne nous sont ici offerts en citations, en allusions, en commentaires cousus bout à bout. »⁸

Le commentaire de Jean Starobinski porte surtout sur le mélancolique, figure grotesque et burlesque du « diseur de vérité » qui plonge dans le théâtre de soi et qui se fait passer pour *Democritus minor*. Le critique rappelle en même temps que « de Burton, *fellow of Christ Church*, à Sterne et à son Yorick, la filiation est directe ».⁹

8. Ainsi nous entrons dans un champ critique, celui du roman hybride, que Northrop Frye, grand admirateur de l'*Anatomie* burtonienne théorise de façon originale. L'anatomie signifie pour Frye le roman digressif et hybride. *Tristram Shandy* en est le paradigme parfait. Pour mieux saisir la méthode de Sterne dans *Tristram Shandy*, l'opération critique de Frye consiste à substituer à la satire ménippée le terme d'anatomie :

Le mot « anatomie » dans le titre de Burton signifie dissection ou analyse, et il exprime très exactement le traitement intellectualisé de sa forme. Nous ferions

⁸ STAROBINSKI (Jean), « La mélancolie de l'anatomiste », in *Tel Quel*, n° 10, été 1962, p. 21.

⁹ *Op.cit.*, p. 28.

bien d'adopter ce terme qui remplacerait avantageusement celui de « satire ménippée », terme encombrant et qui parfois même induit en erreur.¹⁰

Pour Frye la notion d'anatomie exprime mieux les traits caractéristiques de l'évolution du roman. Cela consiste à créer des hybrides, à introduire la digression dans le roman à thèse, à mêler le catalogue au débat, le fantastique au réaliste. En somme, c'est le mélange du mode narratif et du mode réflexif, de l'analyse et du grotesque. L'art de Sterne mise sur l'hybridité organique du discours romanesque. Ce qu'on appelle « le shandéisme », c'est en effet l'art de raconter des histoires qui vont dans tous les sens, des histoires sans queue ni tête – ce que les Anglais appellent des « *shaggy dog stories* » ou encore des « *cock-and-bull stories* » –. L'hybridité de *Tristram Shandy* trouve sa genèse dans la liberté absolue de la parole dont jouit le narrateur. Le bavardage s'allie à la folie raisonnable. Ce roman relève à la fois du grotesque envahissant (« *preposterously comic* ») et de l'exaspération effrontée (« *brazently exasperating* »), comme dit Christopher Ricks, un des meilleurs spécialistes de Sterne. Disons alors paradoxalement que le roman de Sterne est une cacophonie polyphonique où se sont logées des voix et des ironies, des blagues et des feintes narratives, des histoires à dormir debout et des réflexions sérieuses. Sur le fond de cette hybridité, le roman de Sterne dessine le modèle par excellence du roman moderne, comme Victor Shklovski ne cesse de le dire dans ses nombreuses célébrations de *Tristram Shandy*.

9. L'hybridité devient alors une loi du romanesque. Ses sphères d'action tracent des discontinuités discursives, comme autant de variantes. Le roman ne va pas évoluer vers et par un langage qui confirmerait l'analyse que fait Leopardi de la langue française. Cité par Vincenzo Consolo dans un beau texte, « Pour une métrique de la mémoire »¹¹, Leopardi compare l'italien au français :

Le français tend à l'unicité, tandis que l'italien est un ensemble de langues plutôt qu'une langue unique¹².

¹⁰ FRYE (Northrop), *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966, pp. 311-312 : « The word "anatomy" in Burton's title means a dissection or analysis, and express very accurately the intellectualized approach of his form. We may as well adopt it as a convenient name to replace the cumbersome and in modern times rather misleading "Menippean satire" ».

¹¹ CONSULO (Vincenzo), « Per una metrica della memoria », in *Bollettino* '900, n. 6-11, 1997, pp. 25-29.

¹² *Op.cit.*, p. 26 : « Il francese tende all'unicità, mentre l'italiano è un complesso di lingue piuttosto che una lingua sola ».

La langue française, selon Leopardi, s'est géométrisée et cette géométrisation est interprétée comme une supériorité par rapport à l'italien. Mais donnons la parole à Vincenzo Consolo :

Personnellement, je sacrifierais volontiers la grande richesse expressive de la langue italienne pour rejoindre cette géométrisation de la langue française que vantait Leopardi.¹³

Consolo aligne quatre formules pour exprimer sa fascination devant la grandeur de la langue française : « cette géométrisation, ce cartésianisme, cette rationalisation, cette perte d'infini »¹⁴. Procédant à une auto-analyse de son œuvre, Consolo reconnaît que ce que Cesare Segre a appelé la « plurivocité », la plurivocité, sous-tend son écriture qui ne peut pas ne pas être soumise à la loi de l'hybridation. Le destin de la littérature italienne, c'est sa plurivocité.

L'évolution du roman confirme, aussi bien en France qu'en Italie et ailleurs, qu'on s'est séparé de la géométrisation et du cartésianisme. *Le recours de la méthode* d'Alejo Carpentier serait le paradigme de cette démarche qui consiste en une polémique ironique et cocasse avec le cartésianisme. Bien avant, la voix de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, *La mort à crédit*, *D'un château l'autre* introduit l'oralité brutale et iconoclaste. Dans les hybrides de Céline, la narration se mêle à des mots vulgaires, à des styles émotifs, à des parataxes massacrant le monde, la bourgeoisie et la langue française géométrisée. Cette hybridité consacre une dynamique romanesque qui dure encore aujourd'hui. Toutes proportions gardées, Savinio, Gadda, Pizzuto, Manganelli, Busi, prolongent cette dynamique. de même qu'en France, Sollers, Guyotat, et jusqu'à un certain point Semprun, surtout dans son *Algarabie*.

10. L'évolution du roman est marquée par l'émergence successive et l'organisation polysémique des signes (icônes, index, symboles). En prenant comme base d'analyse la thèse de Barthes à savoir que la littérature est sous-tendue par trois forces décisives : *mimésis*, *mathésis* et *sémiosis*, on pourra vérifier que l'évolution de la littérature dénote une forte tendance à rendre fonctionnels ses langages, ses

¹³ *Op. cit.*, p. 26 : « Personalmente sacrificherei volentieri la grande ricchezza espressiva della lingua italiana per raggiungere quella geometrizzazione che Leopardi lamentava nella lingua francese ».

¹⁴ *Op. cit.*, p. 26 : « quella geometrizzazione, quel cartesianismo, quella razionalizzazione, quella perdita di infinito ».

idiomes, ses signes. Ils sont fonctionnels dans la mesure où ils s'investissent des trois forces décisives de la littérature à la faveur d'une hybridité proliférante.

Un rapport signifiant reste à établir entre l'hybridité d'une part — sous ses différentes formes : polyphonie de registres, mélange incongru de signes, mélange de genres, essai, récit, parabolisation, poésie, iconisation, polylinguisme — et, d'autre part, les visées cognitives de la littérature.

Des œuvres multiples entrent dans ces champs problématiques : E. Pound (*Cantos*), T. S. Eliot (*The Waste Land*), Joyce (*Finnegans Wake*), Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Dos Passos (*Trilogy USA*), Broch (*Les Sommambules, Les Irresponsables*), Guimarães Rosa (*Grande Sertão Veredas*), Cortazar (*Marelle, Ultimo Round*), Manganelli (*Il discorso dell'ombra e dello stemma*), Arno Schmidt (*Zettels Traum, Scènes de la vie d'un faune*), Ignacio de Loyola Brandao (*Zéro*), Maurice Roche (*Codex, Compact*), Ducharme (*L'Avalée des avalés*), Pynchon (*V, Gravity's Rainbow*), V. Consolo (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*), Haroldo de Campos (*Galaxies*).

11. L'« archéologie du savoir » et la dialectisation des différentes formes de la représentation littéraire nous apprennent que la pratique de l'hybridation relève d'une volonté d'intégrer au corps romanesque de nouvelles quantités de savoir, de nouveaux moyens de représentation qui doivent se mesurer avec la puissance du discours et les positionnements inédits du sens. Est alors hybride tout ce que le discours donne à voir et à penser dans les limites de ses manifestations, dans ses incongruités thématiques et formelles. Ces incongruités travaillent le texte littéraire depuis Apulée et Pétrone. Depuis Rabelais et Cervantes, Diderot et Sterne. Elles se projettent dans le discours moderne.

Voici un exemple que j'emprunte aux *Chants de Maldoror*. Dans le « Chant Quatrième », il est question d'un rêve que le narrateur explique comme ceci :

Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vautreais mes poils dans les marécages les plus fangeux.¹⁵

Dans la modernité, Lautréamont est un des créateurs des hybridités incongrues. C'est grâce à elles que le « parapluie rencontre la machine à coudre sur une table de dissection ».

¹⁵ Comte LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, *Œuvres complètes, Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*, Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 272.

Dans la littérature italienne le roman de Savinio qui porte un titre programmatique *Hermaphrodito* est écrit non seulement en français et en italien, mais à partir d'autres langues, en un mélange où se touchent et s'interposent des acteurs ou des embrayeurs de mélanges et de syncrétismes. Chez Savinio les incongruités fréquentes relèvent d'une hybridité ludique. Voici dans *Hermaphrodito* ce qui a été écrit en français et en italien, deux langues et deux idiomatiques qui s'entre-réfléchissent comme deux miroirs hybrides.

Dans ma tête transparente il se passe un charmant va-et-vient de jolies choses... Joyeux carrousel : mes idées courent au galop, caracolent, et font du steeple-chase. [...] Moi, je demeure pantelant, frémissant ; inassouvi, comme l'amant touché par le sublime amour : comme un Tristan !¹⁶

Oggi provo il bisogno di criticare acerbamente la sbagliata architettura del mio corpo. Ho greve la testa. Mi umilia stranamente lo sentirmi vittima di un cotale idiora accademismo di costruzione. E mi sento vieppiù poco tagliato per siffatti atletismi. [...] Destinato anch'io alla tragedia variopinta dei saltimbanqui. Anche per me stamuta questa folla ove il totemismo fa strage.¹⁷

Gian Carlo Roscioni observe que chez Savinio, à côté du plurilinguisme, on trouve « les modes, les exercices et les jeux de mots qui en constituent le complément ordinaire : néologismes, calques d'autres langues, mots hybrides et interférences, formations nouvelles et permutations, graphies étymologiques, et toutes sortes d'amphibologies et de mots d'esprit (j'aime les mots d'esprit, cette forme spontanée de la philologie) »¹⁸.

12. Depuis les années vingt et à l'échelle mondiale, le roman diversifie les hybridités qui deviennent en même temps de plus en plus fonctionnelles et inventives. On peut avancer que l'hybridation des champs narratifs et discursifs se traduit par une véritable révolution romanesque. Le langage du roman se transforme en unités hybrides à fonction ludique.

Pour en saisir la portée, interrogeons le problème du multilinguisme en tant que superposition expressive de langues, de registres, de styles et de lexiques. Le multilinguisme est un cas particulier de l'hybridation. Il constitue un des aspects

¹⁶ A. SAVINIO, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974, p. 27.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 105.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 243 : « i modi, gli esercizi e i giochi verbali che ne costituiscono l'ordinario complemento : neologismi, calchi di altre lingue, composti e incroci, neoformazioni e permutazioni, grafie etimologiche, e ogni sorta di anfibiologie e di "freddure" (piacciono a me le freddure, questa parte estemporanea della filologia) ».

de la révolution romanesque. Depuis *Ulysse* de Joyce jusqu'à *Finnegans Wake* et, au-delà, jusqu'à Savinio, Gadda, Pizzuto et Manganelli, Sollers, Maurice Roche et Guyotat, le multilinguisme souligne les visées autotéliques du langage romanesque: Le langage devient de plus en plus travaillé par le savoir et l'auto-observation. Les incongruités hybrides entrent de plain pied dans le texte romanesque avec pour conséquence la déstabilisation du langage ou bien le dévoilement de son artifice. La passion de comprendre le monde se traduit par le recours systématique à l'hybride, outil du savoir, du sens et de la représentation.

Dans *Ulysse* et dans *Finnegans Wake* Joyce déploie des techniques différentes pour des fins différentes. Si *Ulysse* repose sur une hybridité centrale, paradigmatique et verticale, qui mêle le mythe au récit, *Finnegans Wake* est un méta-roman qui à la fois se sert du récit narratif, le remet en cause et pousse au paroxysme l'hybridation de la langue. Il faudrait plutôt dire *des* langues, puisque Joyce utilise soixante-cinq langues. La méthode de Joyce est donc hybride. L'auteur mélange sans cesse cette multitude de langues pour produire une sorte de babélisme ludique. Il s'érige au rang d'un démiurge qui absorberait toutes les perspectives et tous les signes verbaux qui leur serviraient de supports. Mais le multilinguisme de Joyce, ce qu'il appelle « puntomime », dissout l'identité des personnages et des langues. Lorsque Adaline Glasheen demande dans son livre *A Second Census of Finnegans Wake: « Who is Who when Everybody is Somebody Else »* [Qui est qui quand chacun est quelqu'un d'autre], elle est en peine de trouver une réponse. De même, le lecteur peut se demander: « What is What when everything is something else » [Quoi est quoi quand tout est autre chose]¹⁹.

Les différents avatars du multilinguisme posent le problème de la communicabilité du langage littéraire devenu hybride et combinant plus d'une langue. Le multilinguisme soulève aussi la question de l'ontologie du littéraire.

Au débouché du moderne, est-ce que la langue aboutit à un simple jeu de miroirs autoréfléchissants? Est-elle encore capable de reconstruire une éthique de la communication? Il semblerait que le jeu de Joyce a éventré le référentiel de toutes les prétentions mimétiques. Le ludique est un purgatoire qui ne mène plus au paradis des échanges verbaux. Joyce se présente comme un auteur antidostoïevskien. Il est génialement monologique et homophonique. Il avale le dialogisme de façon tellement radicale qu'en définitive on entend chez lui toutes les

langues, mais pratiquement plus aucune. Face à Joyce la vision bakhtinienne du dialogisme paraît un exercice de franche utopie.

On peut alors se demander si, dans le discours littéraire et méta-littéraire, la méthode hybride ne mène pas à constater que la multiplication des hybrides à partir d'un nombre infini de langues révèle une situation paradoxale, à savoir que les anges ou les monstres langagiers, ces produits verbaux de l'hybridité littéraire n'ont pas de véritable espace de communication. Une fois mélangés, les mots deviennent des objets autonomes, qui échappent à l'entendement commun. Le lecteur peut comprendre l'intentionnalité des hybrides, mais il risque de devenir victime de leur hypertrophie.

¹⁹ GLASHEEN (A.), *A Second Census of Finnegans Wake*, Evanston, Northwestern University Press, 1963, pp. IX-IXVI.

**Greffons historiographiques et historiographie en procès
dans le chef-d'œuvre de Vincenzo Consolo :
*Le sourire du marin inconnu***

Cesare SEGRE
Université de Pavie

L'un des romans italiens les plus extraordinaires de ces dernières décennies est sans aucun doute *Le sourire du marin inconnu*, de Vincenzo Consolo (1976)¹. C'est en quelque sorte un roman historique, puisqu'il raconte, plus ou moins directement, des événements survenus en Sicile durant les dernières années de la domination des Bourbons, en particulier les tentatives de révolution libérale et l'une des jacqueries qui se succédèrent jusqu'au lendemain du débarquement de Garibaldi, en 1860. Un roman écrit en contrepoint, si ce n'est en opposition, surtout stylistique, avec le plus traditionaliste *Guépard* de Tomasi de Lampedusa, lui aussi consacré à la Sicile des années précédant et suivant l'expédition de Garibaldi.

Le roman de Consolo est historique aussi parce que les deux protagonistes, Mandralisca et Interdonato, ont effectivement existé et ont conservé de nombreux traits de leur personnalité. Le baron Enrico Pirajno de Mandralisca (1809-1864) fut un érudit, archéologue, numismate et naturaliste d'un bon niveau, comme il résulte de ses publications, et même un collectionneur d'œuvres d'art – le Musée portant son nom, qu'il donna à la municipalité de Cefalu, possède, entre autres, le *Portrait d'inconnu* d'Antonello de Messine, point focal et symbolique du roman –. Investi de diverses charges publiques, il se battit contre les abus féodaux ; il devint député à la Chambre des Communes sicilienne en 1848 et, après l'Unité, sénateur du Royaume d'Italie. L'avocat Giovanni Interdonato

¹ CONSOLO (Vincenzo), *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976 ; en français : *Le sourire du marin inconnu*, traduit de l'italien par Mario Fusco et Michel Sager, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980.

(1810-1866) fut bien plus actif dans la politique militante ; lui aussi député à la Chambre des Communes en 1848 il s'exila par la suite à Paris. Sous la "dictature" de Garibaldi, il fut Ministre de l'Intérieur (1860) et occupa des charges prestigieuses au sein de la magistrature sicilienne : Conseiller à la Grande Cour civile, puis Procureur général de la Cour d'appel de Palerme et de la Grande Cour civile de Messine.

Le rapprochement entre les deux personnages – il apparaît peu probable qu'ils ne se soient pas connus – permet à Consolo de mettre face à face un représentant des aristocrates et des bourgeois éclairés, à qui l'on doit les premiers mouvements *carbonari* et mazziniens (Mandalisca), et un homme politique démocrate de gauche, passionné (Interdonato). C'est justement Interdonato qui, par une amnistie, acquitta les paysans et les journaliers acteurs de la sanglante révolte paysanne d'Alcàra Li Fusi (mai 1860), qui est au centre du roman. Mais c'est certainement Mandalisca, présent dans presque tous les chapitres et responsable de quelques-uns, tout au moins pour l'invention narrative, qui sert de conscience dans le livre, voire d'*alter ego* de Consolo. Il apparaît comme le protagoniste dans les premier et quatrième chapitres, comme l'esprit qui juge dans le sixième, comme témoin narrateur dans le septième et le huitième, comme collecteur de la documentation dans le neuvième. C'est donc lui qui, doté d'une humanité curieuse, parcourt les différents milieux et les différentes cultures de la Sicile de son temps et nous en propose une interprétation.

Si je parle, ici, du roman de Consolo, c'est qu'il entre de façon irrésistible, dirais-je, dans la problématique des textes hybrides. Je ne fais cependant pas allusion à la citation de chants populaires, laïcs et religieux, voire de vieilles chansons du XIII^e siècle, comme celle de Frédéric II, ou même de lettres décousues de marchands, d'inscriptions, de liturgies et de conjurations en latin. Tout ceci entre dans un plurilinguisme bouillonnant, ravivé aussi par la *mimésis* de discours opérant à tous les niveaux idiomatiques, des plus raffinés aux plus humbles, y compris le dialecte gallo-roman de San Fratello utilisé par un vigoureux personnage populaire. Je fais plutôt allusion aux extraits de textes d'historiens et de journalistes locaux s'exprimant sur les mouvements antibourboniens de Cefalu de 1856 (Premier appendice, chapitre 2), et au procès contre les révoltés d'Alcàra (Premier appendice, chapitre 9), puis au passage tiré de *Impressions d'un des Mille*, de G.C. Abba sur le débarquement de Garibaldi à Marsala (Second appendice, chapitre 2).

À la première lecture, on a l'impression que Consolo a délégué à ces écrivains la narration filée et tendanciellement exhaustive, et qu'il s'est en revanche réservé les premiers plans, les détails significatifs, les impressions directes, les *valentis* et surtout l'invention. Mais on comprend aussitôt qu'il y a quelque chose d'autre. Une lecture plus approfondie révèle que ces extraits greffés sont fortement idéologisés. Le premier, celui de Francesco Guardione, vibre encore d'indignation antibourbonne et de passion "*risorgimentale*" ; celui de G.C. Abba exprime la vision idéalisée et patriotique d'un combattant garibaldien, qui représente son chef dans des poses héroïques et décrit ses compagnons d'armes pénétrés de leur mission de civilisation ; enfin, le greffon tiré de Luigi Scandurra transpire la haine envers les révoltés d'Alcàra : ils sont présentés comme des criminels qui donnent libre cours à de vieux ressentiments et s'abreuvent du sang des bourgeois ; celui qui les a acquittés devient la cible de cette même haine. L'éventail idéologique s'ouvre davantage encore si nous tenons compte d'autres appendices, comme la proclamation rhétorique du « producteur » Mordini (15 octobre 1860) aux « Italiens de Sicile », désormais unis, selon lui, par « un pacte solennel de conciliation et de paix » (Troisième appendice, chapitre 9).

On aurait spontanément envie d'utiliser un terme de Bakhtine, la « plurivo-cité », en soulignant que les nombreuses voix sont porteuses, plus que d'idéologies, de véritables idéologies. Solution objectivement incontestable, à condition que l'on dise clairement que, dans ce cas, le recours aux idéologies n'est absolument pas neutre. Consolo conforme son roman à une conception de l'histoire qui lui est propre : il hiérarchise donc les idéologies et les idéologèmes. Son attitude envers les événements qui sont l'objet de l'histoire se manifeste dans une lettre envoyée – imagine-t-il – par Mandalisca à Interdonato, alors que ce dernier s'apprête à juger les faits d'Alcàra Li Fusi : cette lettre constitue le chapitre 6.

Mandalisca explique son renoncement à une action politique par ses réflexions sur la révolte dont les traces étaient toutes récentes et dont les passions brûlaient encore. Il demeure fidèle aux idéaux de la Révolution française de liberté, d'égalité, de démocratie (il ne dit pas fraternité), mais il a également le sentiment qu'ils ont été formulés dans le langage des classes dominantes, même si elles sont éclairées, en somme dans le langage du pouvoir. Ce langage, cette écriture sont aussi ceux des lois et de l'histoire : des lois inadaptées ; et une histoire sourde aux besoins, aux pulsions, aux horizons mentaux des gens qui ont toujours été objets, victimes, et qui ne possèdent même pas une langue adéqua-

te pour dire des choses dépassant les besoins matériels, les réactions instinctives.

Voyons dans le texte de Francesco Guardione, certes du XX^e siècle, mais terriblement arriéré comme langage et comme conception de la vie, des expressions rhétoriquement abstraites comme « une domination qui aspirait à enchaîner la pensée elle-même », ou bien « à Cefalu, les cœurs s'enflamment pour la révolution » ; ou des syntagmes littéraires comme « la grande entreprise » et « phalanges victorieuses ». Tout cela dans un horizon existentiel qui est par contre presque domestique, et que peut symboliser le drapeau cousu de leurs mains par les « demoiselles Elisabetta et Giuseppina Borra ». Même l'arrestation des familles respectives suscite des remontrances polies : « avec des procédés qu'interdisent la civilisation et l'humanité »².

Mandalisca est en somme conscient d'un heurt entre des codes : ceux, dominants, du pouvoir et ceux, à peine ébauchés, des subalternes, des expropriés. Mais derrière ces codes il sait qu'il y a quelque chose de très concret : la propriété,

l'escargot le plus gros, le plus monstrueux et dévorateur, qui a toujours avancé en rampant à travers le monde,

écrit Mandalisca. Et il ajoute que les luttes paysannes avaient justement comme seul objet la propriété, celle de la terre, une « cause véritable, concrète, corporelle »³. Mandalisca comprend tout, mais, à cause de sa culture et même de son progressisme, il peut difficilement se ranger du côté des rebelles, contre les lois, de même qu'il rechigne désormais à partager de façon acritique les idéaux et les projets politiques des vainqueurs du moment : Garibaldi, les Savoie, l'Italie.

Ce qui nous intéresse c'est le souhait — celui de Mandalisca mais aussi de Consolo — que les subalternes arrivent à écrire l'histoire eux-mêmes, en arrachant la visibilité aux classes qui jusqu'ici gèrent l'histoire et l'adaptent à leurs programmes. Pour le moment, Consolo conclut son roman de façon significative : avec les inscriptions que Mandalisca aurait recopiées des murs de la prison de Sant'Agata de Militello, où furent enfermés les rebelles d'Alcàra Li Fusi ; Consolo a présents à l'esprit les graffitis de prisonniers dans le Steri de Palerme. Dans un italien approximatif, parfois orné de termes bureaucratiques, ou dans un sicilien superficiellement italianisé, ou même dans le dialecte de San

Fratello, avec une forte tendance à la scansion poétique et au chant, les prisonniers, en écrivant sur un mur avec un bout de charbon, crient les injustices et les abus subis, invoquent le peuple et la liberté, se remémorent le goût des vengeances accomplies et du sang qu'ils ont versé.

Il faut maintenant préciser le moment et le contexte dans lesquels Consolo a écrit son roman historique. C'est la fin des années Soixante, même si le livre n'est paru qu'en 1976. Les événements de 1968 avaient déversé sur le monde de la culture des idées nouvelles souvent suggestives, toujours dignes de réflexion. En particulier, on insistait sur le fait que l'histoire est écrite par les classes dominantes et par les vainqueurs et, de façon utopique, l'on rêvait d'une histoire écrite par les vaincus, selon la perspective des vaincus.

Dans l'activité historiographique militante, mûrissait aussi le soupçon que la rationalité de l'histoire soit une mystification des vainqueurs, tandis que les vaincus la vivent comme irrationalité et aliénation. Les vaincus opposent leur résistance aux vainqueurs et à leur histoire en revendiquant, mais souvent plus comme une aspiration que comme un programme réalisable, une histoire bien à eux. La tradition, la culture populaire sont, faute de documents, les sources auxquelles ils s'accrochent. Une telle confrontation de perspectives se révélait particulièrement suggestive pour un chercheur européen ayant à affronter les restes de la culture amérindienne, comme ce fut par exemple le cas, à partir de la moitié du XX^e siècle, de Nathan Wachtel dans *La vision des vaincus*.⁴

Mais naturellement il n'est pas nécessaire de s'aventurer jusqu'à ces cas extrêmes, étant donné que la culture populaire, même dans nos pays, a ses « zones silencieuses », comme dit Michel de Certeau. Ce sont celles de la folie et de la fête, du monde paysan, de la sorcellerie, sur lesquelles Bakhtine avait déjà attiré l'attention des chercheurs par son ouvrage fondamental sur Rabelais, et sur lesquelles s'arrêtaient les historiens des « Annales ». Dans ce cas, l'"altérité" est produite essentiellement par l'inégalité socioculturelle. Et il s'avère ici que le terme *marginalisation* doit être pris dans son sens littéral de « mettre en marge », car la culture subalterne ne peut s'empêcher de puiser dans la culture officielle chaque fois qu'elle tend à une généralisation ou à une communication vers l'extérieur. Pour sortir de la marginalisation, il faut conquérir une place importante et auto-

² *Id.*, *Il sorriso ...*, cit., pp. 47-50 ; *Le sourire ...*, cit., pp. 103-107.

³ *Id.*, *Il sorriso ...*, cit., p. 101 ; *Le sourire ...*, cit., p. 207.

⁴ WACHTEL (Nathan), *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole*, Paris, Gallimard, 1971.

nome dans l'espace culturel. C'est justement cet état de dépendance qui peut inspirer le concept d'« histoire interdite », selon l'expression de Marc Ferro, mais aussi des réactions de type politique comme celles qu'exprime Consolo.

Certes, dans le cas de la Sicile, il y a deux types d'altérité : l'un, commun à toute l'Italie mais actuellement dans une phase d'atténuation, est celui qui oppose classes subalternes et classes dominantes ; l'autre est celui qui existe entre classes subalternes siciliennes et classes dominantes italiennes et siciliennes, désormais unifiées dans leurs codes. Ici entre en jeu la grave responsabilité historique de ceux qui réalisèrent l'unification nationale sans chercher le contact avec l'élément le plus attaché à la terre et le plus sacrifié dans la population insulaire. C'est dans ce contexte que l'histoire du *Risorgimento* fut contestée, en particulier autour de 1968, mais déjà à partir de 1953, quand paraissait le livre de Salvatore Francesco Romano, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*. Le regard se posait en particulier sur la violence avec laquelle les troupes piémontaises avaient réprimé les tumultes qui avaient explosé précisément parce que les gens croyaient, à tort, que les libérateurs auraient compris, et peut-être partagé les exigences d'une population asservie et exploitée depuis des siècles. Les révoltes populaires apportèrent en effet une aide décisive à l'entreprise sicilienne de Garibaldi. Mais, une fois l'unification faite, les « Piémontais » embrassèrent la vieille conception patronale, en châtiant durement les rebelles.

Sciascia avait déjà publié en 1963 l'étude de Benedetto Radice sur *Nino Bixio a Bronte*, qui date de 1910. Car c'est à Bronte que s'était exercée la plus sévère répression d'une révolte populaire, de la part des chemises rouges du garibaldien Nino Bixio ; une répression évoquée par Verga en 1882 à la fin de la « nouvelle paysanne » intitulée *Libertà [Liberté]* et qui raconte avec réalisme les moments les plus sanguinaires du soulèvement. Lors de cette répression, le comportement des « libérateurs » fut le même que celui des Bourbons dans des situations analogues. Le discours de Radice a été élargi et systématisé dans l'importante étude de Renzo del Carria⁵. Peut-être le rachat des journaliers et des paysans siciliens est-il aujourd'hui en cours, mais de la pire des manières : à travers le nivellement de toutes les couches de la société selon les paramètres de la télévision et de la société de consommation.

⁵ DEL CARRIA (Renzo), *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi subalterne in Italia. I (1860-1892), Dalle insurrezioni in Sicilia alla crisi del partito operaio*, Roma, Savelli, 1975. [*Prolétaires sans révolution. Histoire des classes subalternes en Italie. I (1860-1892), Des insurrections en Sicile à la crise du parti ouvrier*].

Si nous nous demandons à présent comment opère Consolo lorsqu'il insère des extraits historiques dans le roman, il me semble que la réponse est fournie par le traitement même de la narration. Les deux premiers chapitres nous entraînent au milieu des aristocrates et des bourgeois éclairés parmi lesquels se propagent les idées libérales et mazziniennes ; ils sont prêts à affronter, si nécessaire, l'exil et la mort. Les pages de Guardione, avec leur langage « risorgimental », clôturent cette partie du roman, tandis que les passages tirés d'Abba présentent, dans une lumière d'espoir, l'entreprise de Garibaldi. Les autres chapitres, de 3 à 9, sont tous consacrés aux prodromes, aux développements et à la fin misérable de la révolte d'Alcàra Li Fusi. Le soulèvement des gens du peuple, suivi d'abord avec compréhension, puis avec une horreur croissante de la part de Mandralisca, est ré-élaboré aussi dans sa forme linguistique par les extraits de pamphlets anti-populaires fort obtus, qui contrastent avec la mémoire de Mandralisca, lequel avoue son incapacité à trouver et à ordonner les mots pour rendre compréhensible ce qu'il a pourtant bien vu : les résultats du massacre, la restauration militaire et mensongère de l'ordre par la troupe.

C'est justement parce qu'il désigne aux lecteurs la supercherie culturelle et linguistique qui recouvre les autres monstruosité des classes dominantes que Consolo a utilisé la matière même des écrits historiques et polémiques précisément rédigés par des membres de ces classes. Il nous invite donc tacitement à une lecture parodique de passages qui ne se voudraient qu'historiques et politiques. Pour lui-même, en revanche, Consolo réserve le langage polymorphe qui est le sien, dans lequel, selon cette perspective d'analyse, on peut distinguer deux éléments dialectiques. Le premier est la *mimésis* des discours, des registres linguistiques, du dialecte ; le second est la représentation du voyage intellectuel vers les embryons des motivations populaires.

À ce propos, la métaphore de l'escargot est centrale ; elle renvoie bien sûr à la compétence malacologique de Mandralisca, mais c'est aussi un leitmotiv qui signifie justement cette descente vers les embryons. Leitmotiv illustré par Mandralisca dans sa lettre à Interdonato, où il parle de la forme en spirale et du « sillon courbe de [la] coquille » qui lui rappellent « tous les points morts, les vices, les obsessions, les manies, les contraintes, les destins, les putréfactions, les tombes, les prisons... », les « négations en somme de toute vie, fuite, liberté et imagination, de toute création éternelle, sans fin ... » en les gens dont il a

⁶ CONSOLO (Vincenzo), *Il sorriso ... cit.*, p. 98 ; *Le sourire ... cit.*, p. 201.

parlé⁶. Ce n'est pas un hasard non plus si la prison de Sant'Agata que Mandralisca visite à la fin en recopiant les graffitis des prisonniers a la forme d'un escargot, dont Consolo nous fournit même le dessin, reflet d'un tourbillon historique enraciné dans le passé et tourné vers un avenir encore obscur.

Le style baroque, turgescant, précieux, rythmique de Consolo, son goût pour l'énumération chaotique sont donc des instruments pour s'identifier à, et redonner vie à, des manières de penser et de sentir émergeant d'une histoire sicilienne secrète « qui, en tourbillonnant, monte depuis les profondeurs »⁷. Consolo nous emporte dans les profondeurs d'une religiosité superstitieuse et sensuelle jusqu'à la profanation ; dans le magma des ressentiments dus aux abus, aux injustices, aux spoliations ; dans les formes variées d'une aspiration à quelque chose qui pourrait être la justice ou la liberté ; dans le besoin refoulé de violence. Autant d'énergies qui deviennent explosives quand l'arrivée de Garibaldi se présente comme une promesse de rachat.

Le débat sur le roman historique a commencé à se développer en Italie dès la publication des *Fiancés*. Étant donné qu'il s'agissait là du premier vrai roman italien — alors qu'en France et en Angleterre le roman prospérait déjà depuis un bon moment —, discuter de roman historique ou de roman tout court finissait par revenir au même. On sait que Manzoni participa au débat, en disant même les choses les plus intelligentes ; on sait que son idéal était d'évoquer l'histoire des sociétés et des nations comme un récit d'hégémonie et de servitude, de rachat et de sacrifice, de forts et de faibles, d'injustice et de justice. En cela, Manzoni et Consolo semblent assez proches. Mais il y a une différence, et elle est décisive. Manzoni ne songeait absolument pas à mettre en doute la véridicité de l'histoire et, en effet, ses opinions sur le roman historique évoluent dans le temps mais elles tournent toujours autour d'une foi immuable en la vérité ; Manzoni lui-même travaillait parallèlement et comme romancier et comme historien.

Le problème se posait alors dans les termes suivants : comment peut-on insérer dans une narration historique véridique des personnages et des faits inventés ? La première solution de Manzoni, mise en œuvre dans les tragédies, a été de mettre en scène des personnages eux aussi historiques. L'invention allait donc porter sur leurs sentiments, sur leurs paroles mais en conservant toujours la véri-

té des actions. Puis, dans son roman, les personnages qui occupent le devant de la scène sont pour la plupart inventés, de même que leurs aventures, même s'ils se trouvent mêlés à d'autres personnages qui appartiennent à l'histoire comme le cardinal Federico. Manzoni, selon sa logique "conséquentielle", finit, dans le traité *Du roman historique* écrit après les *Fiancés*, par désavouer la solution qu'il avait adoptée. En somme, il n'est pas licite, selon Manzoni, de mêler vrai et vraisemblable, non seulement parce que le vraisemblable risque d'être pris pour le vrai, mais aussi parce que le vrai cesse de l'être une fois qu'il a été contaminé par le vraisemblable :

Un grand poète et un grand historien peuvent se rencontrer, sans se confondre, dans le même homme, mais pas dans la même œuvre.

Manzoni était l'enfant d'une époque, l'époque romantique, qui avait continuellement demandé ses vérités à l'histoire. Ce n'est pas un hasard s'il comptait Claude Fauriel et Augustin Thierry parmi ses meilleurs amis. C'est le XX^e siècle qui a commencé à mettre l'histoire en accusation, en s'interrogeant sur les entités qu'il fallait mettre au centre de l'historicisation (institutions, organismes étatiques, classes, personnages), sur le type de connexions qu'il est permis d'imaginer entre elles, sur la consistance des causes et sur l'éventuelle existence de poussées déterministes. Dans la conception discursive ou narrative de l'histoire, qui s'est diffusée récemment — par exemple avec Georges Duby —, l'idée même de vérité devient douteuse, voire absurde ; mieux vaut parler, comme Hayden White, d'« effet d'explication ».

En accord avec ses *auctoritates*, Consolo ne se pose pas le problème de la vérité. Il se pose le problème de la perspective narrative, car il considère que c'est le choix de la perspective qui qualifie ou disqualifie le contenu de la narration. En tant que lecteurs de ses textes, nous sommes enclins, plus qu'à évaluer ses positions théoriques, à nous réjouir qu'elles l'aient guidé dans son extraordinaire exploration du langage et des langages. Pour approcher la pensée de gens éloignés de notre culture, Consolo a fait appel à tout notre patrimoine linguistique et stylistique. Les extrêmes se rejoignent.

Mais je voudrais maintenant proposer une brève réflexion sur le problème du roman historique. Il est aujourd'hui beaucoup moins urgent, car dans les pays qui y ont le plus réfléchi, on n'écrit plus de vrais romans historiques, ni même de vrais romans. Consolo aussi se refuse à appeler ses récits romans. Dans des pays éloignés de notre aire, le roman peut englober des portions variables d'his-

⁷ *Id.*, *Il sorriso ...*, cit., p. 120 ; *Le sourire ...*, cit., p. 248.

toricité sans que cela lui pose problème ; je crois que si c'était le cas il cesserait d'exister en tant que roman.

Quoi qu'il en soit, mon impression est que, tombée de son piédestal de scientifié, l'histoire est en train de s'interroger surtout sur les régularités et sur les connexions, étant donné que la matérialité des faits est, dans la plupart des cas, vérifiable. Toutefois les œuvres d'invention littéraire aussi sont construites sur des séries de régularités et de connexions, certes imaginées mais sur le modèle de la réalité. Le genre narratif institue des simulacres de réalité : même si les faits qu'il expose n'existent pas réellement, ils sont liés par isomorphisme à des faits advenus ou possibles ; pareillement, ce genre évoque des personnages qui, même s'ils ne sont pas historiques, ressemblent aux personnes qui se meuvent sur la scène de la vie. Bien que les caractéristiques et les pouvoirs des personnages, ainsi que leurs actes, se différencient du genre de ceux que l'on peut vérifier par l'expérience, l'existence du rapport qui les lie est indéniable, et il ne reste qu'à examiner les possibilités d'oscillation entre réel et imaginaire.

D'autre part, les événements historiques sont racontés, par les historiens, à travers un discours ; et c'est à travers le développement du discours que le lecteur prend contact avec les événements. Même si le contenu historique du discours est fondé sur des événements, ce que nous percevons est le bilan des parcours que le discours nous a fait accomplir à l'intérieur du texte historiographique. Ainsi le texte historiographique peut-il être considéré d'une certaine manière comme une fiction, de la même façon que le texte narratif d'invention. Car l'auteur, quoi qu'il en soit, "invente" la manière de relier les événements et les mots qui les désignent, en déterminant ainsi la perception que nous en avons.

Nous savons que d'ordinaire les rapports entre fabulation historiographique et fabulation narrative s'expliquent par une différence, pourrions-nous dire, d'échelle, ou de distance par rapport aux faits. On dit que ce qui intéresse le narrateur, c'est-à-dire la pensée et le comportement des individus, est négligeable aux yeux de l'historien, moins parce que les personnages habituellement n'ont pas existé que parce que l'histoire s'intéresse aux groupes, aux communautés, aux États ; elle ne s'intéresse aux individus que si, d'une façon ou d'une autre, ceux-ci appuient sur l'accélérateur de l'histoire.

Mais peut-être pourrait-on invoquer aussi un autre élément, même s'il est fuyant. Le romancier, à travers la vie de personnages inventés, nous parle de notre vie, sous toutes ses facettes ; l'histoire nous parle de la vie collective à une époque donnée, en nous dévoilant les conditions et les modes selon lesquels elle

s'est déroulée. Alors, le thème que nous avons en face de nous, qu'il s'agisse de romans ou d'histoires, c'est la vie. Romanciers et historiens ont donc un point de convergence, énigmatique, que les analyses les plus sophistiquées ne peuvent épuiser, fascinant et frustrant à tout jamais. Ils convergent, avec des matériaux et selon des modalités divers, vers un unique point, précieux et irremplaçable : la vie.

(traduit de l'italien par Anne Boulé-Basuyau)

Umberto Eco :
texte hybride, narration rhizomatique, ironie

Piotr SALWA
Université de Varsovie

Si l'on essaie de cerner de plus près la notion de texte hybride, à partir des multiples définitions formulées de tous bords, on est tenté de croire qu'il s'agit de l'un de ces termes qu'Umberto Eco qualifie d'*ombrello* : il a un sens générique (parfois même *heureusement* générique) et il couvre des phénomènes très variés quant à leur nature ¹. Aussi l'hybridité constituerait-elle un cas particulier de rupture d'isotopie, conçue comme « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit » ². Il s'agirait pourtant d'une rupture — ou plutôt d'une complication — qui ne compromettrait pas définitivement la perception uniforme d'un texte, mais qui, au contraire, rendrait la lecture plus dense, plus variée et plus problématique car, en lui ajoutant d'autres contenus, elle en entortillerait et enrichirait le parcours. Il y aurait par conséquent des textes hybrides à tous les niveaux où l'isotopie — autre terme *ombrello* — peut se manifester, c'est-à-dire au niveau du discours, du topique, des présuppositions, des registres, etc. Si, intuitivement, le terme paraît relativement opératoire, il n'en va pas de même lorsqu'on essaie d'en donner une définition plus précise. Et même lorsqu'on dispose d'une définition, elle se révèle souvent d'un emploi pratique malaisé. Cette situation est loin d'être exceptionnelle : les choses se présentent de manière plus ou moins analogue, quand il s'agit de définir, de reconnaître et de désambiguïser l'ironie ³.

¹ ECO (Umberto), *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 29. Édition italienne : *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1985 (1^{re} éd. : 1979).

² *Ibid.*, p. 120 (mais Eco cite ici Algirdas GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 188).

³ MIZZAU (Marina), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 7-12 ; cf. aussi les réflexions de DAN SPERBER et DEIRDRE WILSON, "Les ironies comme mentions", in "Poétique", n° 36 (1978), pp. 399-412.

Cependant, la notion pourrait reposer sur des bases solides : en effet, l'hybride naît de l'union d'éléments qui, considérés séparément, sont perçus comme homogènes. Or, l'homogénéité d'un texte semble être liée avant tout à sa cohérence⁴. Pourtant, si l'on a affaire à des textes littéraires et rhétoriques, la question de cohérence ne se limite sûrement pas à des questions de caractère logique ou de grammaire textuelle : Bakhtine avait déjà signalé l'impact des conventions de toutes sortes sur les genres du discours ; la richesse des conventions littéraires, rhétoriques, et celles du jeu intertextuel — qualifiées comme genres du discours seconds, superposés aux plus élémentaires — complexifie les données du problème⁵. En effet, les conventions forment non seulement un large spectre de règles à suivre, mais elles sont également sujettes à une évolution permanente. Selon la perspective historique, selon le point de vue canonique des poétiques normatives "de goût classique", ou selon certaines typologies théoriques rigides, nombreux sont les textes — surtout médiévaux, romantiques ou contemporains — que l'on peut qualifier d'hybrides. Néanmoins aujourd'hui, ils sont perçus comme productions conventionnelles, c'est-à-dire homogènes. D'autre part, certains critères d'homogénéité tombent complètement dans l'oubli. Est-ce que le principe classique du *decorum* aurait aujourd'hui un sens dans la réflexion sur la littérature contemporaine ? La question fondamentale dans ce contexte et qui mériterait encore d'être approfondie touche à l'impact de la valeur qu'on attribue à l'hybridité : est-elle considérée comme un fait négatif ou positif ? Les réponses varient et Umberto Eco a sans doute raison d'insister sur le fait que le goût postmoderne se révèle curieusement proche du goût médiéval⁶. Il n'est pas hors de propos non plus de rappeler qu'il y a de vastes domaines de la production et de la circulation littéraires en Europe qui semblent rester obstinément insensibles à la notion même d'homogénéité et par conséquent à celle d'hybridité. On pourrait citer comme exemple les petits imprimés bon marché, expression d'une culture et d'une littérature à usage populaire, diffusés dans toute

l'Europe à partir du XVI^e siècle, qui contenaient d'habitude plusieurs textes de nature très différente — nouvelles, sentences, sonnets, prières, chansons *a ballo* — formant par là un ensemble sans aucun doute hybride⁷. Sans parler de la vogue européenne dont a longtemps joui le genre narratif de la *novella* italienne, genre qui n'a jamais pu être défini de façon satisfaisante, puisqu'il s'agit de toute évidence d'un genre hybride. Tout ceci porte à s'interroger sur les fonctions et les objectifs de l'hybridité : goût de la variété ou de la transgression, préférences particulières et attentes de publics différents, jeu avec la censure, désir de la nouveauté ou renouvellement des formes traditionnelles, multiplicité des points de vue, personnalité et exubérance de l'auteur ? Est-ce que l'aise avec laquelle l'hybridité vit dans les textes ne mettrait pas en crise les distinctions dont nous parlons, en les réduisant aux fonctions des abstractions académiques ou des postulats esthétiques ?

Ce qui guide l'analyse des deux textes que j'ai choisis, c'est l'emploi de l'hybridité comme indicateur d'ironie. Il semble que ceci soit possible surtout grâce au fait que les deux phénomènes se fondent sur une double isotopie⁸. Toutefois la question des "marques de l'ironie" reste l'une des plus épineuses et, bien que souvent traitée par les théoriciens, elle n'a pas encore trouvé de solution satisfaisante. « L'ironie n'est théorique que pour redevenir aussitôt pratique »⁹ : en accord avec cette constatation de Kierkegaard l'on aime à se débarrasser du problème soit en donnant une description sommaire des aspects que l'on considère préalablement comme ironiques, soit en faisant rapidement mention des moyens propres à la transmission orale (gestes, mimique, voix, etc.). La réflexion sur les

7 Par exemple, pour la description et l'étude des imprimés, cf. : LOMMATZSCH (Erhard), *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Berlin, Akademie Verlag, 1950.

8 Pour la discussion sur les problèmes de la double isotopie dans l'ironie et dans l'humour, cf. : BERTRAND (Denis), "Ironie et humour : le discours renversant", in *L'Humour européen*, textes réunis par Maciej Abramowicz, Denis Bertrand et Tomasz Strzyński, Université Maria Curie Skłodowska - Centre International d'Études Pédagogiques, Lublin-Sèvres, 1993, tome I, pp. 175-191 ; et DRAGONOVA (Rimma), "La valeur ironique de l'intertextualité", *ibid.*, tome II, pp. 32-40 : ce critique parle de l'actualisation de deux niveaux sémantiques et elle affirme que plus ces niveaux sont incompatibles, mieux l'effet de l'ironie est perceptible (ce qui ne signifie naturellement pas que l'ironie soit meilleure ou plus raffinée).

9 KIERKEGAARD (Soren), *Le concept de l'ironie constamment rapporté à Socrate*, in *Œuvres complètes*, trad. fr. par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jaquet-Tisseau, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, tome II, pp. 3-297 (ici p. 233 ; "Orientations", XXX, 357) ; édition originale : *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Sokrates*, København, 1841.

4 Les questions de la cohérence textuelle ont fait objet de nombreuses études linguistiques. Dans la perspective littéraire le problème a été abordé par Włodzimierz BOLECKI, "Spójność tekstu (literackiego) jako konwencja" [La cohérence du texte (littéraire) comme convention], in Janusz Sławiński (éd.), *Teoretycznoliterackie tematy i problemy* [Thèmes et problèmes de la théorie littéraire], Wrocław, Ossolineum, 1986, pp. 149-174.

5 BAKHTINE Mikhail, "Les genres du discours", in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 263-308 (ici pp. 265 sqq.).

6 Cf. ECO Umberto, "Verso il nuovo medioevo", in *Dalla periferia dell'impero. Cronache di un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 189-211 (ici pp. 207-209).

signaux par lesquels l'ironie se manifeste est ultérieurement compliquée par le fait qu'il s'agit d'une notion qui est bien loin d'être univoque. Le terme peut signifier une figure de rhétorique, un état des choses ou des affaires, la dissimulation ou la prétention ; l'on peut y voir un instrument de connaissance et de perfection morale, une création subjective de l'artiste, une attitude envers le monde, la manifestation de l'esprit de l'histoire, ou même *a sport, a game played for its own sake*¹⁰. De plus :

à la base même du concept de l'ironie, il y a un principe d'indétermination qui rejette les tentatives classificatrices [...]. L'analyse de l'ironie détruit l'ironie analysée dès l'instant où elle s'y attaque. Il semblerait presque que l'ironie ne puisse exister que dans une zone d'incertitude psychologique et d'indétermination philologique¹¹.

Et pourtant il existe une ironie des textes destinés à la transmission écrite, souvent cachée et ambiguë, une ironie fondée rhétoriquement sur l'anacoluthie, la parabase et la rupture des tropes — selon la définition de Paul de Man¹². Une ironie incertaine, difficile à cerner, au point qu'on avait même pensé (heureusement sans succès) introduire un signe graphique pour la marquer¹³. En fait, l'opposition de l'oralité et de l'écriture se révèle dans ce domaine particulièrement significative, puisque le répertoire base des outils appliqués dans la pratique de communication sociale est presque totalement inaccessible à la littérature. Le seul moyen qui reste au texte écrit, c'est d'installer une rupture dans la cohérence, phénomène qui, de son côté, est de nature conventionnelle. En un certain sens, l'ironie d'un texte littéraire ne peut que s'appuyer sur une sorte d'hybridité.

Les particularités de cette situation ne s'arrêtent pas là. Dans la pragmatique conversationnelle, l'ironie peut être considérée comme un jeu, mais le statut de la fiction littéraire suppose déjà un jeu particulier de dissimulation¹⁴. Par consé-

quent, ce qui différencie l'ironie textuelle — le surplus de sens qui lui donne sa propre identité — est lié en premier lieu, sinon exclusivement, à son caractère « contemplatif » (pour rappeler les distinctions de Kierkegaard)¹⁵ ; elle se rapproche par là de la parodie, de la satire, de la moquerie. L'ironie — suivant l'hybridité — peut se déclencher soit à des niveaux du texte où la cohérence est assez solidement fondée (topique ou registre), soit à des niveaux plus éphémères (présuppositions, conventions). Mais tandis que dans plusieurs autres cas l'hybridité peut rester une caractéristique du texte sous-jacente, opérante même sans être perçue par le lecteur, la nature même de l'ironie présuppose une prise de conscience et un effort interprétatif. Elle peut viser les stéréotypes du langage aussi bien que les stéréotypes cognitifs et idéologiques. Ceci peut rendre problématique la désambiguïsation, puisque les marques de l'ironie ne sont lisibles que pour les lecteurs qui non seulement se caractérisent par une certaine sensibilité ou un penchant du caractère, mais qui disposent aussi des compétences linguistiques, culturelles et idéologiques¹⁶. D'autre part, une des raisons d'être de l'ironie est son ambivalence et, de plus, elle ne peut être accessible à tous, si elle veut rester subtile. C'est pourquoi l'on y aperçoit souvent l'expression d'une supériorité intellectuelle ou spirituelle¹⁷. Mais est-ce que les implications en sont toujours les mêmes ? Le mécanisme qu'elle met en marche semble nier toute possibilité de surinterprétation, parce qu'il reste toujours ouvert à des manipulations intellectuelles et qu'il suggère qu'il n'y a pas de sens définitif. L'ironie crée alors une communauté — la « communion amicale » — des lecteurs initiés, de ceux qui comprennent l'enjeu et qui sont capables de répondre au défi de l'intention ironique, autrement dit qui sont à même de dialoguer, au sens bakhtinien du terme, ironiquement avec le texte. Il s'agit donc d'un jeu d'élite :

Cette figure se reconnaît, comme toute ironie, à une certaine hauteur qui tient à ce qu'elle consent d'être comprise, mais non directement, et fait qu'elle méprise en quelque sorte le langage courant que l'on comprend tout de suite. Les personnes d'un milieu supérieur (il s'agit naturellement ici d'un rang spirituel) parlent le langage de

¹⁰ Cf. HUTCHENS (Eleanor N.), "The Identification of Irony", in "English Literary History", vol. 27 (1960), n° 4, pp. 352-363 (ici p. 352) ; PASSI (Izaak), *Powaga śmieszności* [Le sérieux du ridicule], Warszawa, PWN, 1980, p. 270 (l'édition originale bulgare date de 1972).

¹¹ ALMANI (Guido), "L'ironie de l'ironie", in "Documents de Travail et pré-publications", Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, serie B, n° 84-85, maggio-giugno 1979, p. 5.

¹² MAN (Paul de), "The Concept of Irony", in *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, pp. 163-184.

¹³ Cf. ALMANI (Guido), "L'ironie de l'ironie", *cit.*, p. 3.

¹⁴ SEARLE (John), "The Logical Status of Fictional Discourse", in "New Literary History", VI (1975), pp. 319-332.

¹⁵ KIERKEGAARD (Søren), *Le concept de l'ironie constamment rapporté à Socrate*, *cit.*, p. 232 ("Orientations", XIII, 357).

¹⁶ Cf. FALICKA (Krystyna), "Ironie et stéréotype chez Villiers de l'Isle-Adam", in *L'Humour européen*, *cit.*, tome II, pp. 9-18 (ici pp. 10-11).

¹⁷ Cf. PASSI (Izaak), *Powaga śmieszności*, *cit.*, p. 323 qq.

l'ironie comme les rois et les souverains parlent le français, pour que le profane ne les comprenne pas,

affirmait Kierkegaard.¹⁸

Le premier texte interrogé dans le contexte qui vient d'être tracé est le *Lector in fabula* d'Umberto Eco, ouvrage qui porte en sous-titre *La coopération interprétative dans les textes narratifs* et qui n'est pas un texte littéraire, mais un traité de sémiologie appliquée aux problèmes de la narration. Ce qui rend ce texte hybride, c'est l'hétérogénéité des registres, qui se manifeste plus ou moins régulièrement, entre les considérations d'ordre théorique et les exemplifications qui les accompagnent. Il y a un écart significatif entre le registre sérieux d'un discours scientifique et le registre souvent comique des phénomènes linguistiques et textuels qu'il cite à titre d'illustration. Je me rends bien compte que ce parti pris peut facilement soulever des réserves — comme du reste tout ce qui se réfère à la sphère large et mal définie de l'ironie (et en général de l'humour) — d'autant plus qu'il s'agit d'un phénomène en voie d'expansion¹⁹. Il est vrai qu'un raisonnement scientifique ne doit pas forcément être impersonnel et sec : nul besoin de rappeler la valeur littéraire des traités d'un Galilée pour le constater ; les auteurs d'aujourd'hui s'efforcent de susciter la *benevolentia* des lecteurs en reproduisant sous leurs yeux le cheminement de leur pensée, y compris les émotions, les doutes, les interrogations rhétoriques, les surprises, les échecs et les désillusions²⁰. Il est également vrai qu'existe une longue tradition pour mêler le contenu sérieux au ton moqueur dans les polémiques de caractère intellectuel.

¹⁸ KIERKEGAARD (Soren), *Le concept de l'ironie constamment rapporté à Socrate, cit.*, p. 224 ("Orientations", XIII, 348).

¹⁹ À ce propos, cf. BERTRAND (Denis), "Ironie et humour : le discours renversant", *cit.*, p. 178 : « une dimension ironico-humoristique tend à s'insérer dans les discours à vocation sérieuse et à les recouvrir d'une nappe signifiante qui leur était jusqu'alors étrangère. C'est le cas manifestement dans le domaine de l'information, dans la presse française au moins, où les exemples sont innombrables ». Je remercie Cesare Segre pour m'avoir signalé les phénomènes analogues dans le langage de l'informatique. Ces transformations en cours accomplies, peut-être la coexistence des registres ne sera-t-elle plus perçue comme hybride. Elle perdrait alors sa force argumentative, et éventuellement ironique ou humoristique (comme dans l'usage courant des termes « mouise », « bug », etc.).

²⁰ OSTASZEWSKA (Danuta), SŁAWKOWA (Ewa), "Kontekst rozważania w strukturze tekstu (Analiza funkcjonalno-strukturalna)" [Le contexte du "commentaire" dans la structure du texte (analyse fonctionnelle-structurale)], in DOBRZYŃSKA (Teresa) éd., *Tekst i jego odmiany* [Le texte et ses variantes], Warszawa, IBL, 1996, pp. 7-18.

Les procédés employés par Umberto Eco dépassent ces conventions. Dans les occurrences linguistiques qu'il choisit, ou qu'il invente, le comique et ses effets ne se trouvent pas au centre de sa réflexion, mais semblent y jouer apparemment un rôle subsidiaire, voire accidentel, par rapport à ses thèses considérées tout à fait sérieusement : « *sul serio* ». Ailleurs Eco ne cache pas son aversion envers l'« *esempiese* » : le langage artificiel et gonflé qui est souvent employé dans les études linguistiques. Dans *Lector in fabula*, il fait souvent allusion aux aspects du comique populaire présents dans la culture de masse et bien enracinés dans l'usage quotidien. L'on y trouve ainsi des figures stéréotypées, comme celle du petit Toto, Pierino, héros de nombreuses blagues — ex. 1 : « nous devrions ramener Toto au zoo » [*dovremmo riportare Pierino allo zoo*] —, ou celle de la belle-mère d'intelligence médiocre, pour laquelle son beau-fils n'est rien d'autre que le mari de sa fille — ex. 32 : « que se serait-il passé si mon gendre n'avait pas épousé ma fille ? » [*cosa sarebbe accaduto se mio genero non sposasse mia figlia ?*] —. Il touche certains « termes »²¹ préférés du comique — ex. 16a : « Charles fait l'amour avec sa femme deux fois par semaine. Pierre aussi. » [*Carlo fa all'amore con sua moglie due volte alla settimana. Anche Luigi*] ; de même qu'il se réfère aux schémas des blagues connues — ex. 2 : ramener un lion [un animal] au jardin zoologique — ; parfois, il joue sur l'absurde, ainsi dans la poésie de Morgenstern privée de son contexte — ex. 12 : *Kroklowafgi? Semememi! Seikronto praflipto, / Bifzi, bafzi ; hulalomi... / quasti besti bo ...*).

Un effet comique ultérieur dû à l'hybridité apparaît là où les exemples de ce type sont mêlés directement à de vénérables citations classiques, comme Manzoni (ex. 27 : *Promessi sposi*), Spinoza (ex. 26 : *Etica*) ou Calvino (ex. 39 : *Le città invisibili*)²². La mise sur le même plan produit une nouvelle rupture de l'homogénéité du discours scientifique et de son registre conventionnel : cette fois-ci, l'auteur prend soin d'omettre le pédantisme des références bibliographiques. Il suggère ainsi que les passages cités fonctionnent dans ce contexte comme énon-

²¹ « termes (ou la matière, si l'on préfère) » ; cf. OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *Le comique du discours*, Éditions de l'Université, Bruxelles, 1974, § 598. Dans le § 30, elle explique : « Dans le comique [...] la matière mise en œuvre n'est toutefois pas indifférente [...] : certains objets, êtres, personnes, institutions qui nous sont familiers et dont nous parlons à satiété ont le privilège de déclencher le rire du seul fait d'être nommés ».

²² Il y a peut-être une certaine analogie entre ce genre du comique, qui aurait à son origine l'abaissement du « registre » par le contexte, et l'effet parodique, dont une condition essentielle serait la co-présence de deux niveaux hiérarchiquement différenciés du style ; cf. ROSSI (Luciano), "Ironia e parodia nel *Decameron*", in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, Roma, Salerno editrice, 1989, t. 1, pp. 365-405 (ici pp. 368 *sqq.*).

ciations quelconques et anonymes, et il laisse au lecteur le choix de décider s'il vaut la peine de les situer avec plus de précision. À celui qui s'amuserait toutefois à reconnaître leur origine, il joue cependant un tour malicieux : toutes les citations sont-elles exactes et facilement « situables » (ex. 22 : *In exitu Israel de Aegypto – domus Jacob de populo barbaro, – facta est Judeu santificatio ejus – Israel potesta ejus*) ?²³ Classiquement, Eco use de procédés analogues quand il polémique sur le plan intellectuel contre ses adversaires ; le ton sérieux y est mêlé avec le ton satirique, personnel et moqueur, typique du registre bas :

Notre solution a le mérite d'épargner à ma belle-mère un travail énorme, dont on se doute bien que Volli lui-même l'évite, quand le matin il se demande ce qui se passerait s'il mettait un T-shirt Lacoste au lieu d'un T-shirt Fruit of the Loom ; il est clair, même intuitivement, qu'il y a une différence entre la possibilité que m'offre le réseau ferroviaire d'aller à Sienna via Empoli et la possibilité que Volli ne soit pas né.²⁴

Mais la cerise sur le gâteau est pour la fin. Pour identifier le personnage d'un récit qui commence d'une manière on ne peut plus banale – « À l'époque où commence cette histoire, Raoul et Marguerite [...] étaient mariés depuis cinq mois environ » –, Eco propose la formule : « (_ x) [Homme (x) – (Marié (x, z, Wn, s0<s1) _ (y) [Homme (y) _ Marié (y, z, Wn, s0<s1) _ (z = _x2)] – (y = _x1) (_x1 = Raoul)] »²⁵. Il n'oublie pas d'ajouter que, ce que les poétiques traditionnelles considèrent comme moyen principal d'identifier un personnage, à savoir l'attribution d'un nom, n'est dans son analyse qu'un détail supplémentaire. À quel lecteur-modèle s'adresse-t-il donc ? N'est-ce pas un raisonnement destiné consciemment dès le début à l'échec ? Ou peut-être joue-t-il sur le complexe d'infériorité du critique littéraire qui n'a jamais aimé les mathématiques et qui a peur des formules logiques ? N'est-ce pas la caricature – par exagération – d'un langage ou d'un jargon professionnel ? N'y a-t-il pas, dans ces formules magiques et enchantées, d'accents moqueurs visant les théoriciens qui aiment compliquer les choses simples avec des spéculations inutilement raffinées ? Comment ces propositions se combineraient-elles avec le principe de

l'économie de l'interprétation, si cher à l'auteur lui-même ?²⁶ Est-ce qu'il faut y chercher de l'auto-ironie ? L'ambivalence et l'ambiguïté confirmeraient bien la supposition qu'il s'agit d'un effet voulu, relevant de la vaste gamme de formes de moquerie et d'humour.

Eco ne laisse toutefois pas son lecteur dans l'égaré, déterminé ou bien à renoncer ou bien à recommencer tout *da capo*. Il termine le traité avec deux chapitres consacrés à l'application pratique de ses conclusions théoriques. Un fragment de *Le marchand de dents* de Sulzberger, choisi entre autres parce qu'il a été traduit en italien, ne sert que d'appui pour une démonstration virtuose d'une interprétation-modèle. Comme un moniteur de sports, Eco fait voir à ses adeptes où ils pourront arriver et ensuite il passe à l'illustration détaillée et au ralenti de tous les mouvements, *step by step*. Cette fois-ci il sélectionne un texte plus long — en langue française et difficilement traduisible — qu'il cite en entier en appendice. Les ambiguïtés et les ambivalences rejoignent ici le paroxysme, mais la satisfaction d'avoir compris le jeu (même avec l'aide du guide) invite à continuer les exercices. À ce point le lecteur est laissé seul avec un autre texte qu'il doit analyser et comprendre. S'il échoue (comme prévu), à la fin il trouvera la consolation dans les statistiques prouvant qu'il n'a pas été pas le seul à s'être trompé. L'appareil des appendices a servi à mettre en œuvre une moquerie de plus. Et du reste, on devrait savoir qu'un traité de théorie littéraire n'est pas un manuel d'exercices scolaires et ne prépare pas au métier de critique.

Naturellement, il faut se poser la question de savoir si l'écart entre le registre sérieux et le registre comique, les ambiguïtés consciemment planifiées, les non-sens apparents et les jeux moqueurs, peuvent être interprétés dans *Lector in fabula* comme l'expression d'une ironie. Ne devrait-on pas, pour éviter tout risque de surinterprétation, se limiter à constater que l'auteur tient tout simplement à ne pas ennuyer le lecteur, à piquer la curiosité d'un public non spécialisé en lui proposant une lecture plus facile et plus variée, *più divertente* ? – Du reste, Eco médiéviste sait pertinemment que, selon les prescriptions de la rhétorique médiévale, si l'on veut garder l'attention du public, il faut faire alterner les moments de gravité et de détente –.

Les garanties majeures pour être certains qu'il s'agit d'ironie n'en restent pas moins la personne de l'orateur et l'incompatibilité entre les conclusions et d'autres éléments auxquels il est censé tenir également. C'est à ce moment que l'i-

²³ Serait-ce par pure coïncidence que le psaume en question est rappelé par Dante pour illustrer le quatrième sens de l'écriture (*Convivio*, II, I, 6) et qu'il accompagne le départ de Pantagruel à la recherche de la sagesse dans le *Quart livre* de Rabelais ?

²⁴ Eco (Umberto), *Lector in fabula*, cit., pp. 144 et 123 ; éd. it. : p. 157.

²⁵ *Ibid.*, p. 205 ; éd. it. : p. 221.

²⁶ Cf. Eco (Umberto), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990 (en particulier "Criteri di economia", pp. 103-126).

ronie prend la forme précise d'une argumentation indirecte par le ridicule.²⁷

Dans le cas de *Lector in fabula* la personne de l'auteur inviterait aussi à une lecture ironique, si l'on considère l'intérêt porté par Umberto Eco à ce genre de problèmes. Selon ses définitions – formulées ailleurs – il s'agirait plutôt de l'*umorismo* :

Les œuvres comiques considèrent que la règle est évidente et elles ne se soucient pas de la rappeler. [...] Il existe un artifice rhétorique afférent aux figures de la pensée, selon lequel, étant donné un scénario social ou intertextuel préalablement connu des auditeurs, on en montre la variation sans pour autant l'expliciter dans le discours. [...] L'ironie, qui consiste à affirmer le contraire, meurt lorsque le contraire du contraire est rendu explicite. Malédiction, si l'on se met à commenter l'ironie, à affirmer "non-a" tout en rappelant "et pourtant a". Que "pourtant a" existe, certes tout le monde doit le savoir, mais personne ne doit le dire. Par contre, dans l'*umorismo*, la description de la règle devrait apparaître comme instance – quoique cachée – de l'énonciation, comme la voix de l'auteur qui réfléchit sur les *frames* auxquelles le personnage énoncé devrait croire. L'*umorismo* serait donc surchargé de détachement métalinguistique. [...] Ainsi l'*umorismo* ne serait pas, comme le comique, la victime de la règle qu'il présuppose, mais il en représenterait une critique consciente et explicite. L'*umorismo* serait toujours métasémiotique et métatextuel.²⁸

On sait toutefois que la ligne de démarcation entre l'ironie et l'humour n'a jamais été tracée de façon satisfaisante et que les deux termes s'entrecroisent sous maints aspects²⁹. Les effets obtenus grâce à l'hybridité du discours scientifique dans *Lector in fabula* semblent être avant tout ceux de l'« ironique distanciation

critique [...], sérieuse – c'est-à-dire non ridiculisante [...], plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice [...], destinée à permettre au lecteur d'interpréter et d'évaluer – »³⁰. Une telle ironie – qui dans un texte littéraire peut devenir une forme de critique littéraire et d'exploration active du texte – devient, dans un texte scientifique, une métacritique, « la prise de conscience théorique de l'argumentation » et le rappel des limites dans lesquelles elle se meut³¹. S'agit-il de mettre en relief la "scientificité", en relativisant les interprétations formulées et en proposant un traité "ouvert" ? De prouver que l'auteur est bien conscient du caractère précaire des vérités qu'il professe, dominant ainsi son champ d'argumentation et désarmant les adversaires ? Si la logique de l'ironie est celle des contraires³², les stratégies mises en œuvre dans *Lector in fabula* font ressortir les contradictions d'une argumentation poussée à l'extrême, d'un discours scientifique replié sur lui-même et dépourvu d'une valence pratique, de l'écart entre les phénomènes quotidiens et les interprétations que l'on en donne.

Dans *Le nom de la rose* Umberto Eco mène de front plusieurs jeux à la fois – peut-être même en fait-il trop ? –, parmi lesquels l'hybridité remplit une fonction de premier plan. Cette fois-ci il ne s'agit tout de même pas de l'hétérogénéité des registres qui est en général admise presque sans limites par la convention romanesque contemporaine. L'hybridité destinée à attirer l'attention doit bien se situer aux lisières de l'horizon d'attente du lecteur : le narrateur obtient ici cet effet grâce à l'hétérogénéité des topiques qu'il touche, jouant souvent sur une isotopie double ou même multiple. Dès le début, il signale du reste son intention de mettre à nu les mécanismes qui régissent la narration. Il dévoile cette stratégie dès l'avant-propos intitulé ironiquement "Un manuscrit, naturellement"³³. Il n'y a rien de naturel dans la série de coïncidences mystérieuses, imprévues, stupéfiantes et invraisemblables qui suivent ; « naturellement » ne peut avoir ici d'autre sens que de se référer à une convention littéraire : les narrateurs d'autrefois citaient des sources imaginaires pour donner davantage d'autorité à leurs œuvres.

³⁰ Ces expressions sont de Linda HUTCHESON, "Ironie et parodie : stratégie et structure", in "Poétique", n° 36 (1978), pp. 467-477.

³¹ OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *Le comique du discours*, cit., § 587.

³² Cf. PASSI (Izaak), *Powaga śmieszności*, cit. : selon ce critique, l'ironie non seulement exploite les contraires, mais elle les impose selon la règle de « contrainte à l'opposition la plus complète » (pp. 305 sqq.).

³³ ECO (Umberto), *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982 ; texte italien cité d'après *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1985 (1^{re} éd. : 1980) : « naturalmente, un manoscritto ». (p. 9).

²⁷ OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *Le comique du discours*, cit., § 260.

²⁸ « le opere comiche danno la regola per scontata e non si preoccupano di ribadirla. [...] Esiste un artificio retorico che pertiene alle figure del pensiero, in cui data una sceneggiatura sociale o intertestuale già nota all'udienza, se ne mostra la variazione senza peraltro renderla discorsivamente esplicita. [...] L'ironia, consistendo nell'asserire il contrario muore quando il contrario del contrario venga reso esplicito. [...] guai a commentare l'ironia, ad asserire "non-a", ricordando che "invece a". Che "invece a" sia il caso tutto devono saperlo, ma nessuno deve dirlo. [...] Nell'umorismo la descrizione della regola invece dovrebbe apparire come istanza, per quanto nascosta dell'enunciazione, voce dell'autore che riflette sui frames a cui il personaggio enunciato dovrebbe credere. L'umorismo eccederebbe quindi in distacco metalinguistico. [...] In tal modo l'umorismo non sarebbe, come il comico, vittima della regola che presuppone, ma ne rappresenterebbe la critica, conscia ed esplicita. L'umorismo sarebbe sempre metasemiotico e metatestuale ». ECO (Umberto), "Il comico e la regola", in "Alfabeta", 21 février 1981, p. 5 [cette communication a été présentée au colloque italo-allemand de Bressanone, en août 1980, trad. Piotr Salwa] ; actuellement in ECO (Umberto), *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 253-260 (ici pp. 256 et 259).

²⁹ BERTRAND (Denis), "Ironie et humour : le discours renversant", cit. : le critique rappelle même qu'Umberto Eco confond quelque peu ces deux termes (p. 180). La terminologie et les concepts dans ce domaine sont d'ailleurs très liés aux différentes traditions linguistiques ; pour l'italien, l'essai de Luigi Pirandello *L'umorismo*, qui date de 1908, demeure fondamental.

Ce que le lecteur doit apprendre et retenir par l'*Avertissement* que lui adresse l'Éditeur (usage autrefois répandu, aujourd'hui rarissime), ce n'est pas le passé du manuscrit – qui restera plus ou moins sans conséquences pour la compréhension du roman – mais le fait que le texte à lire est composé de textes et de conventions différents qui se sont superposés les uns aux autres tout au long des siècles. L'hypothétique texte d'origine aurait été plusieurs fois transcrit selon l'usage médiéval, édité en forme imprimée – mais dans laquelle de ses versions ? – selon les habitudes des temps modernes, probablement censuré conformément à la pratique de la Contre-Réforme, traduit et commenté (du reste plutôt mal) selon les principes de l'école historique et érudite du XIX^e siècle et ensuite retraduit une fois encore selon des critères assez obscurs ; peut-on s'étonner alors qu'un ouvrage de toute apparence médiéval contienne des techniques narratives qui rappellent le roman historique de l'*Ottocento* et que la philosophie naturelle y soit interprétée en termes sémiotiques ? D'autre part – et les allusions d'Eco se font parfois plus explicites –, la traduction française contiendrait déjà des anachronismes apparents, et il s'agit bien d'offrir au lecteur une version autre :

ma version italienne d'une obscure version néo-gothique française d'une édition latine du XVII^e siècle d'un ouvrage écrit en latin par un moine allemand vers la fin du XIV^e siècle.³⁴

Ainsi l'évocation d'un manuscrit et la référence à une source historique et respectable ne contribuent-elles pas à accroître la crédibilité du texte, mais au contraire à la rendre plus problématique. Le narrateur déclare de manière assez univoque qu'il veut prendre ses distances par rapport au monde qu'il raconte³⁵. Ce parti pris constitue un cadre idéal pour l'emploi ironique d'autres conventions : mais aucune n'est menée à terme, aucune n'est pleinement réalisée. L'auteur en dévoile ainsi expressément les artifices, les limites et les aspects sclérosés pour inciter le lecteur à réfléchir, sans le faire recourir à un langage scientifique ni à l'explication d'un expert, sur le fonctionnement des mécanismes nar-

³⁴ ECO (Umberto), *Le nom de la rose*, cit., p. 12 ; texte italien : « la mia versione di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco redesco sul finire del trecento ». (pp. 13-14).

³⁵ La question de distance revient régulièrement dans presque toutes les considérations consacrées à l'ironie. Cf. PIRANDELLO (Luigi), *L'umorismo*, Mondadori ("Oscar"), Milano, 1992, pp. 70 sqq. : la distance envers le monde créé est la caractéristique fondamentale de l'attitude ironique de l'artiste et du poète.

ratifs en jeu et sur la construction des mondes possibles et hautement suggestifs. Ce lecteur apprend par conséquent qu'il ne peut pas se fier entièrement à la narration, et qu'il doit constamment rester sur ses gardes pour ne pas tomber dans les pièges du récit. En harmonie avec ce postulat, le récit qu'il découvre est constitué des souvenirs d'un vieillard qui, dans son imagination, redevient un jeune homme inexpérimenté et naïf, peut-être même trop naïf, afin que le lecteur n'oublie pas ce danger jusqu'à la fin de l'histoire. Sa naïveté permet en même temps de rendre plus implicites les accents classiquement ironiques, caractérisant les relations entre les différents points de vue de la narration – contraires, contradictoires et hiérarchiquement différenciés – qui du reste ne correspondent pas toujours aux personnages de la fiction. Tout ceci, avec la confusion voulue dans les détails bibliographiques, géographiques et historiques (dont du reste l'auteur se déclare également victime), fait que la question "de quoi parle-t-on ?" – simple en apparence et fondamentale pour comprendre la narration – devient constamment problématique³⁶. C'est par le biais de cette question, qu'on se pose inlassablement tout au long du roman, qu'on découvre l'hybridité clé de *Le nom de la rose* : celle qui concerne les topiques du discours.

Le lecteur devra les découvrir lui-même, quoique tout ce jeu d'ironie intertextuelle puisse être considéré comme un avertissement et un "mode d'emploi" encodé. La "chasse aux topiques" se révèle toutefois un exercice libre qui consiste à dépister les allusions et les signes cachés : celui qui en reconnaîtra le plus, en tirera aussi plus d'avantages (en termes de plaisir du texte, « naturellement »).

L'ironiste ne s'intéresse ni au nombre d'initiés qui vont le comprendre, ni au nombre de sots qui ne le comprendront pas, puisqu'il sait ce que vaut le monde, il connaît les uns et les autres – et cela lui suffit. L'ironiste n'a pas pour but de mesurer l'intelligence des sages, leur capacité de saisir rapidement et avec précision les significations cachées dans la parole, et encore moins de mesurer l'hébétéude des sots, leur incapacité de saisir à temps – ou pas du tout – le sens de ce qu'on leur dit. L'ironiste sait ce qu'il dit et pour qui il le dit. Il ne compte que sur celui qui – quand que ce soit et où que ce soit – est capable de le comprendre et le comprendra.³⁷

³⁶ Cf. les références à un écrivain comme Milo Temesvar et à son livre au titre impossible, publié en langue géorgienne dans les années trente dans l'Union Soviétique, alors isolée du monde, dont la version castillane aurait été retrouvée en Argentine : ECO (Umberto), *Le nom de la rose*, cit., pp. 11-12 ; éd. it. : p. 13). Pour l'importance narrative de la question "what's the point ?" cf. : PRINCE (Gerald), "Narrative Pragmatics. Message and Point", in "Poetics", XII (1983), pp. 527-536.

³⁷ Cf. PASSI (Izaak), *Powaga śmieszności*, cit., p. 324 [Nous traduisons].

Les stratégies narratives, dans *Le nom de la rose*, prévoient une communauté de lecteurs initiés qui peuvent ironiquement penser à ceux qui liront le roman sans en saisir la richesse mais qui, eux-mêmes et en même temps, ne pourront se libérer du doute qu'ils n'ont peut-être pas découvert tous les sens cachés.

Les topiques hybrides entremêlés sont principalement ceux du discours romanesque et ceux du discours scientifique, mêlé d'une érudition parfois capricieuse et bizarre. Un bon exemple pour illustrer la stratégie narrative d'Umberto Eco est l'un des épisodes initiaux, lorsque Guillaume de Baskerville rencontre des moines partis à la recherche d'un cheval et se montre capable de reconstruire avec exactitude les événements qu'il n'a pas vus et de deviner même le nom de l'animal évadé. Les associations intertextuelles plus érudites pourront renvoyer au motif des fables antiques, connues dans toute l'Europe et assimilées dans la littérature populaire écrite du Moyen Âge, où le déroulement de l'action et la conclusion dépendent de capacités d'esprit et d'observation extraordinaires et magiques³⁸. Une grille de lecture plus facile fera intervenir de manière beaucoup plus évidente le personnage de Sherlock Holmes, soit par référence au nom de Baskerville, soit par l'analogie entre le couple Holmes-Watson et Guillaume-Adso. De toute évidence, l'épisode peut être interprété comme figure prémonitoire de l'intrigue et de l'action du roman. Mais, tandis que dans les récits de Conan Doyle l'atmosphère magique de l'histoire est systématiquement désamorcée par une explication rationnelle qui banalise, de manière tout à fait explicite, les talents du héros en faisant appel à la logique, à l'observation, parfois à l'expérimentation et au bon sens – qui ne sont jamais mis en question –, les éclaircissements formulés par Guillaume vont beaucoup plus loin. Il cite des noms qui font autorité, il parle des symboles et des signes, de la déduction, des structures mentales et des schémas de perception, il évoque les notions relatives à l'encyclopédie personnelle et à la subjectivité, aux clichés, aux conventions. Bref, sous l'apparence d'un raisonnement imprégné de scholastique il propose à son jeune élève une introduction à l'arsenal (ou au répertoire) des concepts de la sémiotique moderne. Inutile d'ajouter qu'il le fait dans un langage qui, par rapport à la matière qu'il traite, semble archaisant et stylisé. Le discours de l'auteur est plus allusif qu'explicatif et, par conséquent, il ne peut être identifié que par

les "*addetti ai lavori*", auxquels il était déjà devenu familier. Il crée une entente tacite entre l'auteur et ce public d'initiés, une communauté de jeu, à laquelle il s'adresse : mais, en réalité, il n'enseigne pas.

Parmi ces différents plans de référence, superposés ou croisés, alternatifs ou complémentaires, le discours lié au topique de surface – l'épisode de l'arrivée des protagonistes à l'abbaye – s'insère parfaitement dans la narration romanesque, tandis que plusieurs conventions à la fois sont transgressées par l'"instance cachée de l'énonciation", responsable des discours ajoutés. Son champ de référence principal n'est pas le sens commun, ni la subjectivité de l'expérience personnelle, comme c'est le cas des textes littéraires ; il ne tend pas à la clarté, à l'univocité et à l'intelligibilité, comme aurait dû le faire conventionnellement un discours scientifique. D'ailleurs, ce dernier sera développé au fil du roman, mais de façon non linéaire : à l'opposé d'un raisonnement logique, ils empruntera à la narration romanesque sa forme à rhizome³⁹. Des passages feront irrégulièrement apparition dans différents lieux de la narration et c'est au lecteur qu'incombera la tâche de les regrouper et de les mettre en ordre en vue de leur donner un sens. Ces caractéristiques du discours sémiotique sont encore mises en relief par le fait qu'elles contrastent avec celles d'un autre discours "didactique" présent dans *Le nom de la rose*. Je pense aux explications à caractère historique – concernant soit les événements politiques, soit l'histoire de l'art ou l'histoire des idées – où la narration cède souvent la place à la description et devient par là impersonnelle, encyclopédique, et typique d'un manuel, en conformité avec la tradition qui légitime la présence d'un tel discours à l'intérieur d'un roman.

Les caractéristiques hybrides du *Lector in fabula* et de *Le nom de la rose* explorent donc les frontières entre le raisonnement scientifique et les phénomènes littéraires. Les deux textes sont-ils en ce sens complémentaires ? Est-ce qu'ils ne nous parlent pas de deux types de connaissance : artistique et cérébrale ? À part le fait que le roman semble parfois mettre en pratique les règles proposées dans le traité, n'a-t-on pas l'impression que certaines conclusions théoriques se rapprochent des formules magiques ? Par contre, le mystère n'est-il pas explicable à la fin en termes de sens commun ? L'interprétation des mondes possibles narratifs ne s'avère-t-elle pas plus complexe et problématique que l'interprétation du monde réel ? Ne nous trouvons-nous pas en face d'une « science toute gonflée

³⁸ Cf. par exemple *Il Novellino*, a cura di Cesare Segre, in *La prosa del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, Nov. III, pp. 799 *sqq.* ; SERCAMBI (Giovanni), *Novelle*, Nuovo testo critico con studio introduttivo e note a cura di G. Sincropi, Firenze, Le Lettere, 1995, Nov. II : *De Sapiensia*.

³⁹ ECO (Umberto), *Lector in fabula*, *cit.*, p. 90.

de sottise vanité, avertie de tout » — pour citer une fois encore Kierkegaard ? ⁴⁰ Est-ce que l'*intentio operum*, celle des œuvres prises en considération, légitime une lecture ironique de l'hybridité qui les caractérise ? ⁴¹ Je me garderai bien de donner une réponse :

Malédiction, si l'on se met à commenter l'ironie, à affirmer "non-a" tout en rappelant "et pourtant a". Que "pourtant a" existe, certes tout le monde doit le savoir, mais personne ne doit le dire.

(Note : je tiens à remercier mon ami Zbigniew Jamrozik pour avoir introduit dans mon texte les normes du bon usage français.)

L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique

Dominique BUDOR
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Ma recherche se situe dans le cadre épistémologique que tracent, depuis la fin des années 60, une crise de la notion de réalité face à la prolifération des simulacres et des effets de réel, une déréalisation historique et une incertitude idéologique, une inquiétude *du* et *dans* le langage : soit cet état de la civilisation et des savoirs que la pensée occidentale s'accorde le plus souvent à globaliser sous l'appellation, évidemment empruntée à Jean-François Lyotard, de « postmodernité »¹, et qui n'est peut-être qu'un des derniers avatars *des* modernités. L'acceptation de l'aléatoire, de l'irréductibilité des singularités, de la dispersion de la Raison, de la fondamentale hétérogénéité du langage ouvrent au règne de l'*hybride*.

Aussi est-il inévitable, si l'on considère la production littéraire de ces années-là, que les styles reconnus, les formes traditionnelles, les genres canoniques se révèlent mouvants, inopérants, ou en tous cas insuffisants, pour contenir une éclosion-prolifération de textes dont le projet même est de réunir des différences, sur le mode de la coexistence des formes et non plus de la violation d'une norme. Certains textes prétendent même ne se constituer que par le métissage des systèmes signifiants : je me bornerai à évoquer, en Italie, le cas des *Cannibali*. Mais au delà des mélanges formels, l'hybridité consiste aussi – on se souviendra bien sûr de la leçon de Bakhtine – en un effritement du monologisme des systèmes antérieurs de représentation. Les romans se structurent sur le « dialogisme »

¹ Cf. LYOTARD (Jean-François), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. "Critique"), 1979. Je ne m'aventurerai pas dans la question, complexe et ambiguë, de la dénomination de cet état même si sont apparues très récemment d'autres notions : la « modernité tardive » dont parle Chantal Delsol [*Éloge de la singularité (Essai sur la modernité tardive)*], La Table ronde ("Contretemps"), 2000] ou la « surmodernité » que décrit Marc Augé [*Fictions fin de siècle*, Paris, Fayard, 2000].

⁴⁰ Soren KIERKEGAARD, *Le concept de l'ironie ...*, cit., p. 225 (*Orientations*, XIII, 349).

⁴¹ À propos de *intentio operis* cf. Umberto ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 110-113.

ou la « polyphonie » ; le texte est un dispositif où les voix se confrontent, convergent ou divergent : celles de l'auteur, du ou des narrateur(s), des personnages, de la doxa. Le « polylinguisme » fonde la bivocalité dans le roman :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. [...] Les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur.²

Or cette distribution d'un "je" multiplié entre différentes instances discursives simultanées est aussi « dialogique » car s'y entend la voix du destinataire. Dans cet état du texte, il est certain que les lecteurs – et les critiques ou les universitaires, en tant qu'ils demeurent des lecteurs qui s'abandonnent « aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme »³ –, ont intégré dans leurs facultés de réception cette contamination généralisée des discours et des modalités. Production et réception se situent désormais dans une acceptation de ce qui est – on me pardonnera cette expression, qui n'est sans doute plus un oxymore – un *continuum* d'hybridité.

Il m'appartient donc ici de justifier le titre choisi – qui évidemment n'implique aucune "évaluation" d'un phénomène littéraire — en indiquant sa source et en assumant le déplacement de niveau critique engendré par celle-ci. Dans ma réception d'un roman parfaitement apte, en matière d'hybridité, à correspondre à l'horizon d'attente du lecteur (*La Storia*, d'Elsa Morante), la perception de ce que j'appellerai provisoirement *un point de rupture* a indiqué que la transgression se situe désormais ailleurs que dans le manquement aux règles de

la taxinomie littéraire et même à celles de la polyphonie. Sans doute, pour interroger cet "ailleurs", l'attention aux formes codifiées (la littérature en tant qu'ensemble de textes écrits) doit-elle s'estomper et l'intérêt pour une genèse et un processus (l'écriture) devenir plus vif. C'est dans des textes par principe ouverts à l'hybridation, puisqu'il s'agit de fictions à matière historique, que je m'efforcerais de le cerner.

L'origine du questionnement, et le caractère polémique qu'une émotion a communiqué au titre de cette communication (« l'écriture personnelle à l'assaut du roman historique ») résident dans la violence d'un effet de lecture, dont l'analyse pourrait aider à préciser le "lieu", les formes et les enjeux de la pratique langagière d'un sujet qui est, se fait, et surtout se dit dans l'Histoire.

J'évoquerai donc d'abord un épisode de *La Storia* d'Elsa Morante. La structure même de ce roman manifeste sa vocation à l'hybridité : opposer la grande Histoire – *La Storia*, titre dont, en italien, la majuscule constitue une anomalie – et l'histoire des victimes d'« un scandale qui dure depuis dix mille ans » et qui durera encore – d'où les points de continuité et non de suspension qui accompagnent les dates titrant les chapitres (.....19** et 19**.....) –, par la différence entre un paratexte documentaire qui expose les données officielles et un texte de fiction où les vaincus s'incarnent sous les aspects privés des personnages. Dans ce long roman (657 pages dans la première édition), la narration est confiée à une voix extérieure, omnisciente, caractérisable comme une sorte d'inconscient collectif et féminin, portée surtout à la pitié. Néanmoins cette voix est constamment ouverte à des répétitions-variations, à des changements de registre parfois soulignés par des expédients graphiques, à des expérimentations linguistiques qui s'efforcent de retrouver la simplicité d'une correspondance des mots avec les choses (éléments dialectaux, argotiques, populaires, néologismes alogiques de l'enfant ...), à des insertions modulées de matériaux variés (versets bibliques, poésies, comptines, travaux historiques, citations...), à des morceaux de bravoure qui revisitent certains passages célèbres de romans historiques fondateurs ou de grandes pages néo-réalistes, etc. Je n'insisterai guère sur ces aspects discursifs que la critique a abondamment commentés. Il s'agit donc, si l'on s'en tient à une caractérisation générique de propriété (c'est un « roman historique ») d'un texte fondamentalement hybride (il déroge à certaines "règles" du genre), dont le lecteur devrait avoir au fil des pages intégré le principe de variation.

² BAKHTINE (Michaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 144-145.

³ J'ai, bien sûr, cité Michel Picard. Cf. PICARD (Michel), *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. "Critique"), 1986, p. 214 : « Ainsi tout lecteur serait triple (même si l'une ou l'autre de ses composantes est atrophiée) : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. »

Je souhaite m'arrêter sur la séquence de l'arrestation, de l'interrogatoire et du viol de Mariulina et de sa mère par des soldats allemands. Le passage se situe dans le quatrième des sept chapitres très précisément datés : «1944 » ; le paratexte historique qui le précède installe les repères temporels communs, objectifs : il expose les phases de la guerre étrangère, notamment la progression des Alliés sur les fronts italien, français et oriental, en même temps qu'il rappelle les modalités de la guerre civile en Italie (rafles nazies et fascistes visant les juifs, représailles contre les résistants). Puis, dans le corps romanesque et historique du texte, l'épisode est précédé du récit de l'exécution de deux partisans : ainsi n'est-il pas un *topos* de la littérature de guerre mais bien l'illustration du projet politique d'extermination que, dans le paratexte, Morante a défini comme « le système hitlérien *nuît et brouillard* ». Ouverture de la séquence et annonce de sa clôture :

Elle [Mariulina] fut prise avec sa mère dans un ratissage, et, *parce qu'elle avait peur de mourir, elle trahit* ; mais sa trahison fut inutile aussi bien pour elle que pour les Fritz.⁴ [Je souligne]

Actualisation et récit de l'événement :

Elle n'avait peur ni des serpents, ni des chauves-souris, ni des Allemands, ni de personne. Mais elle avait une peur énorme des squelettes et de la mort.

À ce moment-là, elle ressentit dans les reins un petit spasme chaud, qui semblait lui dissoudre avec douceur les jointures, relâchant vers le bas le poids de son corps. Et brusquement elle rougit, serrant étroitement les cuisses et jetant un coup d'œil sur ses pieds qu'un flux soudain et violent de sang menstruel salissait déjà. Devant cet incident qui la surprenait, imprévu, en présence de tous ces jeunes gens, de la honte se mêla à sa peur. *Et balançant entre la honte et la peur, essayant de cacher ses pieds et, en même temps, de nettoyer le sol mouillé avec la semelle de ses godasses, tremblant tout entière comme un roseau, elle dit tout ce qu'elle savait.*⁵

⁴ MORANTE (Elsa), *La storia. I*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard (coll. "Folio"), 1980, p. 449. Édition originale : *La Storia*, in *Opere. II*, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1998 (1^{re} éd. 1974), p. 609 : « Fu presa con sua madre in un rastrellamento, e per la sua paura di morire tradì ; però il suo tradimento riuscì inservibile sia per lei che per i Germanici. »

⁵ *Ibid.*, trad. fr. p. 452 ; édition italienne p. 611, [je souligne] : « Non aveva paura delle serpi, né dei pipistrelli, e né dei tedeschi e né della gente. Ma degli scheletri e della morte aveva una paura enorme. Non voleva morire. »

Un ajout, l'écoulement soudain et visible du sang menstruel, affecte l'histoire narrée et, conséquemment, la narration : la cause initiale de la trahison, la peur, devient un composé de honte et de peur.

La venue des menstrues ne constitue en rien une simple accentuation dramatique au sein du dispositif fictionnel : elle provoque, fondamentalement, un brouillage du genre et un changement des rôles. L'épisode ne s'inscrit plus dans une linéarité fictionnelle mimétique du temps de l'Histoire mais dans un temps biologique où la vie a comme seule issue la mort. Désormais, l'action n'oppose plus la fiancée italienne d'un partisan à des soldats allemands ; elle met en scène une jeune fille qui, face à l'autre sexe (« tous ces jeunes gens »), éprouve son infériorité dans les signes physiques de sa féminité. Je n'ai pas le temps ici – car la matière est fort ample – de m'étendre sur la phobie en Morante de cette « femme des règles » comme la nommaient les Goncourt et sur sa constante perception du sexe féminin comme béance et blessure sanglante⁶. Je me limiterai, dans le cadre de notre réflexion sur l'hybridité, à remarquer que l'élément narré et le glissement qui s'opère dès lors dans la narration ne sont pas sans ascendance ; ils trouvent leur origine dans un récit de rêve consigné par Elsa Morante, à la date du 19 janvier 1938, sur le cahier intitulé *Lettere ad Antonio* [*Lettres à Antoine*], qui fut rédigé du 19 janvier au 30 juillet 1938 sous les aspects d'un enregistrement intime de faits réels et de rêves :

Rêves érotiques. Évidemment, mon cher Antoine, ma vie devient de jour en jour plus stupide, l'esclavage et l'angoisse des besoins physiques : matériels et sexuels. Je m'en aperçois par mes rêves. Hier, une pièce vide, en face de mon actuelle maison, mais à l'intérieur d'un jardin. Je sais que c'est la maison de E.C.
[...]

In quel punto, avvertì alle reni un piccolo spasmo caldo, che pareva scioglierle con dolcezza le giunture, rilasciandole giù in basso il peso del corpo. E repentinamente arrossì, serrando strette le gambe e sogguardandosi i piedi, che al flusso improvviso e violento già le si imbrattavano di sangue mestruale. All'incidente che la sorprendevo improvviso in presenza di tutti quei giovanotti, la vergogna le si mescolò con la paura. *E sbattuta fra la vergogna e la paura*, tentando di nascondere i piedi e insieme di pulire il pavimento bagnato con le suole delle sue scarpe, tremando tutta come una canna *disse tutto quello che sapeva.* »

⁶ GONCOURT (Jules et Edmond de), *Journal, Mémoires de la vie littéraire (1851-1896)*, Paris, Laffont (Bouquins), 1989 : à la date des 3.X.1861 et 19.V.1861, en réaction à la publication de *L'Amour* par Michelet. Par ailleurs il serait intéressant — mais *in altra sede* — d'évaluer ce qui, dans cette conception chirurgicale du sexe féminin, est d'ordre personnel et ce qui relève de données culturelles, par exemple la lecture de Baudelaire (cf. *Fusées* 3 et 17, entre autres) dont Morante a dit qu'il avait été le poète préféré de ses années d'adolescence.

Je veux entrer dans cette pièce inhabitée et close. Finalement, j'ai la clef, je rentre [...]. E.C. en fait est officier de marine, et il vit loin d'ici, je n'ai pas voulu l'épouser, il en a épousé une autre. Mais moi comme une voleuse je vais m'introduire dans cette pièce inhabitée. Je la compare à mes chambres sombres ; pourquoi vivre ici et non là-bas ? Je retournerai là-bas. Pendant que j'y vais, je sens que mes règles sont venues. Un poids liquide, mou, chaud, entre mes jambes, tout me pèse. Mais j'y vais, néanmoins. Et voilà E.C. là, derrière la petite porte de la pièce, au delà des arcades. Il a trouvé la porte ouverte, la pièce violée. Que va-t-il penser de moi, sa voisine, qui, c'est le comble, arrive en perdant des flots de sang entre ses jambes qui pèsent tant ? De fait, lui il a un air sévère, déçu. Il est nu. Quelle couleur splendide ! Il a vraiment la couleur du cuivre, d'un adolescent, robuste, il a l'air d'un mince vase de cuivre.⁷

La femme ensablantée, surprise dans son état de sujet désirant, intègre l'interdit devant la sévérité de l'homme nu, cuivré, doré comme une sorte d'idole.

Or, dans le roman, ne saurait être repéré un cryptage délibéré qui signalerait en le masquant le substrat autobiographique : aucun élément de constitution ou de caractérisation du personnage, aucune modalité d'agencement du récit ne permettent d'identifier le biographème ou de situer une volonté d'aveu déguisé et différé. D'ailleurs l'aveu, en tant que tel, est advenu dans le journal et il constitue à ce titre une première archive personnelle qui résulte, tout à la fois, d'un intense souci de soi et, déjà, d'un travail d'écriture. Si l'on peut donc considérer le journal comme espace de genèse inconsciente de la fiction, on doit lire la fiction comme lieu géminé où fait retour le refoulé.

⁷ Cité in MORANTE (Elsa), *Opere. I*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, "Cronologia", Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1998, pp. XXX-XXXI : « Sogni erotici. Evidentemente, caro Antonio, la mia vita diventa ogni giorno più stupida, una schiavitù e un'ansia dei bisogni fisici : materiali e sessuali. Me ne accorgo dai miei sogni. Ieri una stanza chiusa, dirimpetto alla mia casa attuale, ma dentro un giardino. So che è la casa di E.C. [...]

Io voglio entrare in quella stanza disabitata e chiusa. Infine, ho la chiave, entro [...]. E.C. è infatti ufficiale di marina, e vive lontano, io non volli sposarlo, ha sposato un'altra. Ma io come una ladra m'introdurrò nella stanza disabitata. La confronto con le mie camere buie ; perché vivere qui e non là ? Ritournerò là. Mentre mi avvio, sento che mi sono sopravvenuti i mestruai. Un peso liquido, molle, caldo, fra le mie gambe, tutto mi pesa. Mi avvio, ad ogni modo. Ed ecco E.C. di là dalla piccola porta della stanza, oltre il porticato. Ha trovato l'uscio aperto, la stanza violata. Che avrà pensato di me, sua vicina, che ora, per colmare la misura, arrivo, perdendo fiocchi di sangue di fra le gambe che pesano ? Lui ha infatti un'aria severa, delusa. È nudo. Che splendido colore ! Ha veramente un colore di rame, così adolescente, robusto, sembra un sottile vaso di rame. [...] » ; (je traduis).

Ce qui crée le choc de la lecture est, certes, un point de rupture dans le discours fictionnel : la rencontre entre le sujet personnel et l'Histoire – en tant qu'ils sont des forces, plus que des ensembles de significations – trouble et dévie le continuum du récit. Elle brise, en une opération que j'appellerai de contamination et non plus d'hybridation, le pacte de lecture par lequel Elsa Morante, après *Il mondo salvato dai ragazzini* en 1968, s'arrachait à l'autobiographique et, dans l'intention de se déprendre d'elle-même pour « être tous les autres », offrait au lecteur de *La Storia* un roman historique à valeur d'« action politique ». Or c'est précisément dans la dimension cognitive et éthique de l'écriture que la poussée du Moi inscrit une faille. L'analyse formelle, celle des « discours » entendus au sens bakhtinien, est ici insuffisante pour exprimer l'irruption dans la langue d'un sujet d'énonciation dont la personnalité est fondamentalement en cause (ce que Käte Hamburger appelle, mais le terme a ici un sens très particulier, un *sujet d'énonciation historique*). Toujours en empruntant à ce critique, on pourrait dire que le « Je-Origine » qui s'affiche – soit « le point-zéro occupé par le Je-concret, l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le *hic et nunc* »⁸, – est celui du scripteur-femme en 1938, réactivé dans la répétition du fantasme.

Peut-on encore simplement parler d'hybridité ? Peut-on encore faire référence au roman historique en tant que genre, fût-il porté ici à un point maximal de brouillage ? Rien n'est moins sûr. La problématique me semble s'être résolument déplacée quant au rapport entre la littérature et la réalité : le texte apparaît clivé et non point hybride, masquant sa face *lyrique* (son énoncé de réalité) sous les aspects de la *fiction*⁹ au risque que le message adressé au lecteur ne soit plus perceptible et qu'il devienne impossible de trancher. La victime se sent-elle victime : c'est la honte d'être femme que visualise le Moi féminin de Morante ? Ou bien la victime est-elle martyrisée par un bourreau : c'est la peur que veut verbaliser le Moi politique de Morante ? Il s'agit évidemment dans ce roman d'un point limite, dont je serais tentée de dire, en reprenant les termes que Primo Levi a appliqués au film de Liliana Cavani *Portier de nuit*, qu'il est « beau et faux ». Car si la réunion en un scripteur de forces de nature différente casse toute certitude univoque, elle ne saurait pour autant aboutir à l'impossibilité de nommer un

⁸ HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P. Cadiot, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1986 (1^{re} public. en allemand : 1957), p. 78.

⁹ Pour le sens attribué à ces termes par Käte Hamburger, on pourra consulter les "Éléments de bibliographie raisonnée" à la fin de ce volume.

conflit et un référent en des termes valables pour les deux parties : il faut pouvoir dire, dans le réel du monde, l'irréparable offense. Faute de quoi, l'hybridité – en ce point limite – court le risque de constituer un entre-deux du rapport de l'homme aux autres hommes, une sorte de ventre mou de la postmodernité.

Ici encore peut être entendu l'avertissement de Primo Levi. Lorsque celui-ci caractérise sa double et contradictoire nature d'Italien mais aussi de Juif, de chimiste mais aussi d'écrivain, il la définit certes comme qualité de Centaure ou encore comme « *ibridismo* »¹⁰. Mais il précise, liant une intentionnalité éthique à la visée cognitive :

C'est là un fait inéluctable : cette source d'inconnaissable et d'irrationnel que nous avons en nous doit être acceptée et même légitimée : elle a le droit de s'exprimer dans ce langage (nécessairement obscur) qui est le sien, mais elle ne doit pas être considérée comme la meilleure ou l'unique source d'expression. [...] Il n'est pas vrai non plus que seule l'obscurité des mots puisse exprimer cette autre part obscure, dont nous sommes nés, et qui est là en nous, en profondeur. Il n'est pas vrai que le désordre soit nécessaire à la peinture du désordre ; il n'est pas vrai que le chaos de la page écrite soit le meilleur symbole du chaos final auquel nous sommes voués : croire cela est le vice caractéristique de notre siècle si peu sûr de lui.¹¹

J'ai insisté longuement sur ce passage de *La Storia* pour situer un lieu textuel : la faille où deviennent magma les éléments divers d'un continuum narratif hybride – dans l'histoire de la littérature, un continuum hybride ne constituant plus, conventionnellement, une antinomie – ; ensuite pour indiquer, selon la ligne de cette « clarté » de communication qui pose le principe de responsabilité de l'auteur, que, dans l'état actuel de la production littéraire et corrélativement

¹⁰ LEVI (Primo), in G. TESIO, "Lilit e la coniugazione del tempo", "Nuova Società". X (1982), n° 208, pp. 48-49.

¹¹ LEVI (Primo), *De l'écriture obscure*, in *Le métier des autres*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Gallimard (coll. "Folio/essais"), 1985, pp. 70 et 75-75. Édition italienne : *Dello scrivere oscuro*, in *L'altra mestiere, Opere. III*, Torino, Einaudi ("Biblioteca dell'Orsa"), 1990, pp. 634 et 638 : « È un fatto contro cui non si può combattere : questa fonte di inconoscibilità e di irrazionalità che ognuno di noi alberga dev'essere accettata, anche autorizzata ad esprimersi nel suo (necessariamente oscuro) linguaggio, ma non tenuta per ottima od unica fonte di espressione. [...] Neppure è vero che solo attraverso l'oscurità verbale si possa esprimere quell'altra oscurità di cui siamo figli, e che giace nel nostro profondo. Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine ; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati ; crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro ».

de la critique, la catégorisation des textes hybrides ne me semble plus pouvoir être recherchée du côté des formes mais bien plutôt au niveau de la compétence discursive du sujet réel d'énonciation et de son espace cognitif. Aussi – pour y éprouver, presque *a contrario*, quelque possibilité de catégorisation – examinerai-je rapidement deux textes : deux "romans" (ils sont ainsi nommés) ayant pour matière la grande Histoire, mais qui diffèrent radicalement de la reconstruction historique et anthropologique stable qu'effectuent la plupart des romans historiques contemporains – qu'il suffise de citer *La strega e i capitani* de Sciascia en 1986, *Le strade di polvere* de Rosetta Loy en 1987, *La chimera* de Vassalli en 1990, etc. –. Deux textes qui, en termes d'histoire littéraire des formes, ouvrent et ferment en quelque sorte l'ultime période du roman "historique" en Italie. Enfin et surtout, deux textes d'écriture rétrospective qui inscrivent, dans leur titrage même, la stratégie d'hybridation en laquelle ils situent leur quête de cohérence entre histoire personnelle et Histoire. Il s'agit de *Il male viene dal Nord*, sous-titré *Il romanzo del vescovo Vergerio* de Fulvio Tomizza (paru en 1984) et de *Il mio nome a memoria*, sous-titré *romanzo*, de Giorgio Van Straten (publié en 2000)¹².

Dans sa configuration matérielle qui trace un ordre et une interprétation de lecture, l'œuvre de Tomizza se présente comme la succession d'une autobiographie puis d'une biographie. Des pages 9 à 63, la vie de l'écrivain Tomizza dans le temps présent est rapportée, en suivant l'ordre chronologique réel, selon la loi de structuration conventionnelle, c'est-à-dire l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage dans un récit rétrospectif en prose, écrit à la première personne, et soumis à la juridiction de l'authenticité¹³. Puis, des pages 67 à 489, est retracée la vie de Pier Paolo Vergerio le Jeune, juriste, nonce et évêque réformateur, né à Capodistria en 1498 et mort en exil à Tübingen en 1565 : une ample bibliographie fonde le récit de Tomizza dans la référence aux documents historiques et surtout aux archives laissées par Vergerio lui-même (ses œuvres et ses manuscrits). Le lien entre ces deux formalisations et entre ces deux histoires narratives différentes apparaît d'abord d'ordre symbolique : le titre même, *Le mal vient*

¹² En français : *Le mal vient du Nord (Le roman de l'évêque Vergerio)*. Le roman de Van Straten (Milano, Mondadori) a obtenu le Prix Viareggio en 2000.

¹³ On se rapportera aux définitions fondatrices, même si elles sont déjà anciennes, que donne Philippe Lejeune dans ses divers essais depuis 1971. Cf notamment : LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1975, pp. 14-15.

du Nord — qui contraint le lecteur à se souvenir de la prophétie biblique (Jérémie¹⁴) et désigne l'histoire d'un peuple menacé par ceux qui ont abandonné son Dieu pour encenser « des dieux étrangers »¹⁵ —, assimile la tentation de la Réforme luthérienne à celle du communisme dans l'Istrie de l'après-guerre ; un intertitre, « Quatre cents ans plus tard », récurrent dans le texte même, établit, au-delà de la consécration, une relation d'homologie entre le XX^e siècle et le XVI^e.

Mais surtout, de nombreux signes déclarent l'insuffisance de la séparation des genres. Le sous-titre (qui apparaît seulement sur les pages intérieures de titre et de faux-titre), *"Il romanzo del vescovo Vergerio"*, semble par son ambiguïté transférer la responsabilité de la forme du texte (un "roman") de l'auteur réel (Tomizza) vers le personnage réel (Vergerio). Dès lors, il noue la continuité non point entre deux histoires individuelles et deux types littéraires différents (l'autobiographie et la biographie, synthétisés par le roman), mais entre deux actes d'écriture voués à explorer la déchirure du moi dans une même tension cognitive : le geste autobiographique de Tomizza, l'écriture épistolaire ou d'intervention de Vergerio dans sa réécriture par Tomizza. Le "Je-origine", le point à partir duquel, comme en sciences, se calculent les coordonnées spatio-temporelles réelles de l'énonciateur, n'est plus un point mais une tension unitaire, par laquelle la voix disparue de Vergerio doit être retrouvée par Tomizza et expérimentée comme celle d'un autre soi-même, d'un double qui aurait vécu en une époque antérieure. Si le texte s'ouvre par la description et l'analyse socio-culturelle des strates de population à Capodistria, ce n'est ni pour planter un décor que la mémoire du lecteur puisse conserver ni pour élargir la connaissance de l'*homo interior*¹⁶, mais pour fonder les conditions de dépassement par le moi "en mou-

14 *La Sainte Bible, Les Prophètes, Jérémie*. I. 13-14. Je cite la traduction française, établie sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem (Paris, Ed. du Cerf, 1956, p. 1056).

13. « Une seconde fois la parole de Yahvé me fut adressée en ces termes : "Que vois-tu ?" Je répondis : "Je vois une marmite qui bouillonne : son contenu penche à partir du Nord".

14. Alors Yahvé me dit : C'est au Nord que bouillonne le malheur contre tous les habitants de ce pays ».

15 Le titre ne sera explicité (« la peste luthérienne ») et rapporté à son origine, *Omne malum a Septentrione*, qu'aux pages 96 et 97 de l'édition de 1998 qui en comporte 503.

16 Toute autobiographie particulière acquiert une portée générale s'il est vrai, selon le mot de Montaigne, que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition ». MONTAIGNE, *Essais*, III.11.782 b.

vement"¹⁷ de la valeur individuelle de sa confession. Par cette visée collective et surtout historique, Tomizza échappe au projet de l'autobiographie : il fait de son livre un lieu où il tente de se créer, et non point seulement de se dire, en se mettant à l'épreuve dans un constant rapport entre ses propres sentiments et la sensibilité de tous les exilés de cette terre divisée. L'écart est alors, nécessairement, la règle de l'écriture. Écart temporel qui, seul, fonde la perception des traces que l'Histoire a laissées à Capodistria : qu'il s'agisse d'une vision "double" où tout élément est fait à la fois de son apparence présente et de ce qu'il a été autrefois (le lien entre Capodistria et la terre ferme, p. 9 ou le silence du dortoir, p. 13 et toutes les formes du lien¹⁸) ; ou que la transparence du passé retrouvé et résumé en une date renvoyant au personnage devienne immédiatement une date historique, afin d'établir le lecteur dans la même perspective de référentialité, et surtout de jugement, que le narrateur (la confirmation religieuse / le 8 septembre, p. 23 ou l'incarcération du père / l'installation de la nouvelle administration yougoslave, p. 28). Écart encore entre, d'une part, la langue italienne fortement structurée du scripteur et d'autre part les souvenirs, mis à distance¹⁹, du dialecte ou de l'oralité quotidienne : marques d'une dialectique douloureuse entre le moi et le monde, au sein des tensions culturelles qui agitent Croates, Slovènes et Vénitiens. Mais l'écart est plus net encore dans l'effort que fait le narrateur, armé de son savoir globalisant sur sa vie, pour évaluer tous les protagonistes de l'histoire narrée et donc aussi son "*past self*"²⁰, pour faire prédominer les exigences axiologiques sur les émotions : le traitement sec de la mort du père (p. 62), en un récit qui accueille le commentaire politique mais écarte le sentiment de culpabilité et la pulsion conséquente d'autodestruction — si prégnants dans *La quinta stagione*, dans *L'albero dei sogni* ou même, sous d'autres formes, dans *La città di Miriam* —, est à ce titre éclairant.

17 Je décalque l'expression qu'utilise Starobinski pour définir l'épineuse entreprise d'écriture, dans les *Essais*, d'un moi qui découvre sa précarité et ses replis. Cf. STAROBINSKI (Jean), *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.

18 Ce macro-lien sémantique est, de manière ponctuelle, relayé par un certain nombre de procédés narratifs qui font appel à la mémoire du lecteur pour établir la transition : par exemple, la permanence d'un même élément du décor (en 1953 l'institut Grisoni situé en face de la demeure des Vergerio, p. 61 / à la fin du XV^e siècle, la demeure des Vergerio ornée des armoiries de la famille mais si humble à côté du très grand palais des riches Grisoni, p. 67).

19 C'est-à-dire notamment mis en italiques : pp. 9, 10, 11, 14, 19, etc.

20 L'expression est proposée par un théoricien de l'autobiographie pour différencier protagoniste et narrateur, tant dans les aspects que dans les fonctions. Cf. SPENGE-MANN (William), *The Forms of autobiography*, New Haven and London, Yale University Press, 1980, p. 7.

Cette force du moi à dire l'Autre-Même, lorsque en tant que narrateur hétérodiégétique, Tomizza raconte la vie de l'évêque Vergerio, le plus illustre citoyen de Capodistria, porte à une utilisation inédite des archives. L'allégation des documents d'époque, qu'il s'agisse des œuvres de ou sur Pier Paolo Vergerio, des écrits des grands *Cinquecentisti* (Bembo, l'Arétin, Della Casa) ou plus largement d'ouvrages sur la Réforme n'a pas la fonction de caution et de soumission aux contraintes du réel qu'elle assume traditionnellement dans ce que l'on nomme "roman historique" soit, pour prendre un exemple chez Tomizza lui-même, dans *La finzione di Maria*, mais au contraire celle d'exhiber les dissemblances par rapport au genre. En effet, dans le débat – toujours très normatif – qui s'attache à définir le roman historique par une difficile voire impossible hybridation entre "histoire" et "invention"²¹, les écrivains ou les critiques s'accordent à reconnaître que la production de documents authentiques est ce qui garantit l'objectivité, en même temps que cela accroît le degré d'information du lecteur en orientant celui-ci vers un déchiffrement référentiel ; tandis que l'autre compétence discursive, celle du narrateur responsable de la syntaxe des personnages, de l'enchaînement des actions, de l'organisation des descriptions, etc. implique la liberté d'enclencher un procès de fictionnalisation de l'histoire. Le roman historique résulterait ainsi toujours d'une tension à résoudre, plus ou moins harmonieusement, en un effet de pondération, d'assemblage, de conciliation entre des discours diversement fondés. Or, dans *Il male viene dal Nord*, ce qui assure la cohérence entre la narration de soi, la narration de l'autre, les citations d'archives et le discours commentatif est de nature différente. C'est l'engagement constant du locuteur dans le développement d'un processus cognitif où lui-même et le lecteur sont identiquement engagés sur la base de paradigmes communs : spatiaux (Capodistria) et temporels (1498-1565 / 1984). Je ne saurais développer les procédés qui concentrent l'intentionnalité de l'auteur : la critique des sources consultées par l'humour et l'ironie, sur la base d'une culture littéraire et politique partagée par le biographe et le lecteur (dans le récit de la mort par empoisonnement d'Aurelio Vergerio, le frère de Pier Paolo, p. 74 ou encore dans la séquence de la rencontre entre Vergerio et Luther, p. 139 *sqq.*) ; l'utilisation, lorsque des

²¹ Le débat se focalise sur le "roman historique" : j'emprunte donc ces termes à Manzoni que l'on peut considérer, pour l'Italie, comme l'initiateur du genre mais aussi du débat sur la carence constitutive du genre, empêché par la subjectivité du romancier d'atteindre à une représentation "vraie" de l'histoire. Cf. MANZONI (Alessandro), *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e di invenzione*, prima parte (1850).

textes sont produits par voie de citation, des guillemets qui renvoient l'énonciation à leur source première non pour faire "être" les personnages grâce à un simulacre de *vox*, mais pour marquer que le texte cité résulte d'une activité de sélection, de découpage, de déplacement et enfin de suture (ce travail de "seconde main", pour reprendre l'expression célèbre d'Antoine Compagnon) dont l'auteur endosse l'entière responsabilité ; ou enfin, pour que le croisement des sources (respectées jusque dans la matérialité graphique des manuscrits) assure la liberté de jugement, la rectification des erreurs d'interprétation dues chez Vergerio à quelque ignorance de sa part, à son opportunisme, ou à son engagement dans les urgences de l'Histoire. L'authenticité n'implique pas que soit atteinte *la* (ni même *une*) vérité. Le texte, si l'on veut bien considérer que l'épilogue concerne la chronique qui, elle, ne se termine pas, s'achève sur le recueillement de Tomizza devant la sépulture de Vergerio. Là, s'explique la reconnaissance du Moi-Autre :

Je déplaçai avec précaution toute une série de chaises, puis une autre ; et je me donnai de la lumière en grattant une allumette. *C'était de ces gestes que l'on fait sur une tombe de famille.* ²²

Dans une écriture en quelque sorte « à quatre mains », la tension entre le moi et l'Histoire a forgé des solutions formellement inédites mais éthiquement « claires » par où la parole de Tomizza, articulée à celle de Vergerio et de tous ses frères en exil – la "famille" –, restituée à l'artiste au sein de la Cité sa pleine responsabilité : son statut, construit et conquis, d'« écrivain de frontière au service de la paix » ²³.

Le deuxième exemple de cette clarté du sujet d'énonciation (et donc du procès de communication) est le "roman" de Van Straten, *Il mio nome a memoria* : il repose sur une volonté de garantir la connaissance de soi non par l'introspection mais par l'arrimage dans la lignée, et de fonder le "Je" auteur-narrateur-personnage, et autobiographe, dans une constellation de personnages par où la réali-

²² Je traduis et souligne. Texte original : « Spostai con cautela una sfilza di sedie, poi l'altra ; e mi feci luce accendendo un fiammifero. *Erano gesti che si fanno su una tomba di famiglia.* »

²³ Je mets au singulier les mots mêmes de Tomizza. Cf. TOMIZZA (Fulvio), *Scrittori di frontiera a servizio della pace*, in *Stato e frontiera : dalla Mitteleuropa all'Europa unita ?*, in "Civiltà italiana", anno XX, Firenze, Franco Cesati editore, 1998, pp. 25-34.

té d'une Histoire collective (celle de la diaspora juive) assure le retour à l'écriture. Le point de départ de la quête, qui prend parfois même les formes de l'enquête, est ainsi l'origine retrouvée du nom : un chapitre initial qui, dans la liberté de la fictionnalisation (un récit à la troisième personne), évoque – dans la Rotterdam du roi de Hollande Louis Bonaparte imposant aux Juifs, en 1811, l'adoption d'un patronyme –, « le choix d'Hartog » en faveur du nom du village dont étaient venus ses ancêtres. Mais le deuxième chapitre, intitulé « Florence 1996. *Souvenirs et restaurations* », explicite le processus, essentiellement hybride, de reconstitution des destinées singulières des membres de la famille : l'écriture romanesque, dans sa force de création, se construit dans les oublis de l'Histoire – voire dans une forme de remords de l'auteur face aux négligences de sa propre mémoire (son père que, peut-être, il n'a pas su connaître) –, selon une technique de « restauration », semblable à celle que l'on met en œuvre pour les objets artistiques, et déjà appliquée à la création par Luciano Berio lorsque celui-ci avait utilisé, afin de composer *Rendering*, les premiers matériaux de Schubert pour une symphonie jamais réalisée. Les notes de commentaire et de régie produites par l'auteur concernent l'exploitation historique des quelques archives retrouvées mais elles justifient aussi le pouvoir qu'a l'imagination de combler l'insuffisance des traces laissées par les hommes qui ont réellement existé : c'est comme si le restaurateur, au lieu de signaler par une couche blanche les lacunes du polyptyque – la comparaison texte-polyptyque revient de manière insistante –, décidait de reconstituer les éléments tels qu'ils ont existé ou tels qu'ils ont pu exister. La quête des fragments perdus peut ouvrir au plaisir de la découverte : retrouver dans le devenir professionnel en 1878 de Henry Goldstück, le petit horloger letton, l'origine de la montre que l'auteur a reçue de son grand-père en cadeau de naissance ; ou à la frustration du fragmentaire : les traces interrompues d'Isaac ou d'Emmanuel après 1811 ; ou à la douleur de la perte : la longue liste des membres de la famille demeurés sans sépulture, exterminés pendant la Shoah. Le nom propre se déplie, dans un jeu de variation, et révèle – sans que l'hybridité des modes discursifs crée la moindre rupture – les mondes qu'il a contenus (l'Histoire) ou les possibles qu'il peut engendrer (la fiction) : sa variation n'est pas dissolution mais au contraire multiplication et conservation des origines, perméabilité du Moi aux autres. Dès lors la signature par l'écrivain de cette histoire familiale équivaut non seulement à l'assumer mais à la revendiquer : la fin du texte écrit signifie pouvoir dire « je » devant soi-même et devant le monde. Le dernier chapitre explicite la portée du « Je-Origine » : Giorgio Van Straten, écri-

vain-historien de la lignée des Van Straaten, avec deux « a » puis un seul « a », n'est pas la somme ou le condensé de toutes les destinées de ceux qui l'ont précédé ; mais il est le « fils ». Par le nom enfin assumé, inscrit et conservé dans la mémoire, il s'affirme comme celui, le dernier fils, qui doit transmettre le nom, la tradition et cette judéité qui s'est construite au fil de la quête du nom. Mais aussi, parce que dans la tradition juive nommer c'est faire exister, parce que nommer les morts c'est les arracher à l'oubli, le texte, bien plus qu'un roman ou une autobiographie, prend la dimension absolument unitaire d'une prière profane qui, dans le présent, récite l'Histoire.

Au moment de terminer ce propos, sans la volonté de le conclure, deux voies s'ouvrent qui ne sont certes pas contradictoires mais qui ne sont sûrement pas, dans le contexte historique dans lequel nous vivons, de la même importance. Je pourrais insister sur une problématique qui est de théorie littéraire et souligner combien, pour l'examen de textes éminemment hybridés au sein même de l'hybridité première du roman historique, la catégorisation des « genres » définis par leurs propriétés thématiques ou formelles est apparue inopérante pour rendre compte tant des processus d'écriture que des effets de lecture ; et dès lors inviter à suivre cette autre logique des genres littéraires, celle qui oppose, en se fondant sur une analyse de l'énonciation, le fictionnel et le lyrique. Mais je voudrais surtout rappeler que, derrière (ou sous) la question de l'hybridité des textes littéraires, ce qui est en jeu est toujours la dimension cognitive et épistémologique qu'ils véhiculent et produisent.

Les « livres parallèles » de Giorgio Manganelli

Walter GEERTS,
Université d'Anvers

Parler d'hybridité dans le domaine du texte littéraire, c'est, inévitablement, poser, ou mieux re-poser, le problème des "genres" en littérature. Or, il faut bien l'admettre, la question des genres ne constitue plus aujourd'hui, c'est le moins que l'on puisse dire, la priorité absolue de l'ordre du jour en théorie littéraire. Le présent ouvrage devrait fournir des éléments de réponse à la question de savoir si cette évacuation est justifiée.

La littérature italienne, elle, a commencé à établir un rapport problématique avec la notion même de "genre littéraire" à partir du moment où celle-ci fut prosaïquement écrite – c'est bien connu – par Croce. Dans un texte programmatique de 1922, intitulé *Per una poetica moderna*, il ne laissait plus de place pour une donnée telle que le genre, qui semblait s'opposer, en tout et en partie, à un idéal d'"intérieurité", d'"unité", de "spiritualité" de l'art. Il était difficile de voir ce que la notion et surtout le contenu des *nuovi generi*, proposés par lui à l'occasion, devait aux paramètres qu'on associe communément au genre, même dans une hypothèse moins normative. L'influence profonde du philosophe était telle, cependant, qu'une longue série de critiques littéraires — Contini, Falqui, Russo, Debenedetti et j'en passe — se sont trouvés aux prises avec la "question / non-question" des genres. Une thèse récemment soutenue à Amsterdam¹ a bien mis en lumière les origines de cette confrontation. Celle-ci concernait en premier lieu la poésie, mais ne laissait pas indifférente la prose, celle surtout, et ce n'est pas étonnant, qui était la plus novatrice : en rupture, précisément, avec les règles établies.

¹ PENNING (Linda), *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999 (cf. bibliographie raisonnée à la fin de ce volume).

Parlant de la prose de Gadda et du genre auquel celle-ci appartiendrait, Contini fait référence au « fragment narratif » en le définissant par la « prépondérance de la représentation par rapport au mouvement du devenir réel »². Contini se rendait bien compte, évidemment, de la nuance légèrement oxymorique contenue dans *frammento narrativo*. Il faisait plutôt jouer le contraste générique entre « fragment », d'une part, et « narratif », de l'autre, sur l'arrière-fond du *frammentismo*, pour souligner à quel point la prose de Gadda, le « roman » de Gadda, s'opposait précisément au *moto del divenire reale*, formule caractérisant par ailleurs admirablement la loi du genre romanesque – mouvement, temps et réalité. En mettant l'accent sur l'aspect *rappresentazione* et *frammento*, Contini indiquait, avec précision, les termes théoriques par où la prose de Gadda se démarquait du « genre » comme il était alors devenu convenable de le faire. Il s'agit là d'un commentaire, me semble-t-il, à forte portée théorique, dans la mesure où l'accent mis sur la représentation au détriment de l'action, et de tout ce qui fait, soi-disant, le « propre » du roman, indique une montée de la *mimésis* et une baisse de la diégèse. Pour celui qui s'intéresse, à une certaine distance d'abstraction, aux déplacements des frontières entre genres respectifs, une *mimésis* accrue dans un genre qui considère le plus souvent la diégèse comme sa chasse privilégiée n'est certes pas un phénomène indifférent. Dans une des formes d'hybridité, que je voudrais discuter ici, celle à laquelle aboutit l'œuvre de Manganelli, apparaît précisément cette dominante « représentative » de la prose vis-à-vis d'un espace diégétique volontairement réduit.

Suite à la proscription de Croce, le genre narratif était donc amené à explorer ses propres frontières, ses propres marges, dans une pénurie relative de théorie. Debenedetti aussi avait beau parler des *nuovi generi*, leur caractérisation restait, dans le sillage encombrant de Croce, tributaire du génie individuel et hiérarchiquement soumise à celui-ci. Le genre, en tant que notion, se trouvait assimilé à une poétique de type « classiciste », remuait des souvenirs doctrinaires à la Bembo, rappelait des velléités de pureté, et devenait un tabou, pour des raisons, dirions-nous aujourd'hui, « politiques ». Pour ce qui concerne le genre narratif, en particulier, un aperçu des conséquences de cette mise au ban serait hautement instructif. Le romancier était devenu le laissé pour compte de la théorie, contraint à des exercices de théorisation souvent très personnels, où la notion de

² « sul moto del divenire reale ».

genre jouait l'*Innominato* de service. Cependant, comme le rappelle Carla Benedetti³, puisqu'il en est du genre littéraire comme d'un visiteur importun, s'il sort par la porte, il rentre par la fenêtre.

Rappelons brièvement, outre Gadda et sous bénéfice d'inventaire, le cas du *Sentiero dei nidi di ragno*⁴ et la série impressionnante des romans calviniens, tous d'une manière ou d'une autre « méta-romanesques », le « cas » Pasolini également — y compris *Petrolio*⁵ —, les réflexions de Vittorini et, aujourd'hui entre autres, les réécritures d'un Arbasino, la poétique romanesque très travaillée de Consolo, et, justement, la réflexion en marge de la littérature que pratique Manganelli.

Souvent, dans ces théorisations et dans de nombreuses propositions romanesques, des formes d'« hybridité » apparaissent. Parfois le théâtre et le dialogue envahissent le roman, il arrive que l'essai philosophique ou historique ne soit pas très loin, ou que l'une ou l'autre dimension visuelle apparaisse. La principale raison d'être de ce livre est là. Cependant, le terme lui-même, avouons-le humblement, ne résout pas la question. Ce n'est pas en découvrant que le « mélange » existe qu'on a une vision claire des ingrédients, de leurs proportions respectives, de leurs origines, du degré et de la nature de la contamination résultant du contact. Une typologie hautement articulée s'annonce ici et elle est peut-être de nature « rhizomatique », comme l'indique ici-même le titre de Piotr Salwa, ou même « cubique », comme nous verrons plus loin. Considérons donc *le texte hybride* comme un diagnostic provisoire.

Avant d'aborder le « cas » Manganelli du point de vue des avatars du genre, il faut apporter encore deux précisions supplémentaires. Le théoricien qui a le plus systématiquement traité de l'hybridité est Bakhtine, c'est suffisamment connu. Qui veut se rafraîchir la mémoire relira les quelque cinq cents pages de son *Esthétique et théorie du roman*. La notion bakhtinienne a une visée fort précise. Il parle, en ce qui concerne l'hybridation, de « deux consciences linguistiques »,

³ « Il 'fuori' e il 'dentro' della letteratura », texte de présentation d'un séminaire tenu à Pavie en 1990.

⁴ CALVINO (Italo), *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947 ; *Le Sentier des nids d'araignée*, traduit de l'italien par Roland Stragliati, Paris, Julliard, 1978 et rééd. Paris, UGE (« coll. 10/18 »), n° 1448.

⁵ PASOLINI (Pier Paolo), *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarocci, A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992.

de « deux langages », dans un même énoncé. Il s'ensuit « un choc, au sein de ces formes, de points de vue sur le monde », ou, dans les termes politiquement corrects de son époque et de son entourage, « un hybride *concret et social* » [en italiques dans le texte]⁶. Bakhtine met le doigt, moins sur la duplicité sémantique d'un discours de fiction, que sur la réduction de l'hétérogénéité de deux *points de vue sur le monde*, idéologies, savoirs, épistémès, etc. Y a-t-il — telle devra être l'une de nos questions — homologie, partielle ou totale, entre, d'une part, les genres ou sous-genres qui coexistent et, d'autre part, des savoirs qui seraient, d'une manière ou d'une autre, représentés par eux ? En d'autres mots, le genre, quand bien même il aurait encore été vivant avant la cohabitation, comment survit-il ? Quels dégâts a-t-il dû subir ? Son savoir est-il resté indemne en sortant de l'œuvre, pour peu qu'il ait fait acte de présence à l'entrée ?

Ma seconde précision concerne le mouvement d'idées en marge duquel la crise permanente du genre a eu lieu et se poursuit, je veux dire la diffusion de la pensée postmoderne en Italie⁷. Il faut bien s'en rendre compte : si un certain nombre d'écrivains lucides se posent des problèmes théoriques concernant le roman, ils ne le font pas dans le souci de vérifier si toutes les conditions du genre sont respectées. Les termes du débat d'aujourd'hui ne sont plus ceux de la *Lettre à M. Chauvet*. Encore que parfois, dans telle ou telle réflexion ou postface de Vassalli ou de Consolo, des échos familiers résonnent. Les poétiques respectives de Consolo et de Eco, au sujet du roman historique en tant que « genre », s'opposent assez radicalement, parce que l'un conserve une idée — pessimiste, il est vrai — de l'histoire comme lieu du progrès possible, où une justice mieux distribuée ne devrait plus tolérer l'injustice que raconte le *Sourire du marin inconnu*⁸, alors que les romans de Eco ont complètement abandonné cette perspective. Ce que ceux-ci proposent est une promenade, une balade dans l'histoire qui peut, littéralement, aller dans tous les sens, où la flèche directionnelle du temps a disparu. La fameuse citation de Wittgenstein dans le *Nom de la Rose* n'est même pas un anachronisme, pour la bonne raison que le roman de Eco ne

reconnaît pas la catégorie de l'anachronisme. Il n'est plus question de « ana- » chez Eco. S'agit-il là d'un problème de genre ? En un certain sens oui, puisque Eco se situe explicitement — même si c'est ironiquement — dans la lignée de Scott et de Manzoni. Eco lui-même cite son « genre » d'appartenance ou d'élection, fût-ce pour le tenir bien à distance. Comment, alors, ne pas en faire un problème de genre ?

Ce qui rend le « cas » Giorgio Manganelli assez intéressant de notre point de vue, c'est que pour lui le problème des genres et de leur effacement ou résurrection se pose en des termes plus « purs ». L'application de l'adjectif « pur » a de quoi surprendre, sans doute, appliqué tel qu'il l'est ici à un auteur « néo-baroque » comme Manganelli. Le contraire est vrai, toutefois. Dans son cas, la « pureté » apparaît d'abord comme un geste de négation : elle est, plutôt, le résultat, suivant le mot d'ordre husserlien en phénoménologie, d'une conscience très nette de ce qu'il ne faut pas faire, de ce qu'il faut éliminer *a priori* pour pouvoir redémarrer. L'idée de « table rase », appliquée à la littérature, est très présente chez Manganelli.

Manganelli, comme nous le savons bien, a horreur du roman. Son aversion d'une quelconque diégèse est au moins égale à celle de Valéry qu'il cite souvent en exemple. Son rapport polémique vis-à-vis du genre romanesque peut être considéré sous deux angles complémentaires, celui de ses propres textes créatifs et celui de sa critique littéraire. Commençons par le premier.

L'écart le moins prononcé par rapport au diégétique nous le trouvons, par exemple, dans un texte intitulé *Dall'inferno*⁹, qui date de 1985. Il reste ici, malgré tout, une *histoire*, une *fabula* comportant un semblant d'intrigue, que je qualifierai de linéaire, de nature plus filiforme que ramifiée : le rapport de découverte de l'enfer en prise directe, *live* pourrait-on dire en s'installant dans le paradoxe. Elle est racontée, au présent, par une première personne qui relate son initiation à l'enfer, comme le titre l'indique. Il y a un début, une supposition de « mort » au niveau du sujet resté conscient, une série de métamorphoses animales et cosmiques sous l'œil distant d'un *charlatan*, et une fin, la découverte de la voie qui mène au trône, où selon toute vraisemblance — ou mieux, selon la logique interne du discours — aura lieu la rencontre, non racontée, avec le dieu de l'enfer. La fin est ouverte.

⁶ BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1999, 3^e éd. (1^{re} éd. française : 1978), pp. 176-177 ; édition originale : Éd. Khoudojstvennaïa Literatoura, Moscou, 1975.

⁷ On lira à ce sujet le volume du plus grand intérêt que Monica Jansen a consacré à la question : JANSEN (Monica), *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati ed., 2002.

⁸ On renvoie sur ce point à l'analyse que, dans ce volume, Cesare Segre fait de ce roman.

⁹ MANGANELLI (Giorgio), *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998 (dernière éd.).

Dall'inferno est une excellente illustration des conditions que la poétique négative de Manganelli pose au romanesque. S'il reste des traces de diégèse, celle-ci n'a aucune vraisemblance, de quelque ordre que ce soit, sauf celui de sa progression interne dictée exclusivement par les métamorphoses. Chaque métamorphose est l'occasion d'un fragment d'une longueur de quelques pages et qui n'obéit qu'à ses propres règles, qui enchaîne ses propres métaphores, figures et pseudo-événements. Le type de progression admis ici est comparable, par exemple, à celui que Joyce, avec une dose majeure de diégèse toutefois, applique dans les chapitres de l'*Ulysse* : un thème qui se développe par expansion métaphorique plurielle et où, pour citer un chapitre précis, l'indolence des lotophages d'Homère devient le point de départ d'une description prolongée et associative, *a priori* sans fin, du repos, de l'inactivité, de la jouissance. S'y ajoutent les nombreuses analogies sémantiques appelées par le thème homérique et qui se déploient à la faveur du long parcours dublinien de Bloom. Il faut signaler, entre parenthèses, que Manganelli connaissait admirablement bien Joyce et, pour l'avoir enseignée à Rome, la littérature en langue anglaise.

Le genre romanesque est ici parfaitement "en jeu", mais de manière négative et dans la mesure où il est tenu à distance, *a bada* : on le tient à l'œil pour qu'il ne s'approche pas trop. Ce rapport négatif crée d'autres possibilités, cependant. La dérive générique permet, par exemple, le développement important des dialogues à l'intérieur du texte, mis simplement en discours direct, sans les embrayeurs de discours qui sinon caractérisent le roman. Par là, également, le texte commence à se théâtraliser, le présent de la narration et du dialogue favorisant la prise directe, "dramatique" si l'on peut dire, des événements. Un véritable hybride, c'est le cas de le dire, en est le résultat, à l'intérieur duquel sur un léger, et surtout élémentaire, canevas diégétique se détachent d'importants développements mimétiques, répondant à une logique textuelle différente. L'on a parfois l'impression, en lisant Manganelli, de toucher du doigt les articulations profondes du texte littéraire, dans la mesure où les différences entre une prose "narrative" et un discours "descriptif" s'aiguisent réciproquement au contact qu'ils sont amenés à établir et à explorer à la faveur du texte. Une véritable opération "trans-générique" se déroule devant nos yeux. Diégèse et *mimésis* n'apparaissent plus, ici, comme des entités imperméables et constituées une fois pour toutes, mais bien plutôt comme des principes textuels, "engins" de textualisation – *ordigno* dirait Manganelli – interagissants. Un aspect intéressant de l'hybridité est ainsi dévoilé. Que le texte hybride ne s'installe pas dans une série littéraire

existante, nous le savions déjà et c'est évident. Toutefois, au lieu de constituer une nouvelle série, il se met en marge de toutes les séries. Le texte hybride, Bakhtine l'avait bien compris, est un texte parodique.

Il y aurait beaucoup plus à dire de *Dall'inferno*. Comme pour souligner sa nature profonde de parodie, ce texte s'inscrit également par son thème dans une série, à laquelle les renvois sont nombreux et où l'on trouve Dante bien sûr – au niveau du *topos*, du lexique spécifique et des filières métaphoriques –, mais aussi Rabelais, Blanchot, Kafka, Beckett, Bataille, parmi d'autres. Pour bien mettre en lumière, également, le type particulier de recherche littéraire entreprise – appelons-la théorique ou méta-littéraire –, Manganelli a parsemé son œuvre d'une abondance de traces provenant d'autres genres, anciens le plus souvent, bien reconnaissables et qui s'incrument ici. L'apparition, dans *Dall'inferno*, d'un "Roi" et d'un "héros", venus ou non d'un jeu de cartes à la Calvino, est caractéristique, selon Northrop Frye, de l'épopée, "ancien régime" de la littérature et plus liée que ses descendants romanesques aux origines – réelles ou prétendues – de la narration. Roi et héros pourraient, d'ailleurs, sortir également d'un mythe ou d'une fable fondatrice et toujours, dans le texte, porter le sceau d'une recherche des fondements originels. Les métamorphoses animales sont caractéristiques, elles aussi, de la fable. Mais ce qui s'investit avec le plus de force c'est, à mon avis, le genre, hybride par excellence, de la Satire. Frye, encore, a établi une filiation de *descent narratives*, selon le modèle de Lucien, où l'on retrouve Poe, Keats et *Alice au pays des merveilles*. Avec ce dernier texte, que Manganelli affectionnait particulièrement, les liens sont nombreux et étroits, comme il est naturel de s'y attendre, s'agissant, comme *Pinocchio*, d'un texte hors-série renvoyant à d'autres séries établies.

Dans une même perspective d'exploration des systèmes qui sous-tendent les genres, Manganelli s'attaque également à la question primordiale de l'énonciation, non seulement dans *Dall'inferno*, par le jeu entre monologue et dialogue, mais aussi dans d'autres textes. Les différents chapitres de *Agli dei ulteriori*¹⁰ sont tous des monologues au présent, sauf *Un amore impossibile*, qui est un dialogue entre la princesse de Clèves et Hamlet, confrontant entre eux les "non" respectifs adressés au duc de Nemours et à Ophelia. Déjà, certains fragments de titres de chapitre suggèrent que la composition littéraire a pu prendre son départ par

¹⁰ MANGANELLI (Giorgio), *Agli dei ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972 ; édition en français : *Aux dieux ultérieurs*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Mâcon, Édition W, 1986.

une reconsidération radicale des genres ambiants et disponibles : *Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni, Dal disonore, Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*. Réflexion sur les genres qui a l'air de puiser abondamment dans les ressources du passé, comme l'on voit. Le premier chapitre, intitulé *Un Re*, est une fable sur la royauté, racontée par le roi à la première personne, et entièrement construite sur l'opposition conceptuelle "commander vs obéir". Comme dans *Dall'inferno*, la fable avance par tableaux successifs, permettant des développements autonomes : différentes sortes d'emblèmes, *excursus* sur les animaux ou sur le monde végétal, considérations philosophiques ou cosmologiques. Le principe organisateur autour duquel le texte procède n'est pas une diégèse : il s'agirait plutôt de l'exploration systématique et linéaire de toutes les suggestions possibles, logiques, métaphoriques, inhérentes dans une phrase de départ. La sensation principale qui reste chez le lecteur au bout du parcours, est paradoxale : il est à la fois vrai qu'il ne reste plus rien à dire et vrai que tout pourrait recommencer.

La parodie, nous l'avons vu, est essentielle à la démarche de Manganelli. "Parodie", au sens où l'entend Genette dans son étude sur l'architexte, et qui *a priori* n'implique nulle moquerie, mais se veut révélatrice d'une intention ou d'un projet théorique, "méta-discursif" en d'autres mots. Le premier grand texte de Manganelli, *Hilarotragoedia* (1964), est exemplaire à cet égard. Il se propose comme un traité sur la « nature descendante » – ou *natura descenditiva* – de l'homme. Le lecteur pourrait penser qu'il se trouve devant un *remake* d'un obscur traité sur la nature de l'homme, sortant de la plume d'un alchimiste. Le principe de l'organisation syntagmatique en discours est, à nouveau, dicté par l'analogie. Dès lors, puisqu'il s'agit de la nature humaine et de son principe immanent de "descente", il sera question de mort, de gravité – au sens propre –, des différents synonymes (y compris les nuances sémantiques) du verbe « descendre », comme il s'agira des métamorphoses des soi-disant « *adediretti* » – « les en route pour l'enfer » –, et d'innombrables tableaux inventés ayant trait à cette question. L'ensemble se présente à la manière de la géométrie d'Euclide ou de l'échiquier de Spinoza, avec un postulat de départ, des gloses, des notes, *postille*, des fragments narratifs bien distincts portant le titre « anecdote » ou « histoire ». Une double impression s'en dégage pour le lecteur : celle d'un lien direct avec la tradition et celle d'une forte structuration à l'œuvre dans le texte. Mais cette impression, voulue, et obtenue par la mise en scène de formes et de références traditionnelles, n'est que l'effet d'un jeu d'ombres chinoises qui entoure le *pos-*

tulat premier de ce texte qui est d'être, avant tout, recherche verbale et langagière, *mimésis*. En effet, dans le cadre d'une architecture énonciative rigoureuse, se développent recherches verbales pointues, poursuites paradoxales interminables, parodies dantesques, allégories animales, mais aussi une petite *storia del non nato* – « récit de celui qui n'est pas né » –, qui par ailleurs retrouve, au sein de cet ensemble, une diction beaucoup plus sobre et retenue. Or, aucune structuration textuelle antérieure, connue et reconnaissable comme appartenant à une tradition donnée, aucun "genre" ne correspond à ce qu'on découvre à la lecture d'*Hilarotragoedia*. Des fragments isolés appartenant à la tradition littéraire occidentale – générique, poétique, rhétorique et discursive – se trouvent ici cités et recyclés en fonction d'un projet qui, lui, n'a rien de traditionnel en dehors des citations de surface. Traces minuscules du passé – tel le renvoi à l'"anecdote", pierre angulaire de la poétique de la "nouvelle" à la Boccace –, les termes évoqués ne conservent qu'un lointain parfum du passé et partent tout de suite à la dérive. Le titre même de cette œuvre résume le projet sous-jacent : *Hilaro-tragoedia*. Il combine une référence, littérale, à la tragédie et une autre, plus larvée, à la comédie, voire à la farce, l'une se composant dans la marge de l'autre, toutes les deux porteuses d'une charge parodique égale envers l'autre. L'on ne pourrait songer meilleur exemple de titre hybride pour une œuvre où excelle l'hybridité. Pur jeu formel ? Prenons garde : la référence combinée renvoie, en effet, à l'oxymore de « joyeuse tragédie » qui n'est pas sans rappeler l'univers nietzschéen.

Il serait impardonnable, parlant d'hybridité en rapport avec Manganelli, de laisser dans l'ombre ses pages de critique littéraire. Il faut donc au moins faire mention de *La letteratura come menzogna*¹¹ et de son commentaire sur *Pinocchio : un libro parallelo*¹². *La littérature comme mensonge* porte elle-même un titre trompeur, pour autant que cela puisse paraître surprenant. Une littérature *mensongère* se trouverait dans l'obligation de contredire quelque vérité. Or, l'incompatibilité principale posée par Manganelli au regard de la littérature est plutôt le réel, le « quotidien », comme il l'appelle parfois. Dans sa logique à lui, la littérature se trouverait même dans l'impossibilité ontologique de dire des

¹¹ MANGANELLI (Giorgio), *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985 ; édition en français : *La littérature comme mensonge*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Gallimard, 1991.

¹² MANGANELLI (Giorgio), *Pinocchio. Un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977 ; édition en français : *Pinocchio : un livre parallèle*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Bourgois, 1997.

contre-vérités. C'est comme si l'on demandait à un poisson de marcher : la littérature ne saurait mentir. Incompatible avec un quelconque réel, la littérature selon Manganelli est intrinsèquement opposée à la fable et à l'intrigue, caractéristiques du roman, dépositaires d'un reflet du réel et, dès lors, éminemment non-littéraires par nature. C'est donc à une véritable déconstruction du romanesque que se livrent quelques-uns des essais marquants de ce volume : et du romanesque le plus romanesque que l'on puisse proposer, celui du roman d'aventures par exemple. Manganelli ne nie pas l'existence de la fable, bien au contraire. Ce qu'il conteste est le rôle qu'elle tiendrait dans ce qu'il appelle l'*ordigno*, ou la machine du texte. Stevenson, Dickens, *Les Trois mousquetaires* passent ainsi devant le regard d'une théorie qui les lit autrement que selon les lois du genre auquel ils appartiennent. Et, il faut bien le dire, de manière convaincante. Ce qui amène le critique à trouver également la juste voie d'accès pour des romanciers notoirement a-romanesques, tels Ivy Compton-Burnett et surtout Beckett. Les pages consacrées à *Murphy* semblent l'avant-texte même de *Dall'inferno*.

Ces différents commentaires, qu'ils aillent à rebrousse-poil du genre – comme pour *Les Trois mousquetaires* par exemple –, ou trouvent opportunément les bonnes exceptions à la règle – les brebis noires à caresser affectueusement, tels *Murphy* –, ont en commun une vision du texte "romanesque" devenu texte tout court, qui s'exprime dans l'avant-propos à *Pinocchio : un libro parallelo*, exquis "commentaire", en 1977, de l'histoire de Collodi. Il est clair que pour Manganelli *Pinocchio* est l'*Alice* de la littérature italienne. Je ne pourrais entrer ici dans la matière même de ce commentaire, mais ce qu'il convient par contre de souligner, au regard de l'hybridité, c'est la conception même du commentaire comme "livre parallèle". Vraiment parallèle, le commentaire ne saura ni ne devra l'être jamais. La géométrie du texte manganellien n'est pas plane. Autre titre trompeur donc. Je cite :

Bref, on imagine que le livre, dont on veut disposer de la structure parallèle, n'est pas d'ores et déjà semblable à un feuillet couvert d'écriture mais plutôt à un cube : désormais, si le livre est cubique et, donc, tridimensionnel, il est susceptible d'être parcouru non seulement selon le sentier, obligé et grammaticalement garanti, des mots portés sur la page, mais encore, selon d'autres itinéraires, en mettant à profit de façon

différente les manières de relier les mots, les ponctuations, les lacunes et les « ali-néas ». ¹³

Nous assistons en d'autres mots à un perfectionnement de la « technique Ménard » exposée dans le récit bien connu de Borges sur la réécriture du *Don Quichotte*. L'histoire du texte n'est pas une simple stratification de lectures, c'est au contraire un périple assez mouvementé dans un espace à trois dimensions, où les corrélations sont infiniment plus nombreuses. Notre notion de "texte hybride" apparaît bien pauvre à côté de la proposition de Manganelli. Là où l'image de l'hybridité se cantonne sagement dans un espace binaire, le livre de Manganelli devient un Protée infiniment changeant, un centaure prêt pour bien d'autres métamorphoses :

Un livre correctement conçu sur sa carte cubique devient ainsi minutieusement infini dans ses détails jusqu'à distraitemment inclure tous les livres parallèles possibles, qui, à la fin, finiront par être tous les livres possibles. Il est donc clair qu'il serait mesquin de tenter de donner les dimensions de ce cube lisible en son intérieur, ou de n'importe lequel des livres parallèles qui s'y rencognent. ¹⁴

¹³ MANGANELLI (Giorgio), *Pinocchio : un livre parallèle*, traduit de l'italien par Philippe Di meo, éd. cit., p. 8. Texte original : « Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a la mina inscritta, ma piuttosto a un cubo : ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e 'a capo'. » (p. V).

¹⁴ *Ibid.*, p. 8. Texte original : « Un libro, rettamente inteso nella sua mappa cubica, diventa così minutamente infinito da proporsi, distrattamente, come comprensivo di tutti i possibili libri paralleli, che in conclusione finiranno con l'essere tutti i libri possibili. È chiaro, dunque, che sarebbe gretto tentare di dar le misure di codesto cubo leggibile all'interno, o di uno qualsiasi dei libri paralleli che vi si acquattano. » (p. V).

La double inconstance ou le contrepoint en littérature

Rinaldo RINALDI,
Université de Parme

Tout cela était-il un rêve disparu devant l'austère réalité ?
Georges PEREC, *53 jours*

1. « *Accoppiamenti giudiziosi* »

Le roman, ce genre narratif flexible et souple par excellence, insère de bonne heure des matériaux divers dans la structure qui lui est propre, mêlant parfois les genres du discours¹ et expérimentant toutes les possibilités de la contamination. Ce processus a connu, comme le suggère ici notre commune hypothèse de travail, une intensification au XX^e siècle, mais il est aisé de citer d'illustres exemples de ces mélanges de formes au XIX^e siècle également. Nous pensons en particulier aux nombreuses pages à l'aspect de traité d'histoire naturelle qui forment une composante importante de *Moby Dick* de Melville, roman qui comprend en outre quelques nouvelles et qui utilise à plusieurs reprises des procédés dramatiques. Nous pensons également à la structure d'ensemble d'une œuvre comme *Les filles du feu* que Gérard de Nerval même qualifia de "nouvelles", alors qu'elle comprend aussi un fragment de roman (dans sa préface), une traduction de l'allemand, un roman épistolaire, une pièce de théâtre, un article de journal, un conte, une étude sur les traditions populaires et qu'elle trouve son point culminant dans une série de sonnets (*Les chimères*). Au XX^e siècle les exemples foisonnent, comme nous venons de le souligner ; et ce à partir du grand modèle que constitue l'*Ulysse* de Joyce, livre qui pastiche toute l'évolution stylistique de la littérature anglaise (dans le chapitre "*Oxen of the Sun*") et qui est fondé en grande partie sur le mélange de différents genres du discours (récit à la troisième personne, monologue, théâtre, journalisme, traité philosophique). Abstraction faite de son langage très particulier, le même raisonnement vaudrait pour *Finnegans*

¹ Pour les notions de « discours » et des « genres de discours » cf. TODOROV (Tvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Wake et pour toute une série d'ouvrages plus récents, clairement influencés par Joyce : citons l'exemple du roman *Ulverton* d'Adam Thorpe, reconstruction des événements qui ont marqué la vie d'un village fictif pendant plusieurs siècles, où l'écrivain utilise pour chaque chapitre une forme différente caractérisant l'époque dont il est question (sermon, journal intime, lettres, témoignages, photos, enregistrements magnétiques et scénario) ².

Les exemples précédents nous permettent d'indiquer les limites de notre exposé sur le problème plus général du texte hybride. Nous ne nous occuperons pas de contaminations au sens strict du terme, capables d'engendrer à partir de formes différentes une forme nouvelle, très éloignée des composantes initiales. Nous décrivons au contraire le cas plus fréquent de romans se bornant à juxtaposer plusieurs types de discours, tout en conservant — bien reconnaissables — les qualités originelles de chacun. Nous ne parlerons pas non plus de livres à formes multiples comme ceux cités ci-dessus, mais nous fixerons notre attention sur le cas apparemment plus simple des œuvres qui n'utilisent que deux discours en contrepoint, sans que la frontière entre l'un et l'autre ne s'estompe jamais.

Le premier problème qui se pose dans le cas de ces textes en contrepoint est celui de la forme dominante : il s'agit en effet de savoir si l'un des deux discours concernés est privilégié du point de vue quantitatif ou qualitatif par rapport à l'autre, ou bien si l'alternance est parfaitement équilibrée. Ce dernier cas est plutôt rare. Nous en avons un exemple dans les romans de Sade où le traité et le roman, « la grande dissertation philosophique » et la « scène libidineuse ou criminelle » s'équilibrent, « sont à égalité » (comme le faisait observer Roland Barthes) ³. Dans les romans et les nouvelles de Carlo Emilio Gadda par contre, le discours technico-érudit est souvent relégué en note et semblerait donc subordonné au texte narratif : mais les célèbres notes de Gadda tendent à proliférer, à devenir récit secondaire, et à empiéter de façon assez ambiguë sur le texte ⁴. Dans la juxtaposition des formes telle que la conçoit Giorgio Manganelli,

la balance penche ouvertement en faveur du traité : de façon provocatrice dans *Nuovo commento*, où le texte qui aurait dû inspirer les notes est tout à fait absent ; mais aussi dans *Hilarotragoedia*, où le traité tend à annexer et à subordonner le récit, le transformant en simple appendice [nous pensons aux nouvelles écrites à la première personne et insérées sous le nom de « histoire », « anecdote » ou « documentation » dans la deuxième partie de l'œuvre, qui nous est présentée comme un diptyque de « Morphologie et Exercices »] ⁵.

Outre le problème du discours dominant il y a celui de la motivation, c'est-à-dire des liens plus ou moins étroits existant entre les deux formes adoptées. Même dans le cas d'un équilibre parfait, l'un des deux types de discours adoptés trouve souvent sa raison d'être dans l'autre : il est alors utilisé à titre d'illustration ou d'exemplification, comme « *esercizio* » précisément. Dans Sade, par exemple, l'orgie « met en pratique » les conseils de la théorie ou même ceux d'un récit secondaire, comme dans *Les 120 journées de Sodome*. Ou encore, quand nous sommes en présence d'une forme dominante et d'une forme subordonnée, cette dernière remplit une fonction métalinguistique servant de réflexion ou de re-formulation critique du récit : dans la parabole politico-religieuse racontée dans *Teorema* de Pasolini ⁶ la poésie joue par exemple ce rôle. Mais il arrive également souvent que les deux discours se trouvent dans un rapport de « mise en abyme » et que le récit exploite une autre forme afin que celle-ci lui renvoie son image par une écriture en miroir. C'est ainsi que le journal intime inséré dans un roman dérive presque toujours du sujet principal, qu'il soit écrit par un des personnages — le journal d'Édouard dans *Les faux-monnayeurs* de Gide ⁷, le « Log-book » de Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier — ou qu'il reste en dehors des événements racontés tout en s'y rapportant dans un jeu complexe d'analogies et de différences — comme c'est le cas dans *Ever after* de Graham Swift ⁸. Dans une œuvre comme *Il ricordo della Basca* d'Antonio Delfino par contre, la narration à la troisième personne alterne avec l'autobiographie : les récits sont en effet insérés entre deux longues confessions qui racon-

² Pour les romans cités au début cf. MELVILLE (Herman), *Moby Dick*, "Introduction" by S. Paul, London - New York, Dent - Dutton, 1957 ; J. JOYCE, *Ulysses*, edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior, "Afterword" by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986 ; *Id.*, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, 1974 ; A. THORPE, *Ulverton*, London, Secker and Warburg, 1992.

³ Pour les romans de Sade, cf. *Œuvres complètes*, Paris, Cerle du Livre précieux, 1967, vol. 16 (mais aussi les éditions dans la série 10/18 de l'Union Générale d'Éditions, Paris). Et BARTHES (Roland), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

⁴ GADDA (Carlo Emilio), *L'Adalgisa*, Torino, Einaudi, 1963 (1^a ed. 1944).

⁵ MANGANELLI (Giorgio), *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964 et *Nuovo Commento*, Torino, Einaudi, 1969.

⁶ PASOLINI (Pier Paolo), *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

⁷ GIDE (André), *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans - Récits et satires - Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, 1984.

⁸ SWIFT (Graham), *Ever After*, London, Picador, 1992.

rent la vie privée de l'auteur et qui suggèrent, sans jamais le dire explicitement, l'identité de ce "moi" et des protagonistes fictifs des autres histoires⁹.

Le cas de Delfini, qui nous présente une motivation en quelque sorte occultée, elliptique, nous permet de formuler l'hypothèse d'une "structure bi-générique" — pour utiliser l'expression de Lucien Dällenbach¹⁰ — dans laquelle le rapport entre les deux formes n'est pas du tout explicite mais au contraire apparemment inexistant. Nous pouvons d'ailleurs observer un procédé analogue dans une section des *Filles du feu* de Nerval citées ci-dessus, vu que la motivation qui relie le célèbre récit *Sylvie. Souvenirs du Valois* à son appendice folklorique et documentaire (*Chansons et légendes du Valois*) n'est pas du tout explicite : les chansons populaires et, encore plus, la fable finale ou "conte de veillée" *La reine des poissons* semblent répéter sur un plan différent l'atmosphère et la régression magique du récit, mais le rapport profond entre les deux textes reste du domaine du non-dit¹¹. C'est à quelques ouvrages de ce type, qui juxtaposent deux formes en un contrepoint parfaitement équilibré, mais dont les liens sont intentionnellement "lâches", que nous voulons consacrer quelques observations. Mais ouvrons d'abord une parenthèse pour aborder un raisonnement d'un autre ... genre.

2. « Ce qui est à l'extérieur existe »

Comme dans les films d'Ernst Lubitsch, où les portes séparent toujours le visible de l'invisible et où ce qui apparaît dans le champ tire son importance de ce qui se passe — ou de ce que l'on suppose qu'il se passe — hors-champ, dans beaucoup de romans modernes le rapport entre "intérieur" et "extérieur" est au centre de l'attention. Nous ne faisons pas seulement allusion au contraste thématique traditionnel entre le moi et le monde, mais également aux critères de perception de la réalité : une réalité qui conventionnellement n'existe que dans la mesure où l'intériorité du sujet est liée à l'extériorité des choses ou des "autres" et vice-versa. Les faits intérieurs de la psychologie n'existent en somme que lorsqu'ils renvoient à l'objectivité externe, dans un rapport biunivoque qui confère de la consistance à chacun des deux pôles. Le roman introspectif ainsi que le roman réaliste se fondent sur cette communication implicite entre un "intérieur"

et un "extérieur" qui n'existent (et ne peuvent être exprimés) que grâce à la présence de l'autre.

Les romans qui négligent cette perception conventionnelle de la réalité en détruisant le lien entre "intérieur" et "extérieur" ne manquent pas. Ils représentent un intérieur artificiel et subjectif qui n'est plus en rapport avec "autrui", ni par conséquent avec la dimension existentielle du possible ou du futur. C'est la situation que Michel Tournier décrit si bien dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et sur laquelle Gilles Deleuze théorise si lucidement dans un essai consacré à ce roman. Robison écrit dans son journal :

Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire être dehors, s'isoler. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. [...] Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui.¹²

Le naufrage de Robison près de l'île le place en dehors de l'existence, et le prive de tout rapport avec "autrui", précisément « dans les limbes [...] du Pacifique ». Et c'est là que pourra naître un "intérieur" enfin autonome et indépendant de l'"extérieur", ou plutôt une dimension qui échappe à la logique même de l'intériorité et de l'extériorité : un moi-objet ou un moi-animal (comme dirait Deleuze) qui "n'existe pas" au sens propre du terme, mais qui appartient à un autre monde, à une autre dimension, un moi abstrait par rapport à la perception conventionnelle de la réalité.

Nous assistons à quelque chose de semblable dans *Un homme qui dort* de Georges Perec (paru la même année que *Vendredi*) : l'isolement du protagoniste en plein centre de Paris en fait littéralement un autre Robison (« Ta chambre est la plus belle des îles désertes »), sa « mince existence » se transforme lentement en une « vie végétale », en une « vie annulée » qui marque la disparition à la fois du "moi" et de l'"autre" :

Tu es seul. Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence, l'immobilité, l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres.¹³

¹² TOURNIER (Michel), *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1972 (2^e éd.) et 1985. Et DELEUZE (GILLES), *Michel Tournier et le monde sans autrui*, in *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

¹³ PEREC (Georges), *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967, p. 64 ; cf. aussi : *Id.*, *La disparition*, Paris, Denoël, 1969 ; *Id.*, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; *Id.*, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette - P.O.L., 1978 ; *Récits d'Ellis Island*, avec Robert Bober, Paris, Éditions du Sorbier, 1980.

⁹ DELFINI (Antonio), *Il ricordo della Basca*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁰ DÄLLENBACH (Lucien), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

¹¹ NERVAL (Gérard de), *Œuvres complètes*, sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois, vol. III, Paris, Gallimard, 1993.

Un autre héros, explicitement comparé à Robinson, se trouve dans une situation parfaitement analogue : le protagoniste de *Dissipatio H. G.* de Guido Morselli, désespéré dans un monde qui s'est mystérieusement vidé de tout autre être vivant. Dans le cas de ce personnage également, le moi survivra dans une condition de non-existence, alors que l'autre a été anéanti. Là encore nous assistons à une liquidation – apocalyptique cette fois – du lien entre le moi et le toi, que Morselli même (lecteur de Martin Buber, comme le prouve son essai *Fede e critica*) considérait comme essentiel pour une « psychologie du conscient »¹⁴.

Mais c'est encore Tournier qui le plus efficacement met en scène cette double perspective, dans un roman plus récent : *La goutte d'or*, récit des événements marquant la vie du jeune maghrébin Idriss émigré à Paris. L'existence aux prises avec ce jeu de l' "intérieur" et de l' "extérieur" y est représentée par l'image, symbole de la culture occidentale (photographie, cinéma, bande dessinée, jusqu'à la duplication littérale du corps). Pour sortir de cette dimension aliénée, de ce jeu de projections et de répétitions, la seule issue est constituée par la "calligraphie arabe" : cet espace presque mystique et abstrait, où le moi se libère de tout rapport spéculaire avec le monde, de tout lien avec son passé ou son avenir, pour entrer en contact direct avec l'éternité divine.

Il est significatif que *La goutte d'or* utilise un changement de discours (revenons ainsi à notre sujet initial) pour célébrer cette libération finale : au terme du calvaire "imaginaire" d'Idriss, son maître de calligraphie lui raconte en effet un conte (sur le modèle des *Mille et une nuits*), inséré par Tournier dans l'avant-dernier chapitre du livre, sous le titre *La reine blonde*. Il s'agit bien sûr d'une allégorie de la vertu salvatrice de la calligraphie, mais aussi d'un écho de cette *Reine des poissons* qui, assumant cette même fonction cathartique, formait la vraie conclusion de *Sylvie* de Nerval ; un récit également consacré au pouvoir hypnotique de l'image. L'alternance des genres semble donc reproduire, de façon explicite dans le cas de Tournier et avec une ambiguïté sublime pour Nerval, cette double dimension dont nous venons de parler : l'impasse de l'"existence" et les "limbes" d'un moi abstrait finalement libéré de l'éternel jeu de l' "intérieur" et de l' "extérieur".

¹⁴ MORSELLI (Guido), *Dissipatio H. G.* et *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977 et 1977. Et. RINALDI (Rinaldo), *I romanzi a una dimensione di Guido Morselli*, in "Critica Letteraria", n° 91-92, 1996.

3. Contrepoints

Qu'il ne soit pourtant pas si facile de distinguer ces deux dimensions, David Cronenberg nous le prouve de façon convaincante dans un film récent, *eXistenZ*, où, jusqu'au dernier moment, nous sommes dans l'impossibilité de comprendre si ce que nous voyons appartient à la soi-disant "réalité" ou bien à un jeu vidéo diabolique qui la reproduit, la déforme, l'envahit même. En effet, si nous laissons de côté *La goutte d'or* et son unique insertion pour examiner les rares romans du vingtième siècle où deux types de discours alternent en un contrepoint rigoureux, nous constatons tout de suite que ce procédé, loin de symboliser une issue, reste complètement enfermé dans l' "existence" : les deux discours servent à représenter la dimension close du Moi et du Toi, du "dedans" et du "dehors", au moyen d'une dialectique négative qui ne semble admettre aucun salut utopique.

Ce type de contrepoint, qui doit faire ressortir divers niveaux de réalité tous aussi négatifs les uns que les autres, est bien présent dans le roman de Virginia Woolf *The Waves*. Cette œuvre se caractérise par une rigoureuse alternance des formes et par l'élimination provocatrice de tout lien direct entre les deux séries : les courts chapitres impairs du livre (le dernier ne compte qu'une demi-ligne) contiennent la description d'un paysage tout à fait déshumanisé, aux différentes heures de la journée, de l'aube au crépuscule ; les chapitres pairs, beaucoup plus longs, renferment les monologues intérieurs entremêlés de six personnages, à différents moments de leur vie, allant de l'enfance à la vieillesse. Virginia Woolf qui théorise dans *A Room of One's Own* une nouvelle forme de roman féminin plus "flexible", plus court, plus concentré et construit précisément comme une suite d'interruptions, crée dans *The Waves* une série vertigineuse de "sauts" passant de la description à la psychologie, de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa¹⁵. Mais les voix intérieures des personnages, enfermées dans un cercle obsédant de fantasmes, tragiquement concentrées sur l'angoisse que leur inspirent "les autres" (de l'effort d'adaptation des "normaux" à la névrose de l'artiste, jusqu'au délire schizophrène) ne sont pas juxtaposées aux descriptions de paysage pour les orienter vers une possible libération : la deuxième série décrit, elle aussi, un espace glacial, vide, privé pour ainsi dire de sens, uniquement soumis au rythme imper-

¹⁵ WOOLF (Virginia), *A Room of One's Own*, in "A Room of One's Own" and "Three Guineas", ed. by M. Barrett, London, Penguin Books, 1993 ; et *The Waves*, ed. by G. Beer, Oxford – New York, Oxford University Press, 1992.

sonnel et implacable du Temps. La vie intérieure des personnages est réfléchie par l'extérieur de l'univers : elle retrouve sa propre image dans l'autre, sans jamais pouvoir s'affranchir de ce lien spéculaire qui constitue l'essence même de la réalité. La séparation des deux séries, leur apparente autonomie, ne fait qu'accroître leur rapport étroit.

Le roman *Le città invisibili* d'Italo Calvino présente au fond une structure analogue, bien que le lien qui existe entre les deux séries de descriptions et de dialogues (remplaçant les monologues) y soit plus clairement motivé, et que le rapport quantitatif y soit renversé (les descriptions constituent la forme dominante). Dans ce cas encore l'alternance des types de discours n'indique aucune frontière précise entre l'extérieur et l'intérieur, vu que les villes décrites par Calvino représentent non seulement le "dehors" de l'espace étranger (« ogni città va somigliando a tutte le città [...] un pulviscolo informe invade i continenti », les villes sont interchangeables et en ce sens « invisibles »), mais aussi le "dedans" du Moi qui les décrit (comme composées de fragments de son passé et construites à « partire da una prima città che resta implicita », la Venise de Marco Polo) :

l'étrangeté de ce que tu n'es plus ou ne possèdes plus t'attend au passage dans les lieux étrangers et jamais possédés.¹⁶

Cette double extranéité, qui définit parfaitement la dimension conventionnelle de l'existence, se reflète également dans le contrepoint formel de l'œuvre, comme l'annonce explicitement l'écrivain :

Polo : Peut-être n'est-il resté du monde qu'un terrain vague couvert d'immondices, et le jardin suspendu du palais du Grand Khan. Ce sont nos paupières qui les séparent : mais on ne sait jamais lequel est dehors, lequel dedans.¹⁷

Voilà la meilleure définition possible d'un livre où les dialogues entre Marco Polo et l'empereur fonctionnent paradoxalement comme un monologue intérieur : auto-analyse, interrogation sur le sens de l'écriture, espace interne désolé

¹⁶ CALVINO (Italo), *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972 : « l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti ». À présent in : *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, voll. I-II. Édition française : CALVINO (Italo), *Les villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaut, Paris, Seuil, 1974, p. 37. Et *Saggi*, a cura di M. Barenghi, voll. I-II, Milano, Mondadori, 1992 et 1995.

¹⁷ *Id.*, *Les villes invisibles*, cit., chap. VII, p. 122 : « Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondizze, e il giardino pensile della reggia del Gran Khan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori ».

lui aussi, angoisse de l'absence de signification. Ici aussi les deux espaces, d'un côté ou de l'autre des paupières, se renvoient leur image dans l'alternance des genres adoptés par Calvino, sans issue possible. La discontinuité structurale du livre n'est donc pas l'indice d'une éventuelle fuite loin de la réalité. Et même si Marco Polo à la fin du roman appelle de ses vœux l'utopie d'une « ville [...] discontinue » qui puisse sauver de l'« enfer » des « villes invisibles », cette fois encore la juxtaposition des formes permet à l'auteur non pas d'indiquer une « brèche » dans le mur de l'existence, mais de constater (comme l'arpenteur de Kafka) que le mur en question est infranchissable.

Dans *W ou le souvenir d'enfance* Georges Perec se livre à un exercice absolument comparable à celui de Calvino mais avec plus de rigueur, acceptant jusqu'aux dernières conséquences de ce choix de l'alternance. Déjà dans le récit-reportage qui forme le texte de son film sur Ellis Island, le centre d'accueil des immigrants aux États-Unis à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, Perec associe deux discours différents : la présentation des faits historiques dans la première partie, en prose, et l'approfondissement anthropologique de ces mêmes données dans la deuxième partie, constituée par un long poème. Mais si dans *Ellis Island* le lien thématique qui unit les discours est explicite, celui-ci est absent dans *W*, où les deux types de textes sont assemblés dans un équilibre parfait, mais sans qu'il y ait apparemment le moindre rapport entre eux. De nombreux critiques (comme Philippe Lejeune) ont d'ailleurs observé que le malaise ressenti par les lecteurs provient précisément de cette séparation radicale entre les deux séries concernées : d'une part le récit romanesque d'une exploration dans le style Verne, à la recherche de l'état utopique de *W* où tout est basé sur le sport ; d'autre part la reconstruction autobiographique de l'enfance de l'écrivain (orphelin de père et de mère, tous deux emportés par l'occupation nazie et les camps de concentration). Les deux formes en question connaissent en outre une progressive déstructuration interne : le roman d'aventures s'interrompt pour faire place à une description presque ethnologique de la société sportive de *W*, dans laquelle nous finirons par reconnaître les horreurs des camps de concentration ; l'autobiographie est sans arrêt perturbée par l'imperfection et l'incertitude des souvenirs fragmentaires, qui sont soumis à une implacable vérification. Ici encore la version "négative" des deux genres auxquels Perec fait référence exprime, très efficacement, la double extranéité de l'existence ; l'intérieur aliéné et figé du Moi se reflète dans cette autobiographie contradictoire vidée de son sens, impossible ; l'horreur tout aussi absolue de l'extérieur, du monde

d' "autrui", se réfléchit dans la métamorphose graduelle d'un récit pour enfants en une prose sèche et presque scientifique, d'où surgit le camp nazi. L'incommunicabilité absolue des deux séries en contrepoint suggère (de façon encore plus nette et forte que chez Virginia Woolf, et mieux que tout indice thématique) le paradoxe négatif d'une société traditionnellement fondée sur le rapport entre le Moi et le Toi et sur la communication : un rapport devenu prison, une communication ne communiquant que le silence ou le non-sens.

Cette interprétation de la juxtaposition des types de discours dans *W ou le souvenir d'enfance* pourrait être renforcée par une autre histoire d'ethnologie, celle que Perec raconte dans le chapitre XXV de *La Vie mode d'emploi* ; chapitre qu'Italo Calvino a précisément choisi de résumer dans sa recension de l'œuvre :

[...] l'histoire d'un ethnologue qui, ayant enfin atteint la tribu la plus méconnue de l'intérieur de Sumatra, se voit ignoré de tous les habitants du village comme s'il n'existait pas ; personne ne l'honore d'un mot ou d'un regard bien qu'il passe de longues années parmi eux ; rentré dans son pays, il comprend que, de même qu'eux n'acceptaient pas d'être observés par lui, il devra lui s'abstenir de communiquer les résultats de son observation : et il s'abîme dans le silence.¹⁸

Nous retrouvons d'ailleurs ce même lien secret avec *W* dans un autre chapitre de *La Vie mode d'emploi*, le seul explicitement influencé par les fantômes de famille et « le souvenir d'enfance » : le chapitre LVII, sur une Polonaise et son enfant, seuls à Paris. Perec y insère une citation mi-ironique de *Sylvie* de Nerval (encore elle !), lue en polonais par un vieux clown, l'unique personne à fréquenter sa jeune compatriote. Il s'agit là d'une allusion à la poursuite de l'image de la femme (la mère) chez Nerval, et d'un hommage à un texte construit également sur l'alternance provocatrice de discours différents.

Sur le modèle de Perec, le dernier roman de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* constitue un exemple de contrepoint radical. Comme dans *Le città invisibili*, nous retrouvons ici l'opposition entre un "cadre" et une série de textes centraux, alternance qui cette fois donne lieu à une extraordinaire multiplication des formes à l'intérieur même de chaque série. Des débuts de romans, tous interrompus, remplacent maintenant les descriptions ; chaque roman appartient à un

¹⁸ « [...] la storia d'un etnologo che, raggiunta finalmente la tribù più sconosciuta dell'interno di Sumatra, si vede ignorato da tutti gli abitanti del villaggio come se non esistesse ; nessuno lo degna d'una parola o d'uno sguardo per quanto lui passi anni in mezzo a loro ; tornato in patria, comprende che come quelli non ammettevano d'essere osservati da lui, così lui dovrà astenersi dal comunicare i risultati della sua osservazione, e sprofonda nel silenzio. »

type de discours différent et semble s'inspirer d'une œuvre déjà écrite. Et le dialogue est remplacé par un autre récit, celui du Lecteur et de la Lectrice, qui imite à son tour les « stéréotypes de la littérature la plus naïve » (comme l'a observé Cesare Segre)¹⁹ : la littérature la plus facile donc, le roman policier, la *science-fiction* ou la bande dessinée, mais aussi le roman épistolaire et le journal intime.

C'est d'ailleurs Calvino lui-même qui, dans un essai intitulé *I livelli della realtà in letteratura*, a insisté sur la faculté de la littérature de « relier différents niveaux de la réalité », en évoquant le célèbre exemple du *Decameron*, avec cette juxtaposition exquise d'un cadre et d'un « catalogue des possibles narratifs » que constituent les nouvelles. Les dix romans interrompus de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* représentent eux aussi le niveau du "possible", narratif et existentiel. Les événements racontés, caractérisés chaque fois par le malaise du Moi protagoniste et par la menace des "autres" (Calvino a souligné cette unité thématique), appartiennent au monde de l' "extérieur" comme « les villes invisibles » : la structure « close et calculée » de ces récits interrompus réfléchit la « multiplicité » ou la « complexité » de l'existence et communique paradoxalement (toujours selon Calvino) « le sentiment d'un monde précaire, en équilibre, en morceaux ». En contrepoint, l'autre série, consacrée au Lecteur et au monde de l'intériorité, est également marquée par la négativité : la lecture est sans arrêt interrompue et le Lecteur renvoyé à un monde "extérieur" plein de violence et de contrefaçons. Alors que dans les œuvres citées de Woolf et de Perec la séparation des types de discours était tout à fait rigoureuse, Calvino s'amuse encore une fois à insérer des éléments d'une série dans l'autre (le Moi dans les romans, les "autres" dans le cadre) et à mêler ainsi les cartes d'une façon fascinante. En fait les continues interruptions d'une série à l'autre, mais aussi à l'intérieur de chaque série, ne sont pas seulement un "motif structural" de l'œuvre, mais également le symbole même du vide, de l'uniformité insensée de l'existence. À ce titre la page sur l'analogie entre le voyage en avion et la lecture, la lecture interrompue de ce roman interrompu, est révélatrice :

Voler est tout le contraire d'un voyage : ce que tu franchis est une discontinuité, un espace rompu, tu disparais dans le vide, tu acceptes de n'être en aucun lieu, pour une durée qui forme elle aussi une espèce de vide dans le temps ; puis tu reparais, dans un lieu et en un moment sans rapport avec ceux où et quand tu avais disparu.

¹⁹ La référence critique essentielle sur ce point est SEGRE (Cesare), *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un alesh di dieci colori*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

Pendant ce temps, qu'est-ce que tu fais ? Comment occupes-tu ton absence au monde et l'absence du monde à toi ? Tu lis ; d'un aéroport à l'autre, tu ne détaches pas tes yeux d'un livre ; parce qu'au delà de la page, c'est le vide, l'anonymat des escaliers aériennes, de cet utérus de métal qui te contient et te nourrit, de la foule passagère toujours différente et toujours égale. Il vaut mieux t'en tenir à cette abstraction d'un parcours qui s'accomplit à travers l'uniformité impersonnelle des caractères typographiques : n'est-ce pas le pouvoir d'évocation des noms qui, ici encore, réussit à te convaincre que tu survoles quelque chose plutôt que rien ?²⁰

4. Vers la quatrième dimension

Le seul moyen pour sortir de cette perception conventionnelle de la réalité, de ce cercle vicieux de l'intérieur et de l'extérieur si bien représenté par les romans en contrepoint étudiés jusqu'ici, est précisément d'isoler complètement les deux pôles en coupant tout lien entre eux. Nous avons déjà parlé de la construction d'un "moi" abstrait, séparé des "autres", dans certains romans de Tournier, de Perec ou de Morselli. Examinons maintenant quelques applications du procédé inverse : celui qui consiste à construire un "extérieur" sans sujet, un « réseau de lignes qui s'entrecroisent », un réseau qui s'étend à tout ce qui existe. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino va dans ce sens, comme il ressort de la citation ci-dessus et comme l'a déjà fait observer Segre. Il s'agit d'un roman qui essaie d'échapper à l'image spéculaire du "moi" et des "autres", de l'"intérieur" et de l'"extérieur", pourtant mis en scène. C'est un roman où le sujet n'apparaît que pour envisager sans arrêt sa propre disparition : nous pensons naturellement au journal de Silas Flannery, inséré dans le cadre comme pour le détruire. « Comme j'écrirais bien si je n'étais pas là ! », s'exclame Calvino, qui liquide « le contenu du Moi » et invente un monde libéré de tout lien avec la

perception subjective, un monde littéralement inimaginable ou "inexistant".

Ce n'est pas le rapport du moi avec le monde que ces œuvres s'efforcent de fixer : c'est un rapport qui s'établit indépendamment du moi et indépendamment du monde. [...] D'une œuvre à l'autre, c'est le même discours qui continue, ni communicatif ni expressif, parce qu'il ne prétend pas communiquer quelque chose qui est hors de lui ni exprimer quelque chose qui est en lui.

Ce projet, décrit pour son ami le peintre Giulio Paolini dans l'essai *La squadratura*²¹, exprime parfaitement l'essence de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, mais mine en même temps les raisons profondes de cette alternance des formes sur laquelle le roman est construit. Il n'y aura en effet plus de place pour ce jeu spéculaire renvoyant du Moi au monde et d'un discours à l'autre, dans une œuvre capable de créer une totalité, une "multiplicité" où tous les possibles sont simultanément présents et reliés les uns aux autres. Perec accomplit cette prouesse dans *La Vie mode d'emploi*, livre qui ne présente plus cette juxtaposition rigoureuse des discours : il s'agit plutôt d'une immense fresque d'un monde "extérieur" devenu abstrait et sans rapport avec l'"intérieur" (sauf justement dans l'allusion autobiographique du chapitre "polonais"). C'est également ce que Calvino aimerait faire lorsque dans les *Lezioni americane* il théorise son opinion sur la "multiplicité" :

[...] plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le *self* de qui écrit [...]. Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique...²²

²¹ « Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare : è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo. [...] Da un'opera all'altra [...] continua un unico discorso, non comunicativo né espressivo, perché non pretende di comunicare qualcosa che è fuori né di esprimere qualcosa che ha dentro. »

²² CALVINO (Italo), *Lezioni americane*, trad. par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, p. 193-194. Édition originale : « [...] più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive [...] magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... ».

²⁰ CALVINO (Italo), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 211 : « Volare è il contrario del viaggio : attraversi una discontinuità dello spazio, sparisce nel vuoto, accetti di non essere in nessun luogo per una durata che è anch'essa una specie di vuoto nel tempo ; poi riappari, in un luogo e in un momento senza rapporto col dove e col quando in cui eri sparito. Intanto cosa fai ? Come occupi quest'assenza tua dal mondo e del mondo da te ? Leggi, non stacchi l'occhio dal libro da un aeroporto all'altro, perché al di là della pagina c'è il vuoto, l'anonimato degli scali aerei, dell'utero metallico che ti contiene e ti nutre, della folla passeggera sempre diversa e sempre uguale. Tanto vale tenerti a quest'altra astrazione di percorso, compiuta attraverso l'anonima uniformità dei caratteri tipografici : anche qui è il potere d'evocazione dei nomi a persuaderti che stai sorvolando qualcosa e non il nulla. »

Édition française : CALVINO (Italo), *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981, p. 225.

Cesare Segre a déjà souligné les liens étroits qui unissent ce programme au mythe de "l'Aleph" chez Borges²³, cette sphère magique « où sont présents, sans se confondre, tous les lieux de la terre, vus de tous les côtés à la fois ». Et il est significatif que Calvino ait justement pensé à l'image de la sphère pour terminer *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, conclusion finalement abandonnée qui esquissait les grandes lignes d'une possible utopie (comme à la fin de *Le città invisibili*) : une utopie laissant derrière elle ce monde "apocryphe" de la réalité et de l'écriture pour créer un autre monde « transparent et précis et bien facetté comme un cristal, un cristal vivant ».

Il nous faut, pour conclure, insister sur le caractère "inexistant" de ce projet, qui renvoie, comme l'Aleph de Borges, à la doctrine de la Quatrième Dimension : un espace ou plutôt un hyper-espace que nous ne pouvons percevoir avec nos sens, mais seulement pressentir grâce à un regard "interne" ou "externe". Il s'agit au fond d'un état proche de l'extase, permettant une vision délivrée de toute servitude corporelle. Le roman de l'"extérieur" ou de la "multiplicité" fonctionnerait donc comme le "zahir" d'un autre récit de Borges, mystérieux objet qui finit par évoquer une « vision [...] sphérique » identique à celle de Dieu (notons que Perec a inséré une longue variation sur ce texte dans son roman *La Disparition*). Dans son célèbre conte *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges même, qui s'inspire des théories de Charles Howard Hinton, va jusqu'à envisager une substitution progressive à notre monde réel de cette Quatrième Dimension, pas encore perceptible dans sa continuité. La vision extatique de l'"extérieur", appréhendée et en partie matérialisée par des écrivains comme Perec et Calvino, correspond parfaitement à cette attente mythique.

(traduit de l'italien par Michèle Bonte)

²³ Pour les œuvres de Jorge Luis BORGES cf. la traduction italienne de *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, voll. I-II, Milano, Mondadori, 1984. Pour la théorie de la quatrième dimension cf. I. P. COULIANO, *Out of this World*, Boston, Shambhala Publications Inc., 1991.

Éléments de bibliographie raisonnée

Anne MOIROUX, Université Paris III
Kirsten WOLFS, Université d'Anvers

La notion de texte "hybride" est une notion particulièrement difficile à appréhender. Si le terme "hybridation" tend aujourd'hui à s'imposer pour désigner un processus à l'origine d'œuvres littéraires apparemment inclassables dans le système des genres, il existe très peu de travaux théoriques traitant spécifiquement de l'"hybridité". Sans prétendre à l'exhaustivité¹, nous tentons dans cette bibliographie raisonnée d'indiquer les grandes orientations de la réflexion critique sur les catégories formelles et sur les conditions mêmes d'une catégorisation.

Il nous semble d'abord nécessaire d'évoquer les principaux ouvrages sur la théorie des genres : en premier lieu, parce qu'il est impossible de cerner l'hybridité sans prendre en compte le fonctionnement des différents genres littéraires sur lesquels elle travaille ; en second lieu, parce qu'en s'interrogeant sur l'efficacité d'une telle taxinomie des types de discours, les critiques posent implicitement la question du surgissement de l'hybride.

Parce qu'il est le genre le plus courant aujourd'hui, et aussi le plus mouvant, nous accordons un intérêt particulier au roman et citons ici les articles qui répertorient et décrivent les mécanismes d'altération des codes discursifs et des aspects du roman.

Les avis divergent quant aux effets de ces mécanismes d'altération : certains perçoivent l'hybridation comme une mise à mort des genres, d'autres au contraire trouvent dans les exceptions une confirmation des règles structurant l'expression littéraire. Tous s'accordent cependant à reconnaître le rôle fondamental joué par la réception dans l'institutionnalisation d'une forme.

¹ Une sélection a été faite en fonction de la pertinence des articles et ouvrages par rapport aux questions que soulèvent les contributions rassemblées dans ce volume.

1. Le spectre de la catégorie

Tout en reconnaissant la pertinence d'une réflexion générique, les critiques contestent le bien fondé des diverses propositions taxinomiques qui, parce qu'elles ne rendent pas compte de la dimension essentiellement dynamique de la généralité, apparaissent désormais comme des apories.

a) Littérature et généralité

GENETTE (Gérard), "Introduction à l'architexte", in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 89-159.

Genette démontre dans cet essai que l'attribution à Platon et Aristote de la théorie des « trois genres fondamentaux » est une erreur historique qui cautionne et valorise une confusion conceptuelle.

Au III^e livre de *La République*, Platon circonscrit le domaine de la poésie à la représentation d'événements, excluant donc de son propos les poèmes lyriques, et distingue trois *lexis* ou modes de représentation : le mode narratif pur, illustré par le dithyrambe, le mode mimétique pur, illustré par la tragédie et la comédie, et le mode mixte, illustré par l'épopée. Aristote, dans les premières pages de la *Poétique*, définit la poésie comme l'art de l'imitation en vers et forçât ainsi non seulement la poésie non représentative, mais aussi la prose. Il discerne ensuite trois types de différenciation entre les arts d'imitation : par l'objet imité, par la façon d'imiter et par les "moyens" formels de l'imitation, ce dernier niveau ne recevant toutefois aucun investissement vérifiable dans le traité. L'objet imité consiste uniquement en êtres agissants, représentés soit comme supérieurs, soit comme inférieurs au reste de l'humanité. Les façons d'imiter, comme les modes de représentation platoniciens, correspondent à des situations d'énonciation ; Aristote n'en retient que deux : le mode narratif, dans lequel le poète parle en son nom propre, et le mode dramatique, dans lequel ce sont les personnages eux-mêmes qui s'expriment. Ce couple se substitue à la triade proposée par Platon par éviction du narratif pur, mode fictif, le mixte s'intronisant alors comme seul narratif existant. Les deux catégories d'objet recoupées par les deux catégories de mode déterminent une grille de quatre classes de genres : le poète met en scène les actions de personnages supérieurs dans la tragédie et de personnages infé-

rieurs dans la comédie, il raconte les actions de personnages supérieurs dans l'épopée et de personnages inférieurs dans ce que le philosophe identifie provisoirement comme la parodie – réservant en fait sa place, selon Genette, au roman réaliste –.

En raison de la réduction platonico-aristotélécienne du poétique au représentatif, la notion de poésie lyrique n'est pendant longtemps pas mise en paradigme avec celles de poésie épique et dramatique. L'attribution de la triade aux deux penseurs grecs apparaît en fin de classicisme ; elle procède alors à la fois d'un vif respect et d'un besoin de caution. Ainsi, se réclamant d'Aristote mais passant, d'une part, du terme orthodoxe d' "imitation d'actions" à celui d' "imitation" et, d'autre part, d'une possibilité d'expression fictive à une fictivité essentielle des sentiments exprimés dans les énoncés non mimétiques, l'abbé Batteux intègre au XVIII^e siècle la poésie lyrique à la poétique classique. Son traducteur allemand rompt en revanche avec le dogme : il affirme que, dès lors que les sentiments du poète peuvent être authentiques, l'ensemble du genre lyrique échappe au principe d'imitation, qui perd donc aussitôt son rôle de postulat de tous les arts. Durant le romantisme, la division antique subit de nouvelles mutations et est réinterprétée en système des genres. Schlegel déplace tout d'abord le critère du plan technique de l'énonciation vers un plan psychologique et définit la forme lyrique comme subjective, la forme dramatique comme objective et la forme épique comme subjective-objective. Schelling modifie ensuite cette structure et y introduit une dimension diachronique : il identifie la subjectivité lyrique à l'expression des temps primitifs, l'objectivité épique à celle des temps antiques et la synthèse dramatique aux temps modernes. Ses successeurs s'efforcent d'accoupler chaque catégorie à une instance temporelle ; la plupart associent l'épique au passé, le lyrique au présent et le dramatique au futur. Désireux de plus d'ordonner les genres particuliers à l'intérieur des trois classes fondamentales, ils valorisent l'existence d'états intermédiaires entre les types purs. Alors que les théoriciens romantiques et postromantiques n'invoquaient ni Platon ni Aristote, l'attribution fallacieuse resurgit au XX^e siècle du fait d'un regain d'intérêt pour une conception modale des faits de genre : les critiques contemporains confirment le détournement générique de la triade en assimilant le corpus lyrique au mode platonicien du narratif pur, où le poète cons titue le seul sujet d'énonciation.

Si, dans les doctrines platonicienne et aristotélicienne, la division fondamentale porte explicitement et exclusivement sur le mode d'énonciation des textes, le système romantique et ses dérivés ultérieurs envisagent donc le lyrique, l'épique et le dramatique comme des *archigenres* : non seulement ces catégories sont censées subsumer des genres empiriques, mais leurs critères de définition comportent toujours un élément thématique. Cette confusion entre modes et genres a, selon Genette, des conséquences théoriques fâcheuses : elle projette le privilège de naturalité qui est légitimement celui des trois situations énonciatives narration pure / narration mixte / imitation dramatique sur les trois *archigenres* lyrisme / épopée / drame et constitue ces derniers en types idéaux échappant totalement à l'historicité. Le critique ne nie pas pour autant l'existence de constantes transhistoriques. Comme Aristote, il distingue les paramètres thématiques, modaux et formels, et propose de rendre compte de la réserve de virtualités génériques dans laquelle l'évolution littéraire fait son choix par un volume tridimensionnel. Genette introduit alors dans la transtextualité, qui englobe déjà l'intertextualité, la métatextualité et la paratextualité, une nouvelle "discipline" : l'*architextualité*, qu'il définit comme l'étude de la relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit, c'est-à-dire comme l'étude de la généricité. En conséquence, l'*architexte* est l'unique objet de la poétique.

HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (coll. "Poétique"), 1986, 213 p.

L'ouvrage de Käte Hamburger, publié en 1957 mais traduit en France en 1986 seulement, constituant un des textes les plus discutés de la poétique moderne, on se bornera ici à relever les points qui intéressent directement la question de l'hybridité : en ayant soin, en outre, de rappeler que ces propositions critiques – qui opèrent un déplacement radical de la problématique – sont antérieures, et peut-être partiellement extérieures, au grand débat de la fin du XX^e siècle quant à la dynamique des genres et aux constantes opérations littéraires de dé- et re-catégorisation.

Le projet de K.H. de constituer, contre l'esthétique littéraire et la relativité des critères d'évaluation, une « logique de la littérature » – *Logik* a ici un sens très proche du français "théorie" – vise à cerner la place de la littérature dans l'ensemble du système de la langue, selon un examen des fonctions du langage et l'opposition entre littérature et réalité (chap. I). Selon K.H., l'usage

courant produit des « énoncés de réalité » où se manifeste une polarité entre l'objet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. Tandis que dans l'usage littéraire, la langue sert à constituer des réalités fictives et des personnages autonomes (la fiction narrative ou dramatique, chap. II) ou bien à produire des énoncés de réalité constituant une expérience vécue inséparable de son énonciation (la poésie lyrique, en vers ou en prose, chap. III).

Un tel fondement linguistique de « la logique des genres » porte à un réexamen du partage des champs critiques : ainsi les propositions de K.H. peuvent-elles opérer au niveau des structures de fictionnalisation (par ex. le jeu de substitution entre les différents « Je-Origine » par le truchement des temps verbaux), c'est-à-dire à un niveau plus profond que le discours du récit qu'étudie la narratologie. Et, surtout, la comparaison entre l'énoncé de réalité et le récit fictionnel permet de découvrir la ligne de rupture, mince mais infranchissable, marquant l'opposition catégorielle entre les deux grands genres, le fictionnel et le lyrique. Ainsi le récit fictionnel se trouve-t-il placé à l'écart du système énonciatif en général qui accueille par contre, certes de manière différenciée, la poésie et le récit à la première personne.

Cette différenciation des productions verbales bouscule donc – et le débat s'est souvent polarisé sur ces points – les définitions génériques établies jusqu'à alors : K.H. ajoute ainsi la poésie lyrique au champ aristotélicien de la fiction ; elle exclut du champ de la fiction le roman à la première personne (en tant qu'il relève de la "feintise" c'est-à-dire d'une simulation d'autobiographie authentique) ; elle repère dans la ballade romantique et le poème monodramatique des formes dites « spéciales ou mixtes » (chap. IV).

En matière d'hybridité et de mélange des genres, ce sont ainsi toutes les catégories habituellement admises depuis environ le milieu du XIX^e siècle – ces trois grandes cases « fourre-tout », comme les nomme Compagnon, que sont poésie, récit et théâtre – qui se trouvent mises en cause. De même que le niveau auquel on a cru pouvoir repérer le métissage : car il devient évident que la question de l'hybridité ne saurait plus être posée au niveau des formes et des modalités discursives mais au plus profond de cette relation sujet-objet qui structure l'énonciation/énoncé.

PENNINGS (Linda), *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento [Les genres littéraires dans la critique italienne des débuts du XX^e siècle]*, Florence, Cesati ed., 1999, 406 p.

Cette thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Amsterdam présente un intérêt surtout historique pour l'étude de la question des genres dans l'Italie de la première moitié du XX^e siècle : elle offre un aperçu très complet de la présence de la notion de "genre" et de la discussion sur les genres dans la critique. De l'« erreur » que constitue la théorie des genres pour Croce, on passe, par le biais d'une polémique bien connue, au refus de Pirandello, adressé d'ailleurs plutôt à la rhétorique – que les genres ressusciteraient – et à la revalorisation toute relative de ceux-ci opérée par Gentile. L'auteur rappelle utilement que parallèlement à une *Histoire de la Littérature italienne*, l'éditeur Vallardi a publié de 1900 à 1952 – « période où Croce avait déclaré les genres théoriquement inexistantes » – une *Histoire des genres littéraires en Italie*. Le verdict final semble être celui du directeur du "Giornale storico", Cian, qui en 1945 parle des débats sur les genres comme d'« archaïsmes critiques ». Le volume passe ensuite en revue les travaux de critiques plus récents : Flora, Continì – qui caractérise les genres comme « mythes très délicats » –, Fubini (auteur en 1948 d'une étude fondamentale sur les genres) –, Russo, Binni, Debenedetti, parmi d'autres. Le chapitre final est consacré principalement à la mise en rapport du genre et de la phénoménologie par deux représentants de l'esthétique philosophique, L. Anceschi et L. Pareyson.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil (coll. "Poétique", 1989, 184 p.

Dans son introduction, Schaeffer met en évidence le fait que la question des genres n'est pas uniquement littéraire. Mais c'est surtout dans le domaine de la littérature que le débat des genres a été et continue à être virulent, car la question générique investit la question de savoir ce qu'est la littérature. Il est possible de repérer trois attitudes chez Aristote, initiateur de la réflexion générique : l'attitude « normative », l'attitude « descriptive-analytique » et l'attitude « essentialiste à paradigme biologique ». Schaeffer affirme qu'on pourrait dire que ces attitudes se sont développées historiquement aussi, mais que la question générique se révèle plus complexe. Après s'être arrêté sur les impasses rencontrées dans l'esthétique philosophique et le système organiciste de Hegel et dans l'œuvre concernant la lutte des genres chez Brunetière,

Schaeffer insiste sur le fait que la cause des impasses réside dans la volonté de classification. En effet, la relation d'appartenance d'un texte à un genre n'est pas aussi simple qu'elle pourrait apparaître à première vue, de sorte qu'il est important de clarifier les rapports entre les œuvres au lieu d'essayer de les classer à l'aide des noms de genres.

Une œuvre littéraire est, comme chaque acte discursif, complexe. Tout acte discursif vise à faire au moins cinq choses, que l'on pourrait traduire dans la célèbre question : "Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ?" ; ce qui conduit Schaeffer à discerner au moins cinq niveaux discursifs. Il établit une bipartition entre deux catégories que l'on pourrait subdiviser à leur tour : « l'acte communicationnel », c'est-à-dire le cadre, investit le « niveau de l'énonciation », le « niveau de la destination » et le « niveau de la fonction » qui répondent respectivement aux questions "qui parle ?", "à qui ?", "avec quel effet ?" ; « l'acte discursif réalisé », ou la réalisation du message, se compose du « niveau sémantique » et du « niveau syntaxique » qui correspondent aux questions "quoi" et "comment". Les noms de genres n'investissent pas les mêmes niveaux, ce qui explique déjà en partie l'hétérogénéité. De plus, les déterminations génériques ne se limitent pas à ces cinq catégories. Schaeffer repère aussi par exemple des noms de genres qui renvoient à des déterminations de lieu ou de temps, telles que la tragédie élisabéthaine ou le chant courtois provençal. Il faut ajouter à cela que la signification des noms de genres est variable contextuellement et qu'ils n'identifient jamais le texte total. Il est donc clair que les référents génériques sont des réalités pluridimensionnelles.

Outre leur caractère complexe, les textes ne peuvent être dissociés du contexte de leur situation historique. À cet égard, il faut tenir compte de deux phénomènes : d'une part, un texte peut se trouver dans un autre contexte grâce à une « re-création générique », ce qui est exemplifié par les traductions-adaptations ; d'autre part, une œuvre peut donner lieu à des recontextualisations ultérieures réalisées dans différentes situations de réception, dont témoignent les traductions. En dehors du fait qu'un approfondissement de la question des traductions peut constituer un apport dans le débat générique, il s'ensuit également que la problématique générique se traduit dans au moins deux questions, « celle de la création du texte » à laquelle répond « la généricité auctoriale », et « celle de sa réception » à laquelle correspond « la généricité lectoriale ». Tout comme la notion de "littérature" est complexe, le système

qui l'organise, à savoir les genres, se compose de plusieurs niveaux. L'opposition fondamentale se situe entre le régime auctorial et le régime lectorial ; les genres font donc partie de « la logique pragmatique de la genericité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception textuelle ».

À ce stade, Schaeffer cherche à mieux cerner les « régimes et logiques génériques ». De nouveau, il est possible d'instaurer une bipartition : au niveau de l'acte communicationnel, une relation d'exemplification s'introduit, ce qui signifie que le texte possède les propriétés fixées par le nom de genre ; quand le référent générique investit au contraire le niveau du texte comme réalité syntaxique et sémantique, Schaeffer parle de la modulation générique, car le texte n'exemplifie pas seulement les propriétés indiquées par le nom de genre, mais modifie également les propriétés pertinentes. D'autres subdivisions s'imposent de sorte que, à la fin, Schaeffer réussit à distinguer quatre logiques de la genericité qui ont chacune des caractéristiques propres. Quant à l'acte communicationnel, la « relation d'exemplification globale » d'une propriété est mise en évidence, exprimée dans des descriptions « contrastives » et des définitions « en compréhension ». On pourrait faire le lien avec des « conventions constituantes », c'est-à-dire des conventions qui produisent des activités ; l'écart est alors considéré comme un « échec ». Schaeffer qualifie ainsi *La Princesse de Clèves* de récit, car le livre en illustre les propriétés. Au niveau du texte, trois catégories peuvent être relevées. Bon nombre de noms de genres se réfèrent à la « relation de modulation par application » d'une règle, à laquelle correspondent des définitions « prescriptives » et des descriptions « énumératives ». À cet égard, l'évocation des « conventions régulatrices » qui prescrivent les activités ultérieures est permise ; l'écart est donc conçu comme « violation ». Étant donné que *Le Parfum* de Baudelaire applique les règles du sonnet, le poème peut recevoir ce nom générique. Les « classes généalogiques » par contre se basent sur des relations « de modulation hypertextuelle », donnant lieu à des descriptions « spécifiantes » et des définitions « heuristiques ». La comparaison avec les « conventions traditionnelles », qui expriment le fait qu'une activité actuelle recourt à des modèles antérieurs et reproductibles, est correcte, ce qui signifie que l'écart est considéré comme « transformation ». Selon Schaeffer, *Micromégas* est un conte de voyage imaginaire, du fait que Voltaire s'est référé à cette tradition (Lucien, *Voyages de Gulliver*, Bergerac) en la modifiant. C'est seulement dans la catégorie des

classes généalogiques qu'il est très important de faire la distinction entre la genericité lectoriale et la genericité auctoriale, car « la dépendance contextuelle de l'identification générique peut être très grande ». Ceci correspond au caractère complexe et « protéiforme » des genres hypertextuels. En dernier lieu, les « classes analogiques » se fondent sur des relations « de modulation par ressemblance », ce qui se traduit dans des définitions « statistiques » et des descriptions « typisantes ». La question des conventions n'est pas à l'ordre du jour dans cette catégorie, si bien que l'écart est considéré comme « variation ». Le texte chinois *Dame Chao* rappelle le genre de la nouvelle, sans qu'il y ait un véritable « statut causal » de l'analogie générique. Il est nécessaire d'ajouter que c'est la seule catégorie dans laquelle la genericité est uniquement lectoriale.

Ainsi, il est clair que la relation d'appartenance d'un certain texte à un certain genre est très complexe : Schaeffer souligne en effet que les genres sont souvent des « classes impures », du fait que l'acte littéraire est une réalité pluridimensionnelle. En fait, il avait déjà insisté sur le fait qu'un acte discursif peut concerner *au moins* cinq niveaux discursifs et que la question générique regarde *au moins* les deux facteurs importants de la production et de la réception. Un texte littéraire peut donc être conçu dans plusieurs perspectives ; ainsi Schaeffer suggère que les quatre logiques génériques qu'il a traitées constituent des phénomènes relatifs, mettant en relief que le débat générique demande une approche prudente et qu'il faut abandonner la volonté de diviser en catégories nettement définies.

SCHOLES (Robert), "Les modes de la fiction", extrait traduit par Jean-Pierre Richard, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 77-88 ; éd. originale : "Towards a structuralist Poetics of Fiction", in *Structuralism in Literature, an Introduction*, Yale University Press, 1974, pp. 129-138.

Selon Scholes, le procès d'écriture est fondamentalement de nature générique : tout auteur inscrit son travail dans les limites d'une tradition donnée, qu'il soit un plumeur appliquant des schémas formulaires ou un artiste de génie exploitant des potentialités jusque-là ignorées de ces traditions. Il en est de même pour le procès de lecture : reprenant les termes de Hirsch, Scholes affirme que « la conception générique préliminaire qu'un interprète se fait d'un texte [...] est constitutive de tout ce qu'il comprend de ce texte par la suite » et impute dès lors les erreurs de jugement critique à des attitudes

monistes qui méconnaissent la logique des genres. Scholes propose de fournir un cadre pour « une évaluation authentique » de la littérature narrative d'imagination en énonçant une théorie des types idéaux, ou modes, de la fiction.

Aux trois rapports existant entre un monde fictionnel et le monde de l'expérience – le premier peut être meilleur que le second, pire que lui, ou son égal – correspondent trois modes de base : la *romance* et la satire constituent les deux extrémités d'une gamme de possibles dont l'histoire est le point moyen. Le roman se situe sur l'une ou l'autre moitié de cette gamme : entre la satire et l'histoire, dans ses formes picaresque et comique, entre la *romance* et l'histoire, dans ses formes tragique et sentimentale. Le plus souvent, cependant, il ne participe pas exclusivement de l'un de ces modes. Scholes voit en fait dans l'apparition du roman le résultat d'un courant d'impulsions fictionnelles provenant à la fois de la satire et de la *romance* et subissant l'attraction de l'histoire, et dans son développement ultérieur l'expression d'un mouvement d'écart par rapport à ce point initial de fusion des deux circuits modaux. À la fiction réaliste du XVIII^e siècle, qui réunissait des impulsions comiques et sentimentales, a ainsi succédé au XIX^e siècle le naturalisme, combinaison plus ardue d'impulsions picaresques et tragiques que le roman actuel tend pourtant à dépasser : exprimant dans un langage torturé une vision fragmentée et déformée du monde, il peine à maintenir l'unité de sa forme sous la pression des deux pôles divergents de la satire et de la *romance*.

STEMPEL (Wolf Dieter), "Aspects génériques de la réception", in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 161-178.

S'appuyant sur la théorie structuraliste de l'école de Prague, Stempel distingue deux états de l'œuvre littéraire : l'« artefact », d'une part, c'est-à-dire le texte dans son aspect exclusivement matériel et virtuel, l'« objet esthétique » d'autre part, produit de la « concrétisation » du texte par le lecteur qui, en conformité avec les normes de son époque, attribue à celui-ci un « signifié ». L'acte de la concrétisation n'actualise jamais toutes les ressources d'une œuvre. Parce qu'elle reste soumise au système des codes collectifs qui définissent la situation historique du récepteur, donc à un conditionnement générique, la concrétisation est tout d'abord limitation. Elle est ensuite sélection par rapport au potentiel sémiotique de l'artefact. Selon le critique, les signes, par l'intermédiaire de la réception, se prolongent dans la réalité en y proje-

tant leurs référents. Stempel considère dès lors les principaux complexes sémiotiques du texte – personnages, action, milieu, etc – comme des signes iconiques. Cette iconicité s'affirme dans l'expérience esthétique du lecteur : le message de l'œuvre littéraire est un « modèle de réalité » actualisé en fonction des données génériques de l'époque. En « réalisant » ainsi le statut paradigmatique du message, la concrétisation met en relief la généricité du signifié qu'elle produit. La réception est donc un processus générique à la fois par rapport aux conditions dont elle se réclame et par rapport au modèle auquel elle aboutit. En dernière analyse, Stempel propose de définir la réception comme l'expérience de la production sémiotique d'une nouvelle configuration générique.

Dans la seconde partie de l'article, le critique évoque l'étude que Scholes a consacrée à l'organisation générique de la fiction littéraire. Tout en soulignant les limites d'une telle théorie, il emprunte à ce dernier la notion de « modes », qu'il rapproche de celle de « qualités métaphysiques » développée par Ingarden. Le genre littéraire peut alors être pensé non seulement comme « une instance qui assure la compréhensibilité du texte », mais aussi comme un dispositif destiné à régler l'investissement d'une ou de plusieurs de ces qualités en vue de la fonction qu'elles sont censées exercer dans la réception. Pour pouvoir être perçus, les modes demandent à être manifestés sous une forme quelconque : ils font donc partie de l'ensemble signifiant de l'œuvre qui est soumis à la concrétisation. Réalisés suivant les données des codes historiques, ils se projettent sur l'expérience du lecteur. Insistant sur la nécessité de tenir compte de la participation des modes à la réception des textes, Stempel démontre que le générique du modèle et celui du mode sont solidaires l'un de l'autre par leur fonction épistémologique. Parce que l'œuvre ne reçoit d'investissement modal qu'à condition de se voir attribuer un statut générique, c'est-à-dire de se constituer en modèle de réalité, les modes sont mis en évidence par les modèles. À l'inverse, les modèles sont mis en évidence par les modes, parce que ces derniers définissent toujours un rapport donné avec la vie.

TODOROV (Tzvetan), "La notion de littérature", in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, pp. 9-26.

Pour mieux appréhender la notion de littérature, il est nécessaire, selon Todorov, d'établir une distinction entre la saisie fonctionnelle et la saisie

structurale de cette entité : est qualifiée de fonctionnelle l'identification de la littérature en tant qu'élément produisant des effets dans un système plus vaste (la culture, la société), et de structurale la définition des propriétés communes aux divers énoncés regroupés sous le terme "littérature".

Deux définitions structurales de la littérature se sont succédé dans l'histoire de la critique : d'abord perçue comme une imitation par le langage, et plus particulièrement comme une imitation d'êtres et d'actions sans existence réelle, c'est-à-dire comme une fiction, la littérature a été assimilée, à partir du XVIII^e siècle, à un langage systématique et « autotélique », c'est-à-dire à un mode d'expression non instrumental, dont la valeur est à chercher en lui-même.

Todorov souligne qu'aucune de ces définitions n'est satisfaisante : la première ne rend pas compte de phénomènes littéraires tels que les prières, les comptines ou la poésie, cette dernière n'évoquant souvent aucune réalité extérieure ; la seconde néglige le fait que le roman ne saurait être un objet accompli en lui-même puisqu'il sert à représenter des événements et des personnages. Des théoriciens tels que Wellek et Frye ont tenté d'amalgamer ces deux définitions, mais Todorov démontre qu'il n'existe aucun rapport d'implication entre autotélisme et fiction.

L'impossibilité de dégager une caractéristique commune à toutes les œuvres littéraires conduit Todorov à nier la légitimité de la notion de littérature et à introduire les notions de discours et de genre : la société opère un choix parmi toutes les codifications possibles du discours et détermine ainsi un « système de genre » ; d'un point de vue structural, seule vaut une typologie des genres littéraires. Ne pouvant traiter de la littérature tout entière, les deux définitions évoquées précédemment caractérisent en fait deux grands genres : la première s'applique à la prose narrative, la seconde à la poésie.

b) Dynamique et diversité des champs génériques

DE MEIJER (Pieter), "La questione dei generi", in *Letteratura italiana*, sous la dir. de Alberto Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-282.

La question des termes génériques a toujours été épineuse. Les formules ne renvoient pas toujours aux mêmes concepts et tout au long de l'histoire, elles

n'ont pas signifié la même chose. Malgré les équivoques terminologiques, il est toutefois possible d'insister sur plusieurs traits à partir desquels les genres se définissent. D'après De Meijer, ce sont les « modes énonciatifs », les modes « sémantiques » et la langue même qui constituent les genres littéraires. En outre, un genre ne peut être détaché de son contexte historique et communicatif qui comprend producteur, message et récepteur(s).

Il convient de bien distinguer les genres littéraires du domaine non littéraire. En tant que « communications linguistiques », les deux catégories cherchent à se fixer sous l'influence de certains modes énonciatifs, modes sémantiques et moyens formels, mais d'une manière différente. Ainsi, les genres littéraires seraient les seuls à se soumettre aux contraintes formelles, mais le critère n'est pas entièrement valable. Roman Jakobson a démontré en effet la fonction poétique et les limites formelles consécutives des slogans. L'étude des modes énonciatifs et sémantiques et de la fonction sociale ne dévoile pas non plus d'arguments décisifs concernant les écarts entre genres littéraires et genres non littéraires, ce qui révèle davantage l'existence des rapports entre les lettres et le domaine non littéraire.

Quant aux genres littéraires, pour tout critère – à nouveau les modes énonciatifs, les modes sémantiques et les moyens d'expression – des traits plus particuliers servent à déterminer les genres. Ainsi, les personnages, les lieux, le temps et l'action sont les composantes sémantiques principales. Malgré leur pertinence, les critères ne suffisent pas entièrement à bien distinguer les genres. Les complications se multiplient surtout dans les genres qui réunissent tous les problèmes des autres catégories génériques et qui ont toujours été les principaux objets d'étude : la tragédie, l'épopée et le roman. Ce qui nous intéresse davantage, c'est que De Meijer met en valeur des règles de « transposition » : d'une part, un genre renvoie forcément à un modèle, mais d'autre part, les auteurs cherchent souvent à modifier ce modèle. De plus, les valeurs qui influencent un genre dans une société donnée changent. Il en résulte des glissements d'un genre vers un autre ; des formes variées naissent par l'insertion d'un genre dans un autre, par juxtaposition ou par mélange. De Meijer souligne également qu'au cours des deux derniers siècles, le roman en particulier a subi l'influence d'autres genres littéraires et non littéraires.

GŁOWINSKI (Michal), "Les genres littéraires", in *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, sous la dir. de Marc Angenot, Jean Bessière et Douwe Fokkema, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 81-94.

Les tentatives d'établir des typologies de textes littéraires sont anciennes. Dès que l'on aborde la question, trois facteurs entrent en jeu : l'historicité des genres, la réception et le caractère normatif. Le classement d'un genre littéraire se lie en effet à une époque donnée et à ses règles, en vigueur tant pour l'auteur que pour les lecteurs. Ainsi, les théories fondées sur des critères universalistes ou transhistoriques, telle la tripartition conventionnelle en lyrique, épique et dramatique, sont destinées à l'insuccès. L'approche diachronique ne suffit pas pour grouper des genres, si l'on considère l'embarras causé par la variété des critères du découpage. L'incertitude sur l'objet d'étude même et les différents degrés de généralité des critères ne facilitent pas non plus l'ébauche d'une bonne typologie. Dès lors, il n'est pas surprenant que la notion de genre ait souvent été mise en question, sans que les théoriciens aient renoncé pour autant à son intérêt comme outil d'orientation.

Quant à l'objet de recherche, grâce à Bakhtine et à sa conception des « genres du discours », on a compris que la notion de genre dépasse le domaine spécifique de la littérature.

Pour tout genre du discours vaut l'idée qu'un genre n'est pas la somme des caractères des exemples concrets, mais qu'il constitue un objet dynamique. C'est un ensemble de « directives », d'où sa nature normative : elles supposent qu'un texte réalisé et sa lecture par les récepteurs sont cohérents. À côté de ses nécessités invariables, un genre comporte également un champ de différentes possibilités. C'est à la nature changeante des éléments possibles et aux transformations du jeu entre invariants et variables qu'on reconnaît l'évolution d'un genre. Ce jeu implique deux phénomènes : d'un côté le caractère systémique du genre divisé en sous-systèmes hiérarchisés, et de l'autre la tendance à se figer dans une convention.

Les genres constituent des modèles tant pour l'émetteur que pour les récepteurs, tous les deux dotés d'une « conscience générique » qui prend diverses formes. Des formulations théoriques seront alors exprimées par quelqu'un qui dispose d'un maximum de conscience générique. Les noms des genres en tant que « transmetteurs de la conscience générique » se situent dans l'espace intermédiaire entre l'état maximal et l'état minimal de la conscience générique. À cause de l'ambiguïté des termes génériques, de nombreuses difficul-

tés méthodologiques surgissent. Toujours est-il qu'un nom de genre indique une certaine conscience générique et montre comment ont fonctionné les modes dans une société donnée. En tout cas, afin d'identifier un genre, il faut que ce genre fonctionne comme modèle pour la structure du discours et qu'il soit reconnu par les lecteurs. L'horizon d'attente peut dépendre des propriétés formelles ou générales d'une forme et du prestige d'un genre à un moment donné, ce qui constitue une variable au cours de l'histoire. De plus, l'auteur peut évidemment brouiller délibérément l'horizon d'attente.

Il est clair qu'une approche historique qui rende compte du caractère flexible des genres est indispensable. L'analyse devrait alors embrasser l'étude des rapports entre les divers genres et leurs sous-systèmes : l'histoire d'un genre donné dans plusieurs littératures explorée en partie à l'aide de questions génétiques, l'histoire d'un genre dans une littérature donnée, les genres à un moment donné. À cela s'ajoute l'approfondissement des rapports multiples entre un genre et une œuvre individuelle afin de mieux cerner l'étendue et la complexité des genres.

KIBÉDI VARGA (Áron), "Réception et classement : lettres-arts-genres", in *Théorie de la littérature*, sous la dir. de Áron Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, pp. 210-227.

Au niveau de la réception, tout système qui signifie peut être conçu comme signifiant ou comme signifié. Cela signifie que d'une part, le texte littéraire en tant que système signifiant constitue un « moyen *artistique* de la communication », un objet d'étude dans le système comparé des arts qui étudie également l'architecture, la musique, le film etc. D'autre part, le texte littéraire est « un moyen *verbal* de la communication » dont s'occupent les chercheurs d'une « typologie des textes » qui inclut les genres littéraires. D'où le besoin de tenir compte du contexte.

L'étude des rapports entre les arts n'a pas encore été suffisamment élaborée malgré son intérêt. Le texte littéraire ne peut en effet être isolé du système général des arts. Afin d'explorer les rapports entre le verbal et le visuel, Kibédi Varga présente une triple démarche qui passe d'abord du niveau biographique au plan des œuvres. Certaines formes, comme l'emblème ou l'opéra, ont une telle tradition que chaque art les insère dans son champ. De plus, les produits d'une collaboration entre deux arts peuvent s'institutionnaliser dans un genre. Aux deux premières pistes de réflexion, Kibédi Varga ajoute

l'étude des méthodes et de leurs résultats qui embrasse trois moments : la recherche thématique des symboles qui reflètent la vision du monde à une époque donnée, la question du style et l'étude d'une poétique des arts. Évidemment chaque œuvre est une manifestation (et interprétation) différente des règles d'une telle poétique. Étant données les terminologies et traditions historiques spécifiques des arts, une étude comparée devrait prendre en considération les divers systèmes.

Dans le débat sur les genres littéraires, il faut d'abord reconnaître qu'un texte littéraire, comme chaque système signifiant, possède une "forme", qui, elle, est conventionnelle et contraignante. Kibédi Varga accentue ainsi l'idée, fondamentale dans les théories des genres, de la réception. Pour les lecteurs, la forme crée en effet une attente et assure une reconnaissance ; l'auteur lui-même, s'il veut exprimer une vision nouvelle de son monde, ne peut éviter que son texte ne se lie à une tradition formelle.

Kibédi Varga propose de recourir à la sociologie et à l'anthropologie afin de donner un aperçu complet des situations communicatives qui demandent des formes de discours, y compris les textes littéraires. Les tentatives d'un classement des genres littéraires se sont toujours heurtées à des difficultés au cours de l'histoire. Pour les penseurs de la rhétorique classique, trois situations principales renvoyaient aux trois *genera dicendi*, mais évidemment d'autres critères de division existent. Souvent, des critères n'ont pas été pris en considération, comme la distinction entre la « littérature savante » d'une part et la « littérature folklorique » et la « littérature de grande consommation » d'autre part, deux genres populaires qui entretiennent tout de même des rapports avec les genres savants. Le souci du nombre qui a conduit à la triade romantique n'a pas permis de rendre compte du statut d'autres formes littéraires. L'essai devrait-il alors être considéré comme un quatrième genre à pied d'égalité avec la poésie lyrique, l'épopée, et le théâtre ou bien comme un métalangage grâce à sa réflexion sur les trois genres de la triade ? De plus, il apparaît difficile d'introduire une division à l'intérieur d'un genre comme le roman qui, à lui seul, rend compte de tous les sous-systèmes. L'origine et le fonctionnement d'un genre entrent également en jeu. Ainsi, la satire est une négation plus forte que le pastiche, mais diffère aussi des textes d'avant-garde qui sont des genres "dérivés", en tant qu'ils nient les genres traditionnels d'une période donnée.

En conclusion, il est clair qu'afin de mieux cerner les frontières entre les différents genres, l'on ne peut pas se passer d'une mise en perspective historique. Une théorie des genres qui omettrait la perspective diachronique (rechercher l'évolution d'un genre donné, retracer le système des genres dans une période et une société données) est inacceptable.

MURA-BRUNEL (Aline), "Le temps des 'œuvres migrantes'. Le modèle et le genre, mémoires du littéraire", in *Problématique des genres, problèmes du roman*, sous la dir. de Jean Bessière, Gilles Philippe et Alain Schaffner, Paris, Champion, 1999, pp. 125-140.

Le volume examine la façon dont les genres réussissent à s'entremêler en posant la question suivante : comment les genres littéraires effacent-ils leurs partages ? Les auteurs mettent d'abord en évidence le fait qu'une perspective holiste est fondamentale, étant donné que la question générique ne se limite pas à la littérature (cf. les relations entre les genres et le domaine non littéraire, tels que la science, l'histoire, les arts). Puis ils examinent les "problèmes du roman" comme forme exemplaire prise dans la dynamique des genres (rôle primordial des récepteurs et de leurs horizons d'attente, rapport étroit entre reprise et passage dans la mesure où la contestation d'un genre implique toujours sa reconnaissance). Aline Mura-Brunel reprend une expression de Julien Gracq afin d'analyser certains textes de Balzac, comme *L'Élixir de longue vie* qui est qualifié d'*hybride* grâce à l'oscillation entre le registre historique et le registre fantastique. L'existence de textes littéraires qui fluctuent accentue la nécessité d'une désignation par genres, bien qu'elle la rende plus difficile ; c'est donc par le contact, et dans le conflit, que la question des genres devient plus problématique mais en même temps beaucoup plus intéressante et intense. La question se pose davantage de nos jours « où la confusion des genres règne ».

Les tentatives de sous-division trop consciencieuses risquant de dissoudre la notion de genre mais parce qu'il n'est pas souhaitable néanmoins d'abandonner tout essai de classification, il est nécessaire, selon Mura-Brunel, de procéder selon un principe de classement qui écarte la volonté taxinomique de désigner sans ambiguïté, mais qui rende compte néanmoins de la fonction des textes littéraires. À cet égard, l'aspect des destinataires, en rapport avec le « statut pragmatique » des écrits littéraires, entre en jeu. Afin de cerner le genre d'un texte, il faut tenir compte non seulement de la réception, mais

également du contexte, c'est-à-dire des autres écrits littéraires par rapport auxquels le texte de base se différencie.

Mura-Brunel propose la notion de « champ générique », soit un « espace fictionnel » qui permettrait de tenir compte des dissemblances à l'intérieur de cet espace même. L'intérêt de cette approche réside aussi dans un autre fait : la démarche de champ générique ferait de nouveau appel à la « compétence narrative » des récepteurs qui pourraient discerner plusieurs traits génériques et entreprendre « une réactualisation de la mémoire par le biais de modèles ». *La Leçon de musique* de Pascal Quignard représente une bonne illustration du concept de champ générique. D'une part, l'ébranlement des traits génériques et des modalités énonciatives, comme l'oscillation entre les mots et les sons et le repérage des narrateurs possibles, peuvent porter aux qualifications de biographie, ou de fiction ou de reportage. D'autre part, le sujet de « la mue de la voix » met *La Leçon de musique* en relation avec *Le Salon de Wurtemberg*, texte complètement fictionnel », et avec « le scénario-roman » *Tous les matins du monde* : par rapport au champ générique, il semble que les variations sur un thème identique – la menace de l'oubli et du silence inscrite dans l'écriture même – soient à l'origine de « l'indécision du genre » de *La Leçon de musique* et de la « trilogie ».

SCHAEFFER (Jean-Marie), « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 179-205.

Toute théorie générique a pour point de départ la question définitoire « qu'est-ce qu'un genre ? », forme abrégée de la question « quelle est la relation qui lie le(s) texte(s) au(x) genre(s) ? ». Cette deuxième formulation est, selon Schaeffer, à l'origine d'une confusion majeure : elle infléchit le débat générique vers la question « quelles sont les relations entre les phénomènes empiriques et les concepts ? », le transformant en querelle ontologique.

Qu'ils reflètent une position réaliste comme chez Hegel, nominaliste comme chez Croce, ou constructiviste comme chez Hempfer, les discours ontologiques sont liés par une convergence fondamentale : ils constituent le texte en *analogon* d'objet physique et postulent, corrélativement, une extériorité réciproque entre textes et genres. Ce postulat du genre comme entité fondatrice d'une classe de textes en tant que matrice de compétence est non seulement inadéquat, puisqu'il méconnaît la dimension essentiellement dynamique de la généricité, mais aussi superflu : les ressemblances formelles et

thématiques dont la théorie générique doit rendre compte peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme une composante textuelle et les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements plus ou moins transformateurs de cette composante textuelle. De même, il faut abandonner la thèse du texte-organisme : cette réification néglige la phénoménalité linguistique et ne s'impose que si l'on réduit l'empiricité à l'univers des objets physiques, alors que le texte peut être défini comme un *fait* communicatif.

Si le texte n'est plus conçu comme un système autonome clos et unifié, il ne relève plus uniquement d'une lecture immanente et peut être réinséré dans un ensemble de réseaux textuels. La catégorie de l'architextualité, sous laquelle Genette subsume la généricité, est l'un des aspects de cette transtextualité. Toutefois, à la différence des autres formes de transtextualité, l'architextualité ne définit pas de couples relationnels de textes. Les trois sous-groupes de l'architextualité semblent eux-mêmes hétérogènes. En tant que catégorie de classification rétrospective, la généricité fonctionne comme une relation d'appartenance, à l'instar des types de discours et des modes d'énonciation. En tant que fonction textuelle, elle se distingue en revanche des types de discours et des modes d'énonciation par son aspect dynamique : ceux-ci sont des déterminations à sens unique, tandis que *tout* texte modifie « son » genre. Schaeffer explique alors que la formulation « quelle est la relation qui lie le(s) texte(s) au(x) genre(s) ? » génère en fait une autre confusion, parce qu'elle mélange deux questions : « quelle est la relation qui lie les textes aux genres ? » et « quelle est la relation qui lie tel texte donné à 'son' genre ? ». Si l'on considère le texte comme objet historique à un moment t , la seconde question oblige à distinguer le modèle générique rétrospectif, abstrait d'une classe de textes allant de t^{-n} à t^{+n} , du modèle générique textuel constitué, pour tout texte situé temporellement avant t^{+n} , uniquement par les textes antérieurs. Elle porte sur la généricité *in actu*, et non sur la classification rétrospective comme la première question. Il faut donc dissocier, dans la problématique générique, l'étude du *genre* et l'étude de la *généricité*. Le genre, conçu uniquement comme catégorie de classification rétrospective, appartient au champ des catégories de la lecture et contient une composante prescriptive : il peut être défini comme une norme de lecture. La généricité, parce qu'elle résulte de la reprise plus ou moins formatrice de l'ossature d'un ou plusieurs textes, peut être définie comme une relation hypertextuelle spécifique.

Dans la mesure où elle implique généralement plusieurs hypotextes, cette relation présuppose la constitution d'une norme de lecture appliquée à ces hypotextes – donc la constitution d'un genre –, norme ensuite transformée en algorithme textuel. Du fait qu'il désigne une relation *explicite* d'un texte à un autre texte, le terme de *relation hypertextuelle* apparaît toutefois impropre ici. C'est pourquoi Genette introduit le terme d'*architextualité*, que Schaeffer lit comme se référant à ce modèle de lecture, transformé en algorithme textuel, qu'il postule à la base de la généricité comme productivité textuelle.

Pour l'analyse de l'activité générique, Schaeffer propose de retenir comme critère la coprésence de traits de ressemblance à des niveaux textuels différents, la plus ou moins bonne intégration de ces traits définissant deux régimes : l'un de réduplication, l'autre de transformation. Le genre ne rend compte que des liens de réduplication. La généricité permet au contraire d'appréhender les deux régimes : il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire fait surgir la trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte s'écrit, soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours s'y intégrant ou bien se l'intégrant.

VLASSELAERS (Joris), VAN GORP (Hendrik), sous la dir. de, *Vorm of norm : de literaire genres in discussie*, Wilrijk, Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap, 1989, 103 p. [*Forme ou norme : les genres littéraires en discussion*, Wilrijk, Association flamande des sciences de la littérature générale et comparée].

Quelques pistes évoquées dans la partie introductive et le premier article illustrent comment la problématique des genres et l'attention à leur caractère dynamique sollicitent fortement la théorie littéraire et la valeur de ses concepts. Joris Vlasselaers et Hendrik van Gorp préconisent une démarche qui devrait assumer un caractère non plus taxinomique mais axiologique : au lieu de se baser sur une préoccupation de classification essentialiste et statique, une théorie générique devrait rendre compte de l'évolution des genres, à l'intérieur d'un certain genre et dans son interaction avec d'autres, et de leur caractère dynamique.

On pourrait illustrer une telle approche fonctionnelle à l'aide des idées de Dirk De Geest, exprimées dans le premier article. Afin de tenir compte des rapports entre les divers genres, de leur influence réciproque et de leurs évo-

lutions historiques, De Geest propose une théorie des genres littéraires comme « catégories prototypiques ». Cette théorie, d'abord proposée dans le champ de la psychologie par Eleanor Rosch, part de catégories structurées autour d'un prototype auquel les éléments de la classe en question ressemblent à des degrés divers. Les catégories prototypiques seraient donc des classes complexes de traits fluctuants entre certaines marges mais pas entièrement stabilisés. Le théoricien ne s'occupe plus en effet de valeurs extrêmes, représentées par {0,1}, mais d'un intervalle regroupant toutes les valeurs entre [0 1] ; de la sorte, le théoricien reconnaît que les éléments d'une même classe ne sont pas tous complètement équivalents. En outre, une telle théorie tient compte du fait paradoxal qu'un texte, même en transgressant son « modèle », lui reste fidèle.

II. Aspects du roman

Les études présentées ci-après mettent en évidence la multiplicité des hybridés romanesques : dès lors que le roman emprunte à toutes les formes d'écriture, que ce soit le poème, le journal, l'essai, la lettre ou encore le documentaire, il apparaît comme un genre sans loi.

BOURASSA (Lucie), "L'entrelacs temporel et le 'récit poétique'", in *Nouvelles tendances en théorie des genres*, sous la dir. de Richard Saint-Gelais, Québec, Nuit blanche, 1998, pp. 269-312.

Le livre réunit des articles sur la problématique des théories génériques et la dynamique des genres. Un ébranlement manifeste a investi non seulement l'ensemble général des classifications génériques, mais aussi chaque composante, ce qui s'est traduit par la diffusion des sous-genres et des formes *hybrides*. Il résulte ainsi d'une tentative de décrire le journal intime en tant que genre autonome que le statut générique d'un texte reste complexe. Bien qu'aucun système ne puisse être totalisant, un principe de classement et, malgré leur ambivalence, les termes génériques sont toujours utiles pour orienter. De plus, il est nécessaire qu'une théorie générique ne se limite pas au texte même en tant que « pratique d'écriture », mais rende compte également du genre comme « pratique de lecture » et « pratique institutionnelle » (considérations génériques dans l'enseignement, statut générique des recueils, production littéraire informatisée...). Lucie Bourassa, dans son article, montre comment un texte peut combiner des éléments de plusieurs registres, à

l'occasion narratif et lyrique, et dépasser de cette façon les caractéristiques de ces deux "catégories". Sa recherche s'appuie sur le trait distinctif du temps et sur son traitement dans le discours qui constitue une expérience primordiale de la littérature. Traditionnellement, les théoriciens distinguent, dans le narratif et le lyrique, une relation différente au temps. Il résulte en effet des remarques de Paul Ricœur, Jacques Garelli et Dominique Combe que le narratif suppose un « temps constitué, représenté », tandis que le lyrique postule un « temps constituant, tensif ». Un des textes de Marc Cholodenko, *Bela Jai*, qui signifie "le temps passé" en bengali, se prête parfaitement à une recherche sur le temps et la narration. Ce « récit poétique » s'avère être hybride, car Bourassa y aperçoit un entrelacement tout particulier du temps représenté et du temps tensif qui s'influencent réciproquement.

En ce qui concerne l'intrigue et la thématization, le lecteur se heurte à un brouillage manifeste qui n'est pas dû uniquement à la structure narratologique en deux niveaux, mais aussi aux traits discursifs que l'on pourrait qualifier de poétiques. En analysant dans le détail le rythme, Bourassa constate d'une part la volonté de rallonger les phrases, et l'annonce de la fin par l'omission de la ponctuation d'autre part. Outre cette « tension entre achèvement et inachèvement », les thèmes et métaphores sur la relation entre le temps et la narration prolifèrent. Le récit est donc envahi par une temporalité tensive – Ricœur avait déjà suggéré que des modes discursifs autres que le narratif pourraient illustrer une relation particulière entre le temps et le récit : *Bela Jai* en est l'exemple par excellence –. Par contre, le texte reste fidèle à une chronologie, qui devrait s'effacer dans le temps constituant selon Combe. La narration semble donc être « une structure a priori du temps ». De cette façon, un entrelacement singulier du temps constitué et du temps constituant se compose. Bourassa suggère que cet entrelacement de divers plans de temporalité ne soit pas uniquement réservé aux récits poétiques, car tout texte « suppose toujours représentation et sens ».

CALLE-GRÜBER (Mireille), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, ou les repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001, 228 p.

Dans cet aperçu descriptif de la littérature française du XX^e siècle, qui reprend et réélabore maintes notions supposées "connues" (celle de *mimésis* notamment), Calle-Grüber évoque bon nombre d'aspects qui contribuent à la révision actuelle de la problématique générique : ceux qui s'intéressent aux

genres pourront suivre les pistes suggérées ici. En cherchant à rendre compte de l'essence de la littérature et des effets qu'elle produit, Calle-Grüber propose de remplacer la célèbre question "Qu'est-ce que la littérature?" par "Que peut la littérature?". La critique, l'autocritique et l'idée des (im)pouvoirs de la littérature sont alors plus que jamais à l'ordre du jour. « [E]xpérience/exigence du dedans-et-dehors [...], exploration des limites, des seuils, des passages » (p. 10), la littérature s'adonne au jeu de reprise et transition. Cette volonté et nécessité de renouvellement littéraire a pour corollaire une révision des genres canoniques.

On s'intéressera ici aux incessantes « opérations de réécriture et de relecture » (p. 37) à l'intérieur du genre romanesque nées des idéologies bouleversées et du décentrement qui a ébranlé le monde bourgeois. Calle-Grüber considère que, jusqu'à 1940, deux esthétiques se sont opposées – les moralistes qui transmettaient leurs vérités dans le roman d'appartenance idéologique et les innovateurs, appelés « pyrogènes » – et que, après la Seconde Guerre mondiale et la crise consécutive, s'est manifesté un clivage entre le "roman" en tant que récit et le "romanesque" comme prolongement de l'intrigue moraliste. Les œuvres des écrivains du récit ont témoigné d'une disponibilité à accueillir des altérations et d'autres cultures : les littératures au féminin et les écrits "créoles" ont pu se développer ; la paralittérature d'origine populaire, qui réclame le droit à la création de formes non conformes aux genres canoniques de l'art, a su s'insérer dans le panorama littéraire. Il est donc clair que si la littérature du XX^e siècle reste attachée aux formes du passé, elle est également poussée vers de nouvelles formes : ainsi pourrait-on dire qu'elle est « un devenir-œuvre » (p. 107).

Quant aux mouvements d'avant-garde, ils n'ont pas été des écoles mais des mouvements non étanches, ce qui s'explique par le fait que le XX^e siècle a respiré l'air d'un ébranlement général. Le « principe de désœuvrement à l'œuvre » (p. 151), qui se traduit dans les forces de la "réflexivité" et du "jeu" et dans l'accueil de "l'altérité", a bousculé les frontières des genres littéraires canoniques. Dans cette perspective, Calle-Grüber passe en revue les surréalistes, les existentialistes, les groupes de *Tel Quel* et de *Change*, les auteurs d'*OuLiPo* et du Nouveau Roman. Bien entendu, ces principes d'écart et d'inachèvement ont également sollicité un nouveau lecteur.

À part les avant-gardes, qui somme toute ont un rapport *sui generis* avec les genres, d'autres expériences singulières ont tracé l'évolution du renouvelle-

ment : la littérature française du XX^e siècle semble dominée par le principe général d'*hybridation des formes* (p. 151). Le roman réfléchit sur sa forme traditionnelle et se régénère dans une déstabilisation de lui-même : ainsi naissent les livres de Marcel Proust, Maurice Blanchot, Julien Gracq, Marguerite Yourcenar, Hélène Cixous. Le genre romanesque est aussi influencé par l'écriture autobiographique, à l'origine de réflexions novatrices qui font que « l'écriture tend à l'inachèvement, fragmentation, aporie » (p. 180) : en témoignent entre autres les œuvres de Michel Leiris, Alain Robbe-Grillet, Assia Djebar, Jacques Derrida. Quant à la poésie du XX^e siècle, elle s'avère être avant tout une expérience qui perpétue la mise en question des formes fixes à la fin du XIX^e siècle : à part les avant-gardes, d'autres poètes comme Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Aimé Césaire, Yves Bonnefoy et Michel Deguy ont suivi la direction du dérèglement de la poésie. Tout ce qui a trait au théâtre a également été soumis aux forces du multiple : auteurs (opposition entre le "théâtre à thèse" et le "théâtre de magie"), langage (le mélange des arts), public, l'institution théâtrale même. Bon nombre d'auteurs tels qu'Antonin Artaud, Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Giraudoux ont contribué à la diffusion des réécritures théâtrales. En conclusion, il est clair qu'une « dislocation des perceptions » (p. 185) fait surgir la quête des différences, du multiple, de l'expérimentation, de l'hybride. Dans la littérature française, cette recherche du décentrement s'exprime en des formes inédites qui se distinguent par la contamination avec l'altérité, par la poursuite d'une nouvelle forme temporelle et par des traces qui témoignent du jeu de reprise et de passage. En effet, « la vocation de la littérature est de se tenir sur le seuil – où elle voit venir » (p. 195).

CAZENOBE (Colette), "L'hybridation des genres dans les pseudo-mémoires de Madame d'Epinaï", in *Les genres insérés dans le roman*, sous la dir. de Claude Lauchet, Lyon, CEDIC, 1992, pp. 295-315.

Le volume examine "l'enchâssement", à l'intérieur du genre romanesque, de différentes formes d'écriture, telles que le poème, la lettre, le drame, le pamphlet, le journal. S'il est vrai que les théoriciens conçoivent tous le roman comme particulièrement "fugace" – à cause de sa propension à absorber des emprunts à d'autres genres – et que cette inclination semble entraîner le risque d'une dérive destructrice, les auteurs des contributions estiment néanmoins qu'il s'agit d'un processus de renouvellement du genre du roman ainsi

que d'un enrichissement des genres insérés. Colette Cazenobe, dans son article, étudie *L'Histoire de Mme de Montbrillant* de Mme d'Epinaï, ouvrage publié posthume au début du XIX^e siècle, que la critique qualifie de « pseudo-mémoires » pour en souligner les composants fictionnels.

Difficile à classer à son époque de par son caractère hybride, l'œuvre semble, par contre, répondre sous plusieurs aspects à une idée contemporaine du roman. La première tentative d'hybridation concerne les commentaires de l'éditeur, M. de Lisieux : ceux-ci ne se limitent pas aux préliminaires, mais apparaissent fréquemment tout au long des lettres, exerçant ainsi plusieurs fonctions (éclaircir la succession des lettres, assurer leur authenticité et la sincérité de l'expéditrice). Par la suite, selon Cazenobe, surgit « un mixte entre le roman par lettres et le roman-mémoire ». Certaines lettres pourraient être considérées comme des "journaux", car il s'agit entre autres de descriptions des événements au jour le jour de la part de la rédactrice en vue d'une meilleure connaissance de soi-même – ce qui fait écho aux idées de Diderot. À cet égard, désireuse de savoir à quel point les journaux sont "intimes", Cazenobe souligne le fait que seules les lettres écrites dans les périodes de crise pourraient être désignées comme répondant aux caractéristiques du journal intime. Même si ce n'est que d'une façon discontinue et discrète, le journal intime naît donc à l'intérieur du roman par lettres, et ouvre la voie à l'intériorisation du genre romanesque.

La question de la catégorisation générique devient plus complexe encore, si l'on prend en considération l'introduction paradoxale d'une « documentation objective » sur différents aspects de la vie. Selon Cazenobe, le surgissement de cette tentative d'objectivation dans le journal intime accentue la position anticipatrice de Mme d'Epinaï : aspirant à écrire un « roman total », elle avait compris que le sens de l'hybridation consiste à « joindre les formes d'expression en apparence les moins faites pour s'allier », poursuivant « la collaboration et la fécondation mutuelle ».

DEJEAN DE LA BATIE (Bernadette), "Désert de J.M.G. Le Clezio : roman hybride, roman de l'hybridité", in "French Cultural Studies", 7 : 2, Chalfont-Saint-Giles, 1996, pp. 163-178.

Dans *Désert* la notion d'hybridité se rapporte manifestement à la forme de l'œuvre. Le Clezio juxtapose deux histoires : la résistance des nomades du Sahara contre la colonisation au début du XX^e siècle et les expériences en

Occident de Lalla, jeune descendante de ces nomades. L'œuvre littéraire se prête à une lecture mythique, dans la mesure où les deux épisodes rapportés sont « des symboles de la condition humaine », mais la recherche approfondit aussi le côté « documentaire » de *Désert* et les liens entre la fiction et l'Histoire.

L'idée d'hybridité présente également des rapports avec le thème de l'identité. Du personnage de Lalla, on pourrait dire que d'une part, elle n'est pas *dans le récit*, car son statut « indépendant » lui confère la possibilité d'être observatrice des conditions des immigrées – auprès des lecteurs, le témoignage détaché de Lalla rend les immigrés visibles et incite à la tolérance ; en outre, par la mise en question de valeurs occidentales tels que le matérialisme ou l'égoïsme, Le Clézio suggère que tous les humains, tout comme les immigrés, sont « prisonniers de leur sort » –. D'autre part, en tant qu'immigrée, Lalla fait partie du récit. Étant donné qu'elle ignore certains interdits de sa culture (comme la contrainte de se marier), l'auteur semble suggérer l'idée que toute identité, produit des racines traditionnelles et de l'innovation, est forcément hybride.

La notion d'hybridité se rapporte également à l'écriture même de *Désert*, ce qui met en évidence que tous les éléments de l'œuvre sont solidaires. L'écriture dépend en effet des modalités (écrite, auditive, et visuelle) et de ce qu'elles impliquent : le visuel, par exemple, se traduirait en un « style de récit filmique ». Les trois modalités relèvent de trois cultures différentes qui ne sont pas incompatibles. C'est donc par le biais d'une approche hybride que Le Clézio réussit à présenter et expliquer aux lecteurs l'image d'une réalité historique.

KRYSINSKI (Wladimir), « Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique : *Moi, le Suprême* – point de fuite du roman moderne », in *Hybrides romanesques : fiction (1960-1985)*, sous la dir. de Jean Bessière, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 37-48.

Krysinski se propose ici d'expliquer comment les structures de *Moi, le Suprême* de l'écrivain paraguayen Roa Bastos font de cette œuvre le parachèvement de la logique évolutive du roman. À partir de *Don Quichotte*, se constitue une *épistémé* moderne du roman caractérisée par l'ironie comme instance de relativisation du récit et du discours univoques et par la fragmentation de la matière narrative et discursive. Avec Joyce, Musil ou Broch, l'évolution

du genre tend vers une différenciation de plus en plus grande de l'idiote romanescque : le texte du roman se construit comme une scène où différentes voix « récitent » les objets romanesques. Le critique rapproche *Moi, le Suprême* du modèle défini par Musil dans *L'Homme sans qualités* : « L'histoire de ce roman consiste en ceci que l'histoire qui devait y être racontée n'est pas racontée ». La structure différentielle centrale de *Moi, le Suprême* repose sur la double opposition narrativité / narration, narrabilité / inéternarrabilité. Non seulement la voix qui se propose d'être unique est systématiquement décentrée, mais, de plus, le récit est constamment interrompu par les voix commentatrices. Le « problème épique fondamental » se résout ainsi en une ironie sémiotique des voix qui, sans s'exclure mais sans s'accorder, participent d'une polyphonie. Roa Bastos procède par une double fragmentation : la fragmentation verticale d'une part, caractérisée par l'attitude discursive du Suprême lui-même, dont l'écriture est encerclée dans un paradigme pronominal MOI / LUI / TU, tantôt voix de l'auto-justification, tantôt voix de la narrativité, tantôt voix de l'agressivité cathartique ; la fragmentation horizontale d'autre part, qui n'est autre que l'accumulation progressive de renvois à des ouvrages ou à des témoignages de tierces personnes. Le savoir ainsi posé est construit par un foisonnement extraordinaire de « réflecteurs » narratifs, discursifs, factuels et interprétatifs qui se heurtent. En ce sens, la lecture de ce roman révèle une dynamique du genre qui s'avère être une forme ouverte, subversive, où se logent les discursivités, les narrativités et les opérations romanesques sur l'Histoire.

SEEBOLD (Eric), « Du roman à la chronique : La disparition du sens dans l'univers romanescque de L. F. Céline », in *Le genre du roman, les genres de romans*, actes du colloque organisé par le Centre d'Études du roman et du romanescque de l'Université de Picardie les 25 et 26 avril 1980, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 147-164.

Au sein de ce volume qui regroupe des études sur la pluralité de formes que peut engendrer le roman (roman d'aventures, roman par lettres, roman biographique, roman historique, roman philosophique, roman fantastique, roman poétique, roman dialogué), Seebold examine la question des genres et les implications de celle-ci pour l'univers romanescque de Céline. On pourrait remarquer qu'il n'est pas du tout étonnant qu'un écrivain ait pratiqué plusieurs genres durant sa carrière, et que, à cet égard, la question de l'hybrida-

tion pourrait apparaître inappropriée. Seebold réussit néanmoins à montrer comment les œuvres de Céline témoignent à la fois de la difficulté du statut générique et du caractère flexible du genre romanesque. Ce qui frappe d'abord, c'est le remplacement, dans ses derniers livres, du héros fictif des premiers romans (Bardamu) par l'écrivain même. Bon nombre d'indices confirment cette disparition du caractère fictif : d'une part, les avertissements préliminaires signalent l'évolution vers un intérêt porté au réel ; d'autre part, contrairement au personnage Léon Robinson, double de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, l'*alter ego* de Céline-narrateur dans la trilogie allemande est le chat Bébert qui exprime, avec son « regard animal, désintéressé et donc honnête », le souci de la réalité, tout en la subissant « innocemment ». En même temps, tandis que dans le premier roman les aventures de Bardamu autorisaient une multiplication de thématiques et « une appréciation morale du monde », le dernier livre, vidé de tout sens, a été réduit à un simple récit d'observation de la part du témoin Céline. C'est pourquoi Seebold est tenté de désigner cet ouvrage comme « chronique ».

À l'aide d'un schéma, il souligne que les autres œuvres céliennes confirment ce changement : les deux premiers romans et le premier pamphlet, riches en thématiques et en références au passé individuel, paraissent appartenir à l'univers de la fiction ; dans les autres pamphlets, par contre, l'auteur a voulu intervenir sur l'histoire au présent et, s'inspirant donc de la politique, écarter les composants romanesques. Les quatre derniers « romans / chroniques », finalement, ne sont plus chargés de thématiques, mais témoignent, d'une façon neutre, d'un passé collectif et renvoient pour cette raison au registre historique. Selon Seebold, il faut se garder de concevoir l'effacement du sens et la rectification du statut générique comme « volte-face ». Certaines constantes telles que la soumission aux événements, la volonté d'en sortir et l'idée d'une équivalence entre les souffrances humaines et animales, mettent l'évolution tracée en rapport avec le paradoxe sur lequel se base l'écriture célienne : se méfiant dès le début des mots – et par conséquent du métier de l'écrivain, Céline a su réintroduire le silence, grâce au passage « du roman à la chronique, de l'homme pensant à l'homme / animal ressentant ».

III. L'hybride entre trace et création

Les effets de l'hybridité dans les textes sont, pour certains théoriciens, la

manifestation d'une « déconstruction » des genres, qui demeurent néanmoins perceptibles ; d'autres critiques, au contraire, envisagent l'hybridation comme un processus de renouvellement des formes de l'expression littéraire lorsqu'elle est confrontée à une dispersion du sens.

a) Renforcement ou disparition des genres ?

BLANCHOT (Maurice), « La disparition de la littérature », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 265-274.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, sous la pression de l'évolution technique, le monde semble se fermer à l'art. Au moment où la littérature est le plus contestée comme activité valable et comme unité des genres, elle devient pourtant la préoccupation toujours plus présente de ceux qui écrivent : « tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, – comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature ». Toutefois, selon Blanchot, l'essence de la littérature est précisément d'échapper à toute détermination essentielle, d'être à la fois impossible, irréelle et irréalisable. Dès lors, chaque œuvre, dans une recherche inquiète et infinie de sa source, poursuit la non-littérature. La littérature va vers elle-même en allant nécessairement hors d'elle-même, et tend à disparaître.

CALUWÉ (Jean-Michel), « Les genres littéraires », in *Méthodes du texte*, sous la dir. de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, pp. 148-154.

Caluwé rappelle les termes principaux du débat sur les genres en littérature. Il observe d'abord que la tendance humaine à l'abstraction se traduit en une opération cognitive, qui se base sur les principes d'identité, de différence et, par la suite, de récurrence, donnant lieu à des codifications. Étant donné qu'ils sont ancrés dans une époque et une société données, ces découpages hiérarchiques sont toujours conventionnels ; ainsi sont-ils partiellement arbitraires. D'ailleurs, les efforts pour définir préalablement des normes génériques s'étaient déjà avérés problématiques, d'où la naissance de la question méthodologique que certains résolvent par une démarche inductive et d'autres par la déduction. Ceux qui cherchent à établir une distinction entre, d'une part, certains « genres théoriques » (les soi-disant universaux) et des

« genres historiques » d'autre part, sont contraints d'admettre que les genres subissent des influences provenant « du macrocontexte socio-culturel ».

Une autre difficulté concerne le « rapport d'inclusion du texte au genre », en d'autres mots, le niveau d'abstraction où se situe le genre. Mais souvent les classes semblent appartenir à un ordre de généralité différente. Tout comme les frontières entre les diverses catégories ne sont pas clairement définies, les termes mêmes pour désigner la notion de "genre" se sont multipliés et confondus. De plus, les critères de classification varient d'une catégorie à l'autre. Malgré leur ambiguïté, les références génériques demeurent néanmoins nécessaires, puisqu'elles indiquent un modèle pour l'auteur et le lecteur et qu'elles traduisent des particularités d'une époque et d'une société déterminées.

L'intérêt de cet article réside surtout dans la question, qu'il pose, de la relation entre genre et œuvre, question elle-même en rapport aussi bien avec les équivoques créées par les tentatives de classification qu'avec la perspective historique et les changements que celle-ci permet d'enregistrer. Le genre n'obéit pas uniquement aux pressions « du macrocontexte socio-culturel », mais aussi aux influences exercées « à l'intérieur du contexte littéraire, qu'on pourra assimiler à la dialectique des genres et, en-deçà, des œuvres ». D'une part, l'œuvre reste « libre » : elle ne doit pas nécessairement tenir compte des classifications « rigides » des genres et, par conséquent, elle modifie et redéfinit souvent les frontières des genres et les horizons d'attente. D'autre part, une œuvre n'est jamais isolée : certains traits préexistants sont combinés de manière singulière et nouvelle, démontrant ainsi que la mise en question d'un genre implique la reconnaissance de celui-ci. Les genres peuvent donc être transgressés selon le principe de reprise et de renouvellement, principe qui se trouve au centre des débats durant tout le XX^e siècle.

DERRIDA (Jacques), "La loi du genre", in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, pp. 249-287.

Derrida énonce tout d'abord ce qu'il appelle la « loi du genre » : « les genres doivent ne pas se mêler », la pureté essentielle de leur identité doit être toujours respectée. Mais cette loi est aussitôt remise en cause : elle n'est possible que lorsqu'on reconnaît l'existence *a priori* d'une contre-loi, que Derrida nomme « loi d'impureté », « principe de contamination », « économie du parasite », ou encore, en se référant à la théorie des ensembles, « loi de débordement »

dement » par invagination. Cette loi de la loi du genre consiste en une participation sans appartenance. Toute œuvre d'art, et donc tout texte littéraire, contient un trait distinctif permettant de reconnaître l'appartenance à une classe. Toutefois, ce trait « ne relève, lui, d'aucun genre et d'aucune classe ». Il est donc à la fois le signe d'une inclusion et d'une exclusion au regard du genre : c'est la *clause de genre*, qui « décline ce qu'elle permet de classer ».

Tout en refusant de participer au débat sur la théorie des genres, Derrida évoque l'"Introduction à l'architecte" et conteste la validité de deux des pré-supposés de Genette : l'opposition entre la nature et ses autres (*tekhné*, histoire, etc) et la distinction nette entre mode et genre, ou forme et contenu. Dans le texte qu'il analyse ensuite Derrida, *La folie du jour* de Blanchot, il est impossible, selon le critique, de considérer simplement le récit comme un mode : une « double invagination chiasmatisée des bords » de l'œuvre montre que le récit est aussi un contenu, un thème. Par ailleurs, *La folie du jour* subvertit la loi du genre : par le biais d'une double affirmation, Blanchot crée un genre neutre, mêlant masculin et féminin, et cette "transsexualité" donne naissance à une nouvelle loi, qui n'est plus limitation, interdiction, mais transgression.

MURAT (Michel), "Comment les genres font de la résistance", in *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, sous la dir. de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 21-34.

Substituant la notion d' « affaiblissement du principe de différenciation générique » à celle d' « éclatement des genres », qu'il juge inappropriée pour la littérature du XX^e siècle, Murat identifie six manifestations de ce processus : une tendance à l'indifférenciation par entropie, un usage ludique voire un détournement de l'étiquetage, des phénomènes de translation et de diversification générique, des cas de polygénéricité se définissant soit par extension, soit par intension selon qu'ils correspondent au "bourrage" d'une forme ou à une *hybridation*.

En prenant comme exemple le surréalisme, Murat démontre que cet affaiblissement n'a pas eu d'effet destructurant. La désépécification, caractéristique en particulier de la poésie surréaliste, n'a conduit qu'à une confirmation du genre. Le surréalisme a toutefois permis une nouvelle conceptualisation des genres. Au niveau du texte, on assiste à la création d'un cadre générique authentifiant, dans lequel la généralisation procède du statut énonciatif et non

de la structure textuelle, et à la constitution de séries paradigmatiques ; au niveau du livre, le surréalisme tend à la production d'*hapax*, œuvres « sans antécédents et sans postérité génériques ».

b) La création de formes

CLÉMENT (Bruno), "Mauvais genre (la pratique théorique du genre dans l'œuvre de Samuel Beckett)", in *Problématique des genres, problèmes du roman*, sous la dir. de Jean Bessière, Gilles Philippe et Alain Schaffner, Paris, Champion, 1999, pp. 83-101.

Dans l'œuvre de Samuel Beckett bon nombre d'éléments semblent faire écho à la pensée de Maurice Blanchot quant à un effacement des genres qui pourrait aboutir à « une "essence" de la littérature ». Clément propose de considérer le genre non pas dans la perspective des récepteurs mais « comme facteur de production textuelle » : la pratique de Beckett en effet implique une pensée théorique générique.

En prenant comme exemple le "drame" *Fin de partie*, Clément démontre comment Beckett met en scène trois générations qui sont attachées chacune à un certain type de récit, ce qui accentue l'intérêt d'une démarche historique dans le débat sur les genres : Nagg raconte un apologue, Hamm est le narrateur d'un roman, et Clov présente un monologue. Ce discours de la troisième génération semble correspondre à une confusion littéraire « par mélange, (...) par non spécificité des genres », ce qui évoque les idées de Blanchot. De plus, les frontières génériques du "drame" même ne sont pas strictement définies.

À l'aide des paramètres genettiens pour définir un genre (le thématique, le modal, le formel), Clément approfondit la question des genres mêlés chez Beckett, ce qui pourrait être considéré comme « un genre parmi d'autres ». Il considère les genres dans la pratique beckettienne comme "mauvais", car ils délimitent mal un certain propos théorique, du fait de la disparition des frontières génériques mais également de la prolifération de genres recréés. À l'égard des critères genettiens mis en cause, il est nécessaire de retenir que les transgressions ne sont pas faites *ex nihilo* : les genres que Beckett malmène se situent en effet tous nécessairement dans une tradition sans laquelle ils n'existeraient pas. Une autre fonction s'y ajoute : tandis que la tradition réussissait à *s'achever* en œuvres, Beckett, en malmenant les genres, dit « l'échec ou la

promesse d'échec » de l'œuvre. On pourrait même dire que cet inachèvement *aboutit*, dans l'établissement d'un nouveau genre.

Les deux approches de la pratique générique beckettienne (effacement et recreation) pourraient sembler contradictoires, mais sont en réalité compatibles, étant donné qu'elles correspondent toutes les deux à un souci du sujet, du moi : c'est pourquoi la transformation des éléments architextuels et des fonctions transtextuelles – autotextuelle, paratextuelle et métatextuelle – ne doivent rien à l'arbitraire. Même si dans les théories littéraires la recherche relative aux facteurs universaux continue, il faut reconnaître que le genre n'est « ni jamais absolu, ni jamais relatif, mais tendu entre du stable et du mouvant, du précis et de l'indécis. Entre une nature et une histoire ».

GUILLAUD (Lauric), "La dynamique de l'hybridité des genres. De quelques chimères littéraires dans la littérature fantastique", in "Les cahiers du Gerf. L'hybride", 7, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2000, pp. 61-71.

Le cahier réunit des études sur le thème de *l'hybride*, toujours lié à la notion de "mélange" : l'hybride concerne les ensembles composites des genres et des styles et, par croisement entre des espèces variées, il trouve dans la littérature fantastique un terrain particulièrement fertile : dualité homme et imaginaire, hybridité générique et « hybridité temporelle » (soit l'entrelacement de l'archaïcité et de la modernité). Dans l'article cité, Guillaud établit une distinction entre deux médiations de la notion de l'hybridité à l'intérieur de la littérature fantastique : d'une part, l'hybridité a trait aux créatures angoissantes qui peuplent les récits ; d'autre part, elle concerne le statut et le développement de cette littérature de l'imaginaire. Quant aux genres littéraires en général, loin d'être des catégories « monolithiques », ils se modifient incessamment entre autres grâce à des échanges réciproques. Guillaud identifie l'hybridité comme moteur de dynamique et de renouvellement d'un genre donné, ce qui pourrait aboutir à une nouvelle variation générique. Cette réflexion semble particulièrement pertinente pour la littérature fantastique. Selon Guillaud, la littérature anglo-saxonne – et en particulier la littérature américaine – présente bien des « avatars transgénériques » qui pourraient s'expliquer si l'on considère les origines et l'évolution de cette littérature. Face à la difficulté d'habiter un pays « sans traditions » reconnaissables pour eux, les premiers auteurs des États-Unis recourent aux littératures européennes : ainsi Charles Brockden Brown s'inspire-t-il du gothique anglais et du

romance. Les écrivains américains cherchent toutefois à inscrire ces emprunts dans leur contexte spécifique ; en rapport direct avec le territoire américain, Brown inaugure la thématique de la *wilderness*, lieu énigmatique entre paradis et enfer. La littérature américaine réussit ainsi à définir sa spécificité : à cet égard, il est clair qu'il s'agit d'un mélange de composantes plutôt que d'emprunts. Guillaud reprend les propos de Bernard Terramorsi, pour qui « ce métissage, qui s'exprime dès le départ à travers le fantastique, suggérerait que ce dernier est le genre du mélange des genres ».

Originaires de l'épopée et du conte, le *romance* et le *tale* dans l'écriture américaine semblent garantir l'autonomie de cette littérature. Le jeu du mélange ne se limite pas aux catégories génériques mais s'étend dans l'espace fictionnel comme la thématique du territoire ambigu : « une double hybridité, celle de l'espace et celle de la littérature » semble en effet être une caractéristique américaine de fond qui ne cesse de se perpétuer. Ainsi, bien que le film *Sleepy Hollow* de Tim Burton (1999) ne soit pas fidèle au récit original de Washington Irving, l'adaptation cinématographique, tout en s'inscrivant dans une perspective fantastique, a gardé la particularité d'intensifier les références et les genres, si bien qu'elle apparaît « spécifiquement américaine car (...) re-crée à partir de matériaux en partie étrangers ».

LANGLET (Irène), "L'hétérogène comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire", in *Figures de l'hétérogène*, actes du XXVII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, sous la dir. de Michel Collomb, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, pp. 57-66.

Les auteurs proposent d'examiner l'hétérogénéité et en particulier la connotation traditionnellement négative du terme. Ce qui frappe, c'est que l'art contemporain est caractérisé par une internationalisation conduisant à des élargissements culturels ; la littérature, elle aussi, subit l'influence d'autres cultures, se renouvelant sans cesse. Une conception positive surgit alors, car l'hétérogène est perçu comme « condition d'écriture », permettant de mettre en conflit et en partage des éléments de registres culturels et linguistiques différents. Le colloque avait pour but d'examiner comment la littérature s'était libérée de la contrainte de la mise en forme pour accéder à l'hétérogénéité. Un « éclectisme esthétique » général, et non pas uniquement littéraire, s'est en effet répandu, accueillant deux tendances : la juxtaposition de plusieurs registres et le « multi-coding » (plusieurs messages peuvent être véhiculés en

même temps en fonction du public). Dès lors, la catégorie de l'hétérogène adopte diverses modalités, et pourrait être considérée selon trois axes : le « composite » (la juxtaposition), le « combinatoire » (les œuvres s'organisent selon le principe de plusieurs modes d'expression appropriés) et « l'entre-deux » (l'élargissement du matériau formel afin d'exprimer des expériences culturelles hétérogènes). Cette typologie fut proposée aux participants du colloque comme repère initial.

Irène Langlet analyse en détail les différentes modalités de l'hétérogène, en étudiant le cas concret de l'essai littéraire qui mélange les sujets et les styles. Dès les débuts, à savoir les *Essais* de Montaigne, le "genre" a un statut ambigu, car l'hétérogène est attribué au « désordre de la pensée » de l'écrivain. Ce n'est qu'au XX^e siècle que la théorie littéraire a considéré l'essai littéraire comme « forme d'écriture hétérogène ». La proposition du « mixte » a été la première option théorique à étudier l'hétérogénéité de l'essai littéraire : celle-ci consisterait en la reconnaissance de la combinaison d'éléments de registres différents, exerçant toutefois un effet unique. Cette option risque de concevoir le mélange comme "impur" et de hiérarchiser et classer trop minutieusement les éléments des différents registres. Ensuite, des propositions de l'entre-deux ont surgi afin de « saisir l'impalpable ». Cette option conduit à une « pensée du déplacement » et arrive à valoriser l'essai littéraire bel et bien comme genre : la position intermédiaire se trouve ainsi mise en valeur, si bien que le problème de l'impur ne se pose plus. Grâce à la notion de « littérature de seuil » ou « œuvre frontière », Gary Saul Morson a contribué à une conception enrichie de l'hétérogène ; ces textes, appelés « perplexes », semblent en effet réunir les options antérieures. Les lecteurs peuvent reconnaître leurs divers présupposés concernant les genres précisément dans l'essai littéraire, puisqu'il déplace sans cesse les codes de référence dans un « libre jeu contradictoire et combinatoire ».

PATERSON (Janet M.), "Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens", in *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, Québec, Nota bene, 2001, pp. 81-101.

Le volume regroupe des articles qui se situent « non pas tant du côté du genre et de ses cristallisations plus ou moins figées que du côté de la généricité – autrement dit : de la fluctuation, de l'instabilité, de la constante recatégori-

sation ». Les auteurs mettent en évidence que la « dynamique intergénérique » peut avoir trait à trois axes qui ne s'excluent pas : le « lieu » (classement d'un genre par rapport aux autres d'où un possible ébranlement des hiérarchies), le « mouvement » (qui concerne les modifications qu'un genre subit au cours de l'histoire), le « combinatoire » (principe de "métissage" au niveau structurel d'une œuvre). On pourrait ainsi aboutir à un modèle de trois processus qui, à nouveau, ne sont pas étanches : la « différenciation » concernerait les modifications d'un genre aboutissant à des variations altérées de ce genre ; le mélange de plusieurs éléments génériques dans une même œuvre, mettant en question le genre, correspondrait au processus de « l'hybridation » ; et la « transposition » se manifesterait par le déplacement de certains traits génériques spécifiques dans un autre genre inattendu. Ce modèle a le mérite de tracer « un espace ouvert où l'interpénétration prend le pas sur l'affrontement (reconnaissance du mixte – le genre hybride – et de l'entre-deux – le genre frontière) » et le respect de divers sens d'interprétation possibles : ce qui serait « en phase avec la sensibilité actuelle [...] de reconnaître et d'accepter la différence et la variété des points de vue ». Le genre perd ainsi son statut de point de référence stable, en devenant par contre « espace de jeu ».

Parlant des œuvres romanesques hybrides, Paterson établit un lien avec la littérature postmoderne qui s'est inspirée de l'idée de l'hétérogénéité. Mais « l'entrecroisement générique » n'est pas une donnée nouvelle pour les pratiques et critiques d'art. Paterson rappelle les propos de Bakhtine concernant le rapport du roman avec les autres genres : d'une part, il distingue le genre « intercalaire », à savoir l'insertion d'autres formes génériques à l'intérieur du roman ; d'autre part, le genre « enchâssant » a contribué à la flexibilité du roman. En prenant comme exemples *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, *Le désert mauve* de Nicole Brossard et *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin, qui constituent tous des mélanges génériques différents, Paterson insiste sur « la puissance créatrice de l'hybridation comme forme littéraire ». Afin d'en considérer les effets, elle rappelle que l'entrecroisement générique représente une transgression des normes ou une « dissolution du littéraire », selon l'expression de Jean Bessière ; l'hybride mettrait en lumière la capacité qu'aurait la littérature de contester les frontières. Paterson précise toutefois que, si l'on tient compte du caractère dynamique de la littérature, l'hybride pourrait être rapproché du concept bakhtinien de genre enchâssant. Ainsi,

« l'éclatement des genres constituerait à la fois la désintégration d'une conception normative du roman et l'avènement d'une autre forme d'écriture ». Si l'on voulait définir le sens des pratiques hybrides, l'on pourrait croire qu'elles mettent en péril le sens et accélèrent la décadence des genres canoniques, précisément à cause de leur recherche de diversité et de dispersion, recherche où l'on reconnaît, par ailleurs, la revendication postmoderne de l'hétérogène. Les textes d'Aquin, de Brossard et de Robin illustrent toutefois le contraire, car leurs formes hybrides ont contribué à un renouvellement des pratiques littéraires, notamment dans la littérature québécoise. De plus, l'hybride a pu exprimer les préoccupations socioculturelles des auteurs, traduisant leur appel à modifier certaines valeurs contemporaines : la quête existentielle et le besoin de révolutions chez Aquin, les revendications féministes et la dénonciation des puissances destructrices dans la société actuelle chez Brossard, la problématique de l'autre tant sur le plan privé qu'au niveau collectif chez Robin. Ainsi est-il clair que l'hybride est une force créatrice qui peut pleinement investir les textes de sens multiples.

TODOROV (Tzvetan), « L'origine des genres », in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, pp. 27-46.

Plaidant dans un premier temps la légitimité d'une théorie générique, Todorov conteste l'idée d'une désagrégation des genres, dont il voit en Blanchot le principal porte-parole. Lorsque Blanchot affirme qu'il n'y a plus aujourd'hui d'intermédiaire entre l'œuvre singulière et la littérature, genre ultime, il érige le moment présent en point d'aboutissement de l'histoire, ce que Todorov considère comme une « illusion égocentrique ». Ce dernier constate par ailleurs que Blanchot, dans le texte même où il proclame la fin des genres, a recours à des catégories génériques : *Le Livre à venir* repose tout entier sur la distinction entre récit et roman. Todorov en conclut que ce ne sont pas les genres qui ont disparu, mais uniquement les genres du passé, qui ont été remplacés par d'autres. Le fait que l'œuvre « désobéisse » à son genre est une confirmation de l'existence de celui-ci. Non seulement l'œuvre, pour être une exception, présuppose nécessairement une règle – comme Blanchot le remarque lui-même à propos de l'altération de la forme romanesque chez Joyce, allant jusqu'à déclarer que la norme ne vit que grâce à ses transgressions –, mais, à peine reconnue dans son statut exceptionnel, cette œuvre devient à son tour une règle. La question de l'origine historique des genres ne peut donc quitter le terrain des genres mêmes : un nouveau genre résulte tou-

jours de la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens, que ce soit par inversion, par déplacement ou par combinaison.

Todorov examine dans un deuxième temps la question de l'origine systématique des genres. Un genre est une notion à la fois métadiscursive et discursive : du point de vue de l'observation empirique, son existence historique est attestée par le discours sur les genres ; du point de vue de l'analyse abstraite, il peut être décrit comme une série de traits communs à plusieurs actes de parole. Le genre provient dès lors de la codification de propriétés discursives. Afin d'explicitier sa définition, Todorov propose d'abord un classement de ces propriétés : elles relèvent soit de l'aspect sémantique du texte, soit de son aspect syntaxique, soit du pragmatique, soit du verbal, la différence d'un genre à un autre pouvant se situer à n'importe lequel de ces niveaux. Il précise ensuite qu'en tant qu'institution, les genres fonctionnent comme des « modèles d'écriture » pour les auteurs et, sans qu'ils en soient nécessairement conscients, comme des « horizons d'attente » pour les lecteurs. Parce qu'une société ne codifie que les actes de parole qui correspondent au plus près à son idéologie, les genres mettent aussi en évidence les traits constitutifs d'une culture et d'une époque.

Dans la dernière partie de l'essai, Todorov démontre que les genres diffèrent des autres actes de parole lorsqu'ils proviennent non plus directement de propriétés discursives, mais d'actes déjà constitués, moyennant un certain nombre de transformations. Il étudie alors quelques-unes de ces amplifications dans les genres de la culture luba au Zaïre, dans la littérature fantastique, l'autobiographie et le roman.

TYNJANOV (Jurij), "Het literaire feit", traduit par Karina de Kort (fragment), in *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap : moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties*, Baarn, Ambo, 1977, pp. 260-265 ; éd. originale "Literaturnyj fakt", in *Texte der Russischen Formalisten, I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, Wilhelm Fink, 1969, pp. 392-431.

Jurij Tynjanov rejette les interprétations statiques de "la littérature" parce qu'elles entrent en conflit avec "le fait littéraire" qui est « vivant » et donc en perpétuelle évolution. Le formaliste russe accorde une grande importance à la conscience d'une dialectique générique et aux relations entre les genres. D'après lui, la littérature, en tant que processus historique, aboutit à l'auto-

matiation de certains éléments : de nouveaux phénomènes constituent le centre, tandis que le vieux centre glisse vers la périphérie.

Il en va de même pour les genres. Il serait impossible, en effet, de donner des définitions fixes d'un certain genre, couvrant toutes les manifestations éventuelles de celui-ci. Les genres évoluent et se contaminent entre eux. De plus, les nouveaux genres qui s'opposent aux genres traditionnels, en dépendent malgré leur écart. Le caractère dynamique des genres se trouve ainsi établi.

c) Le signe d'une réalité éclatée

ANGENOT (Marc), "Le texte littéraire comme effet du discours social", in *Nouvelles tendances en théorie des genres*, sous la dir. de Richard Saint-Gelais, Québec, Nuit blanche, 1998, pp. 21-48.

Dans cet essai complémentaire de *Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social* [nous soulignons], Marc Angenot considère « le texte littéraire comme effet du discours social ». L'inspiration est marxiste : tout ce qui signifie est « idéologique », y compris le langage et les genres littéraires. Selon Angenot, il est nécessaire de préciser que plusieurs énoncés relèvent de différents champs culturels et sociaux et qu'ils auront une portée différente selon le champ. Il existe donc une théorie des « pouvoirs des discours ». Cette vision implique également que le langage et les genres littéraires cadrent avec une culture donnée, qui n'est pas universelle mais nécessairement arbitraire.

Étant donné que le discours social comprend la polyphonie, la contradiction, l'aporie et le glissement, une approche herméneutique de la totalité, y compris les théories littéraires, s'impose. Au détriment des « fétichistes » littéraires préconisant des démarches littéraires « pures », le concept même de littérature est fluctuant : des écrits non-littéraires sont parfois envahis par des traits littéraires, et le fait qu'un texte est ressenti comme littéraire dépend avant tout de la position des récepteurs, le mérite d'un texte littéraire se situant principalement dans l'impact émotif. Tout comme leur objet est polysémique, les théories littéraires qui prétendent être rigoureusement littéraires n'échappent pas aux apories : la nécessité d'insérer les études littéraires dans la recherche des discours sociaux est alors manifeste. Signalons aussi que l'interaction de la littérature et des sciences humaines, tout en confondant les

frontières traditionnelles entre les deux champs, a constitué un réel apport dans les démarches respectives.

La littérature constitue « un *supplément* du discours social », mutable et non point essentialiste ; en rapportant « au second degré » les propos et les idéologies dont l'homme se sert afin de se définir, elle semble pouvoir les interroger. C'est en enregistrant « le discours social dans sa mouvance » que les textes littéraires acquièrent le statut polysémique de « dispositif de collages, d'effets dialogiques, d'ambiguïté sémantique ». La mise en question des classifications génériques traditionnelles, le morcellement en sous-genres et la présence des formes hybrides peuvent s'expliquer dès lors par la particularité que possède la littérature de signaler « la rumeur cacophonique du discours social global avec ses voix discordantes ». C'est du moins ce qui est suggéré par le propos de Richard Saint-Gelais au sujet de l'article d'Angenot dans l'introduction intitulée "Mouvances du genre".

RAMÉ (Bernard), "L'effacement des genres : une propédeutique au syncrétisme", in *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, sous la dir. de Edmond Nogacki, Valenciennes, Centre d'analyse du message littéraire et artistique, 1994, pp. 243-252.

Le livre réunit des interventions présentées par des spécialistes de la littérature, des sociologues et des plasticiens concernant la contamination et la dilution des genres dans les lettres et les arts. Par l'élargissement de l'examen au delà du domaine littéraire s'ouvre une perspective plus large sur l'effacement des genres, non sans retombées par ailleurs pour la littérature elle-même. Le sociologue Bernard Ramé avance une série de raisons plausibles pour l'effacement des genres dans certaines pratiques artistiques : d'une part, telle pratique de l'art, qui se définit par rapport à une société donnée, « traduirait la confusion idéologique de notre époque » ; d'autre part, elle assume une fonction « visionnaire » en annonçant une autre conception du réel.

Ramé met en relief que le rôle des artistes de l'avant-garde est de suggérer un « nouveau système de médiation et de représentation entre le monde et nous » : de nos jours, une prolifération à première vue incohérente des genres artistiques, « liée à une fausse avant-garde prônant le nouveau pour le nouveau », caractérise un mode de connaissance intellectuel fortement analytique. Cependant, afin de se définir l'homme a besoin également du contre-poids constitué par un mode de connaissance symbolique, auquel l'art parti-

cipe de par sa fonction visionnaire. Selon Ramé, une certaine avant-garde – qui n'est pas « fausse » – pratique aujourd'hui, dans un monde qui a perdu son intégrité, l'effacement des genres : ce faisant, elle pourrait réaffirmer son rôle visionnaire et aider à « relever le défi de la communication » pour appréhender la réalité. À cet égard, Ramé précise qu'un public qui consomme tout simplement ne satisfait pas aux exigences d'une bonne communication ; d'où l'importance de la création tant du côté de l'émetteur que du récepteur.

Afin d'illustrer ses propos, Ramé discute le travail artistique de Raoul Ruiz qui a contribué à valoriser l'aspect visuel du cinéma. L'artiste a conçu entre autres une œuvre consistant en des milliers de caméras enregistrant la même chose, mais représentant des milliers de perspectives différentes. Ruiz a ainsi voulu mettre l'accent sur le caractère contradictoire de la vie et sur le syncrétisme qui sous-tend notre perception.

SHUSTERMAN (Ronald), "Malcolm Bradbury ou la dérive des genres", in *La dynamique des genres - "La Licorne"*. 22, Poitiers, Publication de l'U.F.R. de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1992, pp. 139-151.

Dans le débat sur les frontières génériques et sur la naissance et l'évolution des genres, la question de la dynamique des genres surgit inévitablement. Les auteurs explorent d'abord plusieurs pistes permettant de mieux redéfinir les genres, après quoi ils montrent, à l'aide d'illustrations concrètes de dérive, à quel point certains textes réactualisent et altèrent leurs modèles. Les facteurs principaux qui entrent en jeu semblent concerner les effets pour les personnes intéressées (producteur et lecteur), les implications pour les textes et les genres mêmes (statut des textes littéraires, interrogation sur leur tradition et leur avenir, intérêt des genres), les indices des causes possibles (la dimension institutionnelle de la littérature occidentale qui privilégie, selon Schaeffer, le côté communicationnel). Ronald Shusterman ajoute au propos de Schaeffer sur le rapport entre la question des genres et celle de la littérature la considération que des enjeux épistémologiques entrent également en jeu. Il pose que « parfois la théorie des genres est, d'une manière détournée, une théorie du réel, et que les genres eux-mêmes sont souvent définis par les liens avec la réalité qui les sous-tendent ».

L'œuvre de Malcolm Bradbury illustre cette subversion des genres et leur relation avec le réel. Tout au long de sa carrière, l'auteur britannique a cherché à modifier et à innover sans cesse l'horizon d'attente générique, d'où son jeu

continuuel avec les termes et pratiques génériques : Shusterman affirme donc que seules des « relations de transformation » (Schaeffer), et non d'exemplification, caractérisent l'œuvre de Bradbury. La pratique de « dérive » générique est également inséparable des pensées théoriques de Bradbury, qui pose une nécessaire fluctuation de la théorie du roman, puisque le roman se caractérise par ses changements incessants. Chez Bradbury, la pratique de confusion des genres est en rapport avec un constant souci de réalisme : le fait que la notion de réalité ait éclaté et soit devenue un « code arbitraire » constitue la raison pour laquelle les genres, « contraintes artificielles imposées pour son (impossible) représentation », partent à la dérive. Cet « éclatement des genres » répond donc à des enjeux épistémologiques. À cet égard, la littérature est un « objet de cognition » et non pas un « outil de cognition » ; sinon nous aurions à faire à une conception, assez dépassée, selon laquelle les genres dérivent de la nature. Au contraire, selon Shusterman, un genre « est une catégorie arbitraire, ayant une importance historique, mais ne correspondant à aucune nécessité logique, esthétique, biologique, ou psychologique ».

ZIMA (Pierre V.), « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme », in *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, sous la dir. de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, Québec, Nota bene, 2001, pp. 29-46.

S'inspirant des remarques de deux sociologues de la littérature, Erich Köhler et Jean Duvignaud, Zima insiste sur la fonction primordiale et active qu'assument les genres à une époque et dans une société données : « le système générique, loin de refléter la condition sociale, réagit aux événements historiques en effectuant une sélection, en choisissant certaines alternatives qu'il contient lui-même ». Zima rappelle les choix principaux des genres distingués par Köhler : le renforcement du statut d'un genre donné, la naissance d'une nouvelle forme orientée sur les idées d'une nouvelle classe sociale, la mutation du système générique. Il précise que les modifications graduelles sont plus fréquentes qu'une telle transformation radicale et que les formes hybrides sont souvent apparues dans des périodes de transition, « permettant de préserver l'équilibre dans un système générique menacé par les bouleversements sociaux ».

Dans ce contexte, Zima cherche à cerner mieux le statut du roman postmoderne. Il éclaire d'abord le processus par lequel le roman, sous l'influence

d'une idéologie individualiste et libérale, prend la relève de « l'épopée collective et politique de la classe féodale » dans l'époque des Lumières. De plus, la croyance en la maîtrise du monde par l'Homme se manifeste par l'élimination d'ambivalences dans le roman. Étant donné qu'il n'est plus possible de supprimer les ambiguïtés au moment même où le système libéral et individualiste se désintègre, le roman moderniste met en question le sujet et l'action romanesques. D'où des récits avec des structures qui s'avèrent être fragmentaires ou qui révèlent au moins le refus d'une narration linéaire, et dans lesquels le Bien et le Mal ou l'Être et le Paraître ne se distinguent plus nettement. Des auteurs tels que Svevo, Kafka, Proust et Musil continuent toutefois à poursuivre une recherche métaphysique. Le déclin de l'individu et de son autonomie fait que le roman postmoderne abandonne cette recherche et ne s'interroge plus sur le Sujet individuel en crise, s'adonnant par contre à des jeux ironiques avec les formes et le langage antérieurs. De cette façon, le propos de Zima sur l'intérêt d'une explication de la dynamique des genres par rapport à certaines situations sociohistoriques se range, tout en la renforçant, derrière l'idée annoncée dans l'introduction du livre : « la dynamique des genres participe d'une plus vaste réorganisation de la perception du monde et d'un véritable mouvement d'ordre épistémologique ».

Index des principaux noms cités dans les chapitres

APPADURAI Arjun : 28
ARBASINO Alberto : 87
ARIOSTE I' : 17
BAKHTINE Michail : 14-15, 17, 32, 45, 54, 69-70, 87-88
BALZAC Honoré de : 11, 19
BARTHES Roland : 21, 35, 98
BATAILLE Georges : 91
BECKETT Samuel : 91, 94
BÉNITEZ-ROJO Antonio : 28
BERGSON Henri : 30
BLANCHOT Maurice : 91
BORGES Jorge Luis : 95, 110
BURTON Robert : 31, 33
BUSI Aldo : 35
CALDERÓN Pedro : 17, 30
CALVINO Italo : 13, 22, 59, 87, 91, 104-110
CARLYLE Thomas : 32
CARPENTIER Alejo : 32, 35
CARROLL Lewis : 27
CÉLINE Louis-Ferdinand : 32, 35
CERVANTES Miguel de : 17-19, 24, 32, 36
CLIFF Michelle : 28
COLLODI Carlo : 94
COMPAGNON Antoine : 7
COMPTON-BURNETT Ivy : 94
CONSOLO Vincenzo : 14, 20, 32, 34-36, 41-51, 87-88
CONTINI Gianfranco : 85-86, 116
CORTÁZAR Julio : 36
CROCE Benedetto : 17, 85-86, 116
CRONENBERG David : 103
CURTIUS Ernst Robert : 30-31

DAENINCK Didier : 13
 DÄLLENBACH Lucien : 13, 100
 DANTE : 17, 30, 60
 DEBENEDETTI Giacomo : 85-86, 116
 DEL CARRIA Renzo : 46
 DELEUZE Gilles : 100
 DELFINI Antonio : 99
 DICKENS Charles : 94
 DIDEROT Denis : 18, 22, 36
 DJEBAR Assia : 28
 DOS PASSOS John : 36
 DOSTOÏEVSKI Fiodor : 32
 EAGLETON Terry : 8
 ECO Umberto : 15, 53-68, 88-89
 ELIOT Thomas Stearns : 31, 36
 ERNST Max : 27
 FALQUI Enrico : 85
 FERRO Marc : 46
 FLAUBERT Gustave : 13
 FRYE Northrop : 33-34, 91
 FUENTES Carlos : 32
 GADDA Carlo Emilio : 13, 32, 35, 38, 86, 98
 GENETTE Gérard : 17, 92, 112-114
 GIDE André : 99
 GLISSANT Édouard : 28
 GOETHE Wolfgang : 18, 21, 31
 GRASS Günter : 32
 GRIMAL Pierre : 11
 GRIS Juan : 27
 GUYOTAT Pierre : 35, 38
 HAMBURGER Käte : 15, 75, 114-115
 HOMÈRE : 14, 30, 32
 HUGO Victor : 19
 JANSSEN Monica : 88
 JOSEPH May : 9, 27-28
 JOYCE James : 20-23, 36, 38-39, 90, 97
 KAFKA Franz : 91
 KEATS John : 91

KIERKEGAARD Søren : 55, 57-58, 68
 KUNDERA Milan : 24, 32
 LAUTRÉAMONT I. D. de : 36
 LEJEUNE Philippe : 77, 105
 LEOPARDI Giacomo : 34-35
 LEVI Primo : 75-76
 LUCAIN : 14
 LUCIEN : 91, 118
 LYOTARD Jean-François : 69
 MAN Paul de : 56
 MANGANELLI Giorgio : 23, 32, 35-36, 38, 85-95, 98
 MANZONI Alessandro : 11, 14, 19, 48-49, 59, 80, 89
 MELVILLE Herman : 97
 MONTAIGNE Michel de : 78
 MORANTE Elsa : 15, 70-76
 MUSIL Robert : 22, 32
 NERVAL Gérard de : 11, 97, 100, 102
 NOVALIS : 17
 OLBRECHT-TYTECA Lucie : 59, 62
 ORTEGA Y GASSET José : 31
 PASOLINI Pier Paolo : 87, 99
 PASSI Izaak : 56-57, 63
 PENNINGNS Linda : 85, 116
 PEREC Georges : 13, 22, 97, 101, 105-110
 PÉTRONE : 32, 36
 PICARD Michel : 70
 PICASSO Pablo : 27
 PIRANDELLO Luigi : 20, 64, 116
 PIZZUTO Antonio : 35, 38
 POE Edgar Allan : 91
 POUND Ezra : 36
 PROUST Marcel : 22
 RABELAIS : 32, 36, 60, 91
 RADICE Benedetto : 46
 RICKS Christopher : 34
 ROCHE Maurice : 36, 38
 ROMANO Salvatore Francesco : 46
 RUSHDIE Salman : 20

RUSSO Luigi : 85
 SADE marquis de : 98-99
 SAVINIO Alberto : 32, 35, 37-38
 SCHLEGEL F. et A.-W. : 17
 SCHMIDT Arno : 36
 SCHÖNBERG Arnold : 27
 SCIASCIA Leonardo : 77
 SCOTT Walter : 11, 14, 19, 89
 SEMPRUN Jorge : 35
 SHAKESPEARE : 17, 30
 SHKLOVSKI Victor : 34
 SIMON Claude : 13, 32
 SOLJÉNITSYNE Aleksandr : 20
 SOLLERS Philippe : 35, 38
 SPENGMANN William : 79
 SPERBER Dan : 53
 SPINOZA Baruch : 59, 92
 STAROBÍNSKI Jean : 33, 79
 STERNE Lawrence : 11, 32-34, 36
 STEVENSON Robert Louis : 94
 STRAVINSKI Igor : 27
 SWIFT Graham : 99
 TASSE le : 17
 THORPE Adam : 98
 TIECK Ludwig : 17
 TODOROV Tvetan : 97
 TOLSTOÏ Leon : 20
 TOMIZZA Fulvio : 15, 77-81
 TOURNIER Michel : 20, 22, 99-102, 108
 VAN STRATEN Giorgio : 15, 77, 81, 83
 VICO Giambattista : 32
 VIRGILE : 14, 30
 VITTORINI Elio : 87
 WILSON Deirdre : 53
 WOOLF Virginia : 22, 130, 106-107

Table des matières

Dominique BUDOR – Walter GEERTS
Les enjeux d'un concept 7

Wladimir KRYSINSKI, Université de Montréal
Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle 27

Cesare SEGRE, Université de Pavie
Greffons historiques et historiographie en procès dans le chef-d'œuvre de Vincenzo Consolo : Le sourire du marin inconnu 41

Piotr SAIWA, Université de Varsovie
Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie 53

Dominique BUDOR, Université Paris III
L'écriture personnelle à l'assaut du roman historique 69

Walter GEERTS, Université d'Anvers
Les "livres parallèles" de Giorgio Manganelli 85

Rinaldo RINALDI, Université de Parme
La double inconstance ou le contrepoint en littérature 97

Anne MOIROUX (Université Paris III)
Kirsten WOLFS (Université d'Anvers)
Éléments de bibliographie raisonnée 111

Index des noms propres 155