

**L'IMAGINAIRE DES GENRES LITTÉRAIRES,
DE PLATON À PATRICE DESBIENS**

Mathieu Simard

Thèse soumise à la
Faculté des arts
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Université d'Ottawa

© Mathieu Simard, Ottawa, Canada, 2019

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier celles et ceux qui ont contribué de près ou du loin à la rédaction de cette thèse.

Merci tout d'abord à ma directrice, Lucie Hotte, pour sa confiance, ses lectures minutieuses, son enthousiasme et sa générosité. Je lui suis reconnaissant d'avoir toujours su me guider à travers les méandres des études doctorales.

Pour leur soutien indéfectible, merci à Karel Déchène-Otounga, Isabelle Kirouac Massicotte, mes parents Francine Guay et Bernard Simard, ainsi que mon frère Maxime Simard. Merci également à tous mes amis et collègues pour leur présence au cours des dernières années.

Enfin, pour leur contribution financière, je remercie le Département de français de l'Université d'Ottawa, le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le Gouvernement de l'Ontario, de même que les donateurs des bourses Françoise-et-Yvan-Lepage et Nicole Bégin-Heick.

RÉSUMÉ

La théorie des genres se trouve à l'origine même de la conceptualisation par les études littéraires de leur objet. Les théoriciens des genres ont d'abord analysé les caractéristiques internes des genres comme entités réelles. Cette approche a provoqué une crise portant précisément sur la réalité — ou l'irréalité — de ces catégories, que les chercheurs ont voulu résoudre au XX^e siècle grâce à une posture pragmatiste s'intéressant aux conséquences pratiques des catégorisations génériques davantage qu'aux genres littéraires en tant que tels. En s'attardant ainsi sur les conséquences pratiques de la généricité, la perspective pragmatiste, qui domine de nos jours la génologie, a mis de côté la composante imaginaire des genres. Cette dernière s'avère néanmoins centrale pour comprendre le rapport complexe des individus et des collectivités à la littérature. Aussi cette thèse argue-t-elle que les genres littéraires, loin d'être de simples catégories abstraites, sont des représentations. Après avoir revisité la notion de genre à partir de celle de représentation, la présente recherche s'engage dans une exploration de l'imaginaire des genres littéraires. Des exemples tirés de la théorie des genres, des origines à nos jours, permettent d'observer que même les génologies construisent des représentations des genres qu'elles entendent pourtant aborder de manière objective. Ensuite, la thèse se penche sur la littérature franco-canadienne contemporaine, qui constitue un formidable laboratoire pour explorer cette nouvelle théorisation du problème des genres littéraires, montrant que les catégories génériques reflètent dans ce corpus des enjeux sociaux, politiques ou existentiels. Les analyses présentées invitent en fin de compte les chercheurs à élargir leur compréhension de la généricité et à porter attention à sa dimension imaginaire, qui n'a, jusqu'ici, jamais été introduite dans une théorisation générale de la question des genres littéraires.

INTRODUCTION : VERS UN IMAGINAIRE DES GENRES

l'imagination déborde de toute sa force le réel et renvoie à l'imaginaire, c'est-à-dire à tout un monde de croyances, d'idées, de mythes, d'idéologies, dans lequel baigne chaque individu et chaque civilisation

Hélène Védrine¹

« On n'aime pas la poésie », écrivent à la craie quatre jeunes garçons dans la cour de l'école primaire Gaston-Miron. Les vandales veulent exprimer leur mécontentement devant l'obligation de suivre des cours de poésie. Cette scène est tirée d'une œuvre de fiction, le roman jeunesse de Pierre Labrie *La poésie, c'est juste trop beurk*, mais on s'imagine entendre les propos des personnages dans des cours d'école réelles. La poésie, c'est « endormant », « d'une platitude désarmante » et surtout « c'est pour les filles », en particulier « celles qui aiment les cœurs, les fleurs, les arcs-en-ciel et les licornes² », diront les garçons pour justifier leur geste devant le directeur de l'école. Des propos semblables apparaissent dans d'autres textes, comme *J'aime pas la poésie* de Sharon Creech³, où le genre poétique est dès l'abord perçu d'un mauvais œil par le protagoniste, autant que dans la prose non fictionnelle : « On dit souvent que la poésie est ennuyeuse, soporifique et très barbante⁴ », écrit le blogueur Abad, qui entend combattre cette représentation négative du genre poétique. Le ministre de l'Éducation du

¹ Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 10.

² Pierre Labrie, *La poésie, c'est juste trop beurk*, Saint-Lambert, Soulières Éditeur, coll. « Ma petite vache a mal aux pattes », 2017, p. 9.

³ Sharon Creech, *J'aime pas la poésie*, traduction de l'anglais par Anne Krief, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Cadet », 2003, 108 p.

⁴ Abad, « La poésie est ennuyeuse ou plutôt les poètes? », *Les billets d'Abad*, 20 juin 2017. [<https://www.abadworld.com/single-post/2017/06/11/LA-PO%C3%89SIE-EST-ENNUYANTE-OU-PLUT%C3%94T-LES-PO%C3%88TES->] (Page consultée le 12 janvier 2019).

Québec Jean-François Roberge avouait d'ailleurs en 2016 qu'en arrivant dans un cégep en tant qu'étudiant, il avait « déchanté » en voyant qu'un cours de poésie lui avait « été imposé », car « [l]a poésie [lui] semblait ennuyante, voire pénible⁵ ». Un professeur a transformé l'image que Roberge se faisait de la poésie ; de genre lassant, elle est devenue « comme un bel aliment exotique » qu'il a eu « très envie de goûter⁶ ».

Ces rapports spontanés à la poésie s'appuient sur des représentations ancrées dans notre imaginaire. À bien des égards, ces images, ainsi que celles d'autres genres littéraires comme le roman et le théâtre, sont indépendantes de la lecture du type de texte en question : elles traversent le discours social. Activées à la seule mention du nom de la catégorie, ces représentations sont loin d'être anodines, du moins si on tient pour importante la façon dont les individus et les collectivités perçoivent ce qu'on appelle la « littérature » et les catégories que nous considérons comme ses principaux « genres ». Nos discours sur les produits culturels, des livres aux albums de musiques et des expositions artistiques aux pièces de théâtre, sont saturés de catégorisations. Les derniers films états-uniens à la mode n'y échappent pas et les jeux vidéo ont, eux aussi, leurs classes de prédilection : « de plates-formes », « de tir », « de rôle », « de simulation », et ainsi de suite. Il en va de même dans le domaine littéraire, où on compte un grand nombre de catégories, des plus communes (« roman », « poésie » et « théâtre ») aux moins conventionnelles (« excentries », « poème-fiction », « prose poétique », « récit troué », « romanesquerie », etc.⁷), sans oublier celles qui tombent en désuétude (à titre

⁵ Jean-François Roberge, « Chapitre 5. Quand Baudelaire s'en mêle », *Et si on réinventait l'école ? Chroniques d'un prof idéaliste*, Montréal, Québec Amérique, 2016, s.p [livre électronique].

⁶ Jean-François Roberge, « Chapitre 5. Quand Baudelaire s'en mêle », s. p.

⁷ Au sujet de l'hybridité littéraire et de ses rapports aux étiquettes génériques adoptées par les écrivains et les éditeurs en contexte québécois, voir Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer, « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 47-63.

d'exemple, « épyllion », « fabliau », « fatrasie », « lai » et « mystère »⁸). C'est le concept de « genre » qui est le plus souvent employé pour référer à ces ensembles d'objets culturels disposant d'un certain nombre de caractéristiques communes. Le nom d'un genre (« roman », « jazz », « jeu de plateformes » et ainsi de suite) résulte du regroupement, de la différenciation et de la dénomination de plusieurs produits culturels dans lesquels sont perçus des similitudes, des « airs de famille »⁹, pourrait-on dire.

Historiquement, le genre a d'abord été conçu en études littéraires depuis une perspective analytique¹⁰. Je qualifie d'analytique le point de vue selon lequel les produits culturels contiennent implicitement les caractéristiques du genre auquel ils appartiennent. Les genres seraient déterminés par les produits culturels eux-mêmes — plus spécifiquement, leur forme et leur contenu — et une analyse des caractéristiques desdits produits nous autoriserait à confirmer ou infirmer la validité de l'étiquette générique qui leur a été attribuée. Cette approche se manifeste traditionnellement par l'édification de typologies des genres, autrement dit de systèmes de classification supposant que les catégories énumérées épuisent les possibilités de la production dans un domaine culturel, pour une époque donnée ou pour toujours. Répondant à de telles typologies, qui paraissaient insuffisantes pour décrire la complexité de l'art littéraire, s'est développée avec le temps une perspective agénérique. Le préfixe « a » accolé à « générique » signifie « sans » ou « pas ». Peut être appelée agénérique

⁸ Voir Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, 1171 p.

⁹ Il s'agit du nom donné à une anthologie de langue anglaise rassemblant des textes hybrides d'écrivains entendant explorer par la création littéraire les limites communément admises entre les pratiques génériques : Marcela Sulak et Jacqueline Kolosov (dir.), *Family Resemblance. An Anthology and Exploration of 8 Hybrid Literary Genres*, Brookline, Rose Metal Press, 2015, 464 p. L'éditeur Rose Metal Press se désigne d'ailleurs comme « *an independant publisher of hybrid genres* » (Rose Metal Press, *Rose Metal Press*, <https://rosemetalpress.com/contact/> (Page consultée le 6 décembre 2018).

¹⁰ Quoique le terme puisse faire écho à l'opposition kantienne entre jugement analytique et jugement synthétique, j'entends ici le mot « analytique » dans le sens, restreint à la théorie des genres, que je précise dans les lignes suivantes.

une posture théorique considérant comme invalide la notion de « genre » et par conséquent la recherche génologique¹¹ elle-même.

Au cours du dernier siècle, une troisième voie s'est dégagée, distincte à la fois de l'approche analytique et de l'attitude agénérique, et donnant un nouveau souffle à la théorie des genres : la pragmatiste. La perspective pragmatiste met en suspens la question de la provenance des catégories génériques et observe leurs fonctions et leur fonctionnement en situation de communication. Dans les faits, cette approche propose elle aussi une hypothèse sur l'origine et, dans une moindre mesure, sur la validité des genres puisqu'elle considère que ce sont les acteurs culturels qui, influencés par différents facteurs institutionnels (l'éducation, les lectures antérieures, les catégorisations privilégiées par les librairies, etc.), déterminent quelles sont les étiquettes génériques. Ces dernières auraient un rôle clef dans le processus de communication, qui reposerait sur un « savoir des genres¹² » orientant autant la production que la réception des produits culturels, en passant par leurs multiples formes de médiation et de diffusion — notamment par les éditeurs et les publicitaires dans le cas des livres. Les catégorisations génériques, observent les théoriciens pragmatistes, sont déterminantes dans l'industrie culturelle. En ce qui concerne l'industrie du livre plus spécifiquement, Ronald A. M. P. Piters et Mia J. W. Stokmans écrivent que « *[b]ook buyers are exposed to an enormous number of books in book stores while determining whether a book is appropriate or not. An easy way to cope with this situation is to categorize books by genre since categorization gives our world stability [...]*¹³ ». Ainsi que le montrent Piters et Stokmans, les lecteurs parviennent

¹¹ Paul Van Tieghem emploie le terme pour se référer à la théorie des genres littéraires (« La question des genres littéraires », *Hélicon*, 1, 1938, p. 95-101). J'y aurai recours afin de désigner le discours théorisant — *logos* — sur les genres davantage qu'une science au sens positiviste.

¹² Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 372 p.

¹³ Ronald A. M. P. Piters et Mia J. W. Stokmans, « Genre Categorization and its Effect on Preference for Fiction Books », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 18, n° 2, 2000, p.159-166.

régulièrement à associer un livre à un genre en se basant seulement sur l'observation de sa couverture, et ce même si cette dernière ne mentionne pas explicitement la catégorie à laquelle l'ouvrage appartiendrait. L'étude de Piters et Stokmans porte néanmoins uniquement sur les genres « *literature* » et « *mystery* » tels qu'ils sont définis par la « *Dutch Uniform Genre Classification*¹⁴ » ; d'autres recherches seraient donc nécessaires pour savoir si un phénomène similaire est observable en ce qui concerne des catégories littéraires telles que « roman », « poésie » et « théâtre ».

L'approche pragmatiste, qui occupe une place centrale de nos jours dans les études génologiques, s'attarde principalement sur les conséquences pratiques des genres — d'où l'appellation « pragmatiste », cette dernière, prise dans son acception philosophique, renvoyant à l'idée selon laquelle un objet se définit par la somme de ses effets. En janvier 1879, dans la *Revue philosophique*, Charles Sanders Peirce, fondateur du courant pragmatiste, proposait de « [c]onsidérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception » et affirmait que « [l]a conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet¹⁵ ». La conceptualisation du problème générique en termes pragmatistes a été des plus fructueuses pour les études génologiques car elle a permis de contourner l'« écueil essentialiste¹⁶ » de l'approche analytique — qui tend à supposer qu'on peut cerner hors de tout doute les caractéristiques d'un genre — et de la perspective agénérique, laquelle stipule que

¹⁴ Traduction de *Nederlandse Uniforme Genre Indeling* (NUGI). Comme l'expliquent Piters et Stokmans (« *Genre categorization and its effect on preference for fiction books* », p. 162), « *every book that is published in the Netherlands is given a number specifying the genre to which it belongs* ».

¹⁵ Charles Sanders Peirce, « Comment rendre nos idées claires », *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. VII, 1879, p. 48.

¹⁶ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « Introduction », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 17.

les genres sont « morts¹⁷ » ou les rejette comme des illusions imposées par la tradition. Les pragmatistes, eux, ont souligné au contraire le rôle des catégories génériques dans la communication, autant comme attentes du récepteur que comme modèles de production et classes de diffusion.

Jean-Marie Schaeffer, chef de file du pragmatisme dans la théorie des genres francophone, proposait en 1989 « d'analyser le fonctionnement des noms génériques [...] et d'essayer de voir à quoi ils réfèrent¹⁸ ». Schaeffer souhaitait ainsi étudier « les modalités, qu'on peut présumer multiples et complexes, de la généricité — ce terme désignant le ou les référents, indéfinis pour le moment, des noms génériques¹⁹ ». En évaluant cette proposition de façon pragmatiste, et en s'attardant sur ses effets, on note qu'il s'est principalement agi, pour Schaeffer comme pour la plupart des chercheurs se situant dans son sillage, de voir comment les catégories génériques entrent en jeu dans le processus de communication, que ce soit chez le producteur, le récepteur ou dans les différentes instances médiatrices. C'est le « fonctionnement » de la généricité qui a pris le dessus. Cette posture fonctionnaliste est explicite chez Schaeffer, qui emploie un vocabulaire renvoyant à l'action plutôt qu'à l'imaginaire. Le chercheur traite des textes comme « *actes* discursifs » et précise qu'« il ne s'agit pas de remplacer la théorie des genres par une étude lexicologique des dénominations génériques, mais de partir de ces dénominations pour voir quels phénomènes leur *utilisation* recouvre²⁰ ».

¹⁷ Caroline Bayard (dir.), *La Mort du genre : actes du Colloque tenu à Montréal en octobre 1987*, Outremont, Nouvelle barre du jour, 1987, 196 p.

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 75.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 75-76.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 76. Je souligne.

Revenons-en à l'énoncé de Schaeffer selon lequel il convient désormais de voir à quoi réfèrent les noms de genre. Cette fois, prenons-le au pied de la lettre. Il est possible d'en conclure qu'il convient de s'intéresser à ce qu'évoquent les différents noms de genre. Comme le montrent les exemples relevés plus haut, notamment celui des jeunes garçons du roman de Labrie, les individus n'accordent pas systématiquement ou même principalement aux catégories génériques des caractéristiques ayant à voir avec la communication ou avec des traits thématiques et formels. Des livres aux films en passant par les séries télévisées et les conversations quotidiennes, les représentations sociales en général, et celles des genres littéraires en particulier, sont mobiles, et impliquent le croisement d'une variété de significations. S'intéresser aux représentations des genres littéraires revient-il pour autant à une simple « étude lexicologique des dénominations génériques²¹ », comme semblait l'envisager Schaeffer ? Je ne le crois pas. De telles représentations, qui peuvent être antérieures ou parallèles à la lecture des genres littéraires en question, ont des conséquences significatives sur la vie de la littérature. Autant des protagonistes fictifs (ceux de *La poésie, c'est juste trop beurk* de Pierre Labrie et de *J'aime pas la poésie* de Sharon Creech) que des personnes réelles (comme le ministre de l'Éducation Jean-François Roberge ou les individus associant poésie et ennui envisagés par le blogueur Abad) sont influencés par ces images du genre, qui peuvent même les conduire à refuser d'ouvrir un seul recueil de poésie. Il me semble qu'il doit y avoir moins à chercher, sous les catégories génériques, des « logique[s] pragmatique[s]²² », comme le propose Schaeffer, à savoir des systèmes cohérents malgré leur pluralité, que des représentations.

²¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 76. Je souligne.

²² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 157-185.

Genre, imaginaire et représentation

S'il fallait se montrer critique à l'égard de l'attitude pragmatiste en études génologiques contemporaines, il conviendrait de souligner qu'en s'attardant sur les conséquences pratiques des catégorisations, elle a mis de côté la place que les catégories génériques occupent dans l'imaginaire. Soulignons tout de même que la notion de genre est hétérogène et difficile à cerner, ainsi que l'exprime René Audet :

Omniprésente mais gênante, obligée mais indéfinissable, la notion de genre se laisse difficilement saisir. On l'utilise volontiers dans la vie courante et dans les salles de classe, où sa signification fait consensus sans grande discussion. C'est au moment d'un emploi plus rigoureux, dans une perspective théorique, que la notion semble se dissoudre, soumise au kaléidoscope des propositions avancées par nombre de théoriciens depuis l'Antiquité²³.

C'est que, d'après Audet, « la théorie des genres multiplie les sens et les approches », et le concept se trouve « [e]mbourbé dans les horizons théoriques » ; « les processus génériques à l'œuvre dans un système littéraire demeurent difficiles à identifier » et « [t]oute hypothèse se soumet à la multiplicité des variables impliquées, tant dans l'historicité de la pratique générique étudiée que dans la perspective théorique sous laquelle la notion de genre est utilisée²⁴ ». Dans le même esprit, David Fishelov écrit que « *literary genre is an elusive and multifaceted phenomenon that resists explanation by any one simple, straightforward approach*²⁵ » ; c'est pourquoi le chercheur prend position en faveur d'un pluralisme théorique et méthodologique, le genre ne pouvant être saisi selon lui qu'en multipliant les modèles d'analyse. D'après André Petitjean, la « logique de construction » de ce « concept

²³ René Audet, « Le genre, variable inerte dans le cyberspace ? Éléments d'une histoire de la littérature électronique », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, Montréal, Éditions Nota bene, p. 217.

²⁴ René Audet, « Le genre, variable inerte dans le cyberspace ? », p. 218.

²⁵ David Fishelov, *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993, p. 1.

métatextuel » n'est pas pour autant « aléatoire²⁶ ». La notion renvoie à une multitude de composantes qui entretiennent des rapports étroits les unes avec les autres. Je proposerais de distinguer sept composantes : la forme, le contenu, la production, la réception, la diffusion, l'ancrage institutionnel et l'imaginaire²⁷. Ainsi se trouvent associés les traits sur lesquels insiste l'approche analytique (le contenu et la forme) aux composantes sur lesquelles mettent l'accent les théories pragmatistes (production, réception et diffusion), tout en laissant une place à la dimension imaginaire, qui n'est pas considérée habituellement comme une composante du genre à part entière.

Karl Canvat parle de la forme comme de l'« organisation » des « structures textuelles (superstructures, éléments grammaticaux, phonétiques, prosodiques et métriques, traits stylistiques, etc.) » et du contenu, comme de l'ensemble des « traits sémantiques des textes (le “sujet”, le “thème”, le “monde” construit par les textes, etc.)²⁸ ». La forme et le contenu ne sont aucunement isolés des autres composantes du genre. Antoine Compagnon écrit que « [l]a forme dépend de la fonction » et qu'un genre est « une forme historique, institutionnelle²⁹ ». Plus encore, forme et contenu sont mis à contribution dans une panoplie de phénomènes

²⁶ Karl Canvat utilise le terme « hétérogène » dans *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Ducolot, coll. « Savoirs en pratique », 1999, p. 82. L'expression est toutefois d'abord employée par André Petitjean « le “genre textuel” est un concept métatextuel dont la logique de construction, certes hétérogène, n'est pas aléatoire » (« Contribution sémiotique à la notion de “genre textuel” », *Recherches linguistiques*, n° 16, 1992, p. 366). Jean-Michel Adam et Ute Heidmann abondent dans le même sens : « Si les classifications des textes dans des genres sont parfois difficiles et si certains peuvent en conclure que les genres n'existent pas, c'est en raison d'un phénomène d'hétérogénéité générique constitutive. » (« Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé [dir.], *Le savoir des genres*, p. 24).

²⁷ Karl Canvat entend reprendre et synthétiser les réflexions de plusieurs théoriciens en « [suggérant] provisoirement de fixer à cinq le nombre de composants nécessaires pour construire la notion de genre littéraire » : la forme, le contenu, le mode énonciatif, la fonction et l'ancrage institutionnel (*Enseigner la littérature par les genres*, p. 86-87). Le mode d'énonciation et la fonction me paraissent pouvoir être recouvertes par les composantes de production et de réception, et la liste des composantes de la notion de genre que je propose ci-haut me paraît plus synthétique.

²⁸ Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 87.

²⁹ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula*, 2001. [<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>] (Page consultée le 6 décembre 2016).

observables, de l'évolution historique des pratiques génériques en littérature aux « emprunts génériques » entre les arts, le genre pouvant par exemple être vu comme un « point d'articulation entre les esthétiques littéraires et picturales³⁰ », écrivent Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez. Les voies entre littérature et autres arts ne sont pas unidirectionnelles, notent les chercheurs, car si la peinture peut emprunter à la littérature, « la littérature peut être amenée comme naturellement à reprendre à la peinture, non seulement ses sujets, ses idées ou ses techniques, mais aussi des catégories plus abstraites et plus susceptibles de résister à la transposition, comme les genres³¹ ».

Les théoriciens pragmatistes, Schaeffer en tête, reprocheront aux penseurs les ayant précédés de privilégier la forme et le contenu au point de réduire la question des genres à ces deux composantes et d'ignorer les « déterminations de l'acte communicationnel³² ». Aussi les composantes de production et de réception sont-elles les principales sur lesquelles Schaeffer porte son attention, tenant compte de données du cadre communicationnel comme l'énonciation, la destination et la fonction des énoncés. Jean-Michel Adam et Ute Heidman reprennent ces composantes et y ajoutent l'édition³³ — un aspect que je propose d'élargir en parlant de diffusion, ce qui comprend l'éditeur puisque ce dernier assure une médiation entre la production et la diffusion du texte. Il est question ici de l'impact de la généricité, c'est-à-dire de la catégorisation des textes en genres, sur l'écriture, la lecture et la diffusion de la littérature. Carolyn R. Miller théorise plus exactement le genre en tant que « *social action* » et suggère que

³⁰ Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez, « Préface », dans Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez (dir.), *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 11-12.

³¹ Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez, « Préface », p. 13.

³² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 107.

³³ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n° 153, 2004, p. 63.

*what we learn when we learn a genre is not just a pattern of forms or even a method of achieving our own ends. We learn, more importantly, what ends we may have: we learn that we may eulogize, apologize, recommend one person to another, instruct customers on behalf of a manufacturer, take on an official role, account for progress in achieving goals. We learn to understand better the situations in which we find ourselves and the potentials for failure and success in acting together*³⁴.

La proposition de Miller connaît une fortune particulière dans la théorie des genres de langue anglaise. Les chercheurs du *Center for Genre Research* de l'Université de Copenhague — seul centre de recherche qui, à ma connaissance, se consacre exclusivement au problème de la généricité — ne cachent d'ailleurs pas leur dette envers Miller. Cette dernière considère que le genre constitue « *recurrent patterns of language use* » et est « *interpretable by means of rules* » en plus de constituer « *a rhetorical means for mediating private intentions and social exigence*³⁵ ». Le genre, distinct de la seule « *form* », affirme Miller, est ainsi une « *action* » qui « *acquires meaning from situation and from the social context in which that situation arose*³⁶ ».

Miller pose comme indissociables les facettes communicationnelles de la généricité et celles liées à la cinquième composante du genre, soit l'ancrage des genres dans la réalité institutionnelle. Il s'agit de prendre en compte, écrit pour sa part André Petitjean, « la situation extra-linguistique », ce qui peut comprendre les « réseaux de communication dans lesquels [les textes] sont produits et reçus », mais aussi, plus largement, les « dispositifs symbolico-sociaux qui contraignent la production³⁷ » et, ajouterais-je, la réception et la diffusion. Différents « paramètres situationnels » peuvent se

cristallis[er] sous la forme de *places* et de *rituels*, c'est-à-dire de *pactes* ou *contrats* génériques, tacites ou explicites, qui prescrivent à l'énonciateur des contraintes d'écriture (intentions communicationnelles, choix des contenus, arrangements stylistiques) et au destinataire des attentes de lecture à l'égard des énoncés³⁸.

³⁴ Carolyn R. Miller, « Genre as Social Action », *Quarterly Journal of Speech*, n° 70, 1984, p. 165.

³⁵ Carolyn R. Miller, « Genre as Social Action », p. 163.

³⁶ Carolyn R. Miller, « Genre as Social Action », p. 163.

³⁷ André Petitjean, « Contribution sémiotique à la notion de “genre textuel” », p. 354.

³⁸ André Petitjean, « Contribution sémiotique à la notion de “genre textuel” », p. 355.

Comme l'écrit Nicole Fortin, malgré « l'entreprise de décanonisation que parent connaître les genres littéraires au cours des dernières décennies », les catégories génériques ont perduré dans nombre d'institutions, dont l'école. Cette dernière,

plus facilement que d'autres instances de consécration de la littérature, semble avoir su préserver une certaine intégrité classique des genres : notamment par ses recours à des manuels reproduisant une vision souvent traditionnelle de la littérature, par sa volonté de raconter fidèlement des temps où les genres régnaient en maître sur le littéraire ou, plus simplement, parce qu'elle a su trouver dans le genre une forme aisément malléable selon les besoins de la pédagogie³⁹.

Qu'en est-il de la dimension imaginaire ? Elle ne peut pas tout à fait être incluse dans la composante réservée à l'ancrage institutionnel puisque cette dernière renvoie spécifiquement à la façon dont les facteurs institutionnels contraignent la communication (production, réception et diffusion). La notion d'imaginaire nous conduit quant à elle à penser le genre à partir de ses représentations. Il peut certes y avoir une influence des facteurs institutionnels sur l'imaginaire, mais l'imaginaire n'est pas réductible aux facteurs institutionnels — d'autant moins que les institutions sont souvent des vecteurs de transformation et de transmission des représentations.

Dans son introduction à une anthologie sur la théorie des genres littéraires, Marielle Macé parle d'un « imaginaire des genres⁴⁰ ». En réalité, Macé traite uniquement de ce qu'elle appellera plus loin des « imaginaires du genre⁴¹ » : elle ne s'intéresse pas aux représentations des différents genres littéraires, mais aux métaphores ayant été employées au cours de l'histoire pour décrire le concept de genre. Elle poursuit à cet égard le travail de David

³⁹ Nicole Fortin, « Genre littéraire et genre scolaire : un problème de classe », dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 1998, p. 49.

⁴⁰ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Corpus », 2004, p. 30.

⁴¹ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 33.

Fishelov, John Swales⁴² et Ming-Yu Tseng⁴³, des chercheurs ayant étudié les métaphores à travers lesquelles les théoriciens saisissent la notion de genre. D'après Fishelov, « *[a]nyone who has done even some casual reading on the theory of literary genres will be amazed by how often writers use analogies [...] in trying to understand and illuminate the nature of literary genres*⁴⁴ ». Privilégiant un pluralisme théorique et méthodologique, Fishelov insiste sur la capacité des métaphores à assurer la compréhension d'aspects uniques de la généricité. Si Fishelov parle de la conceptualisation du genre en termes biologiques, d'airs de famille, d'institutions sociales et d'actes de langage, Swales reprend quant à lui ces quatre métaphores et y ajoute celles du genre comme cadre d'action sociale et norme linguistique. Enfin, Tseng propose deux autres images, celle du genre comme combat et celle du genre comme performance, alors que Macé énumère les métaphores des genres comme « cages », « [ê]tres vivants », « entrées d'un inventaire », « tableaux », « constellations » et « décors », « fonds » ou « cadres⁴⁵ ». Bien que les travaux de Fishelov, Swales, Macé et Tseng aient pu alimenter ma réflexion, je ne parlerai pas, dans cette thèse, d'un imaginaire « du genre ». Il sera question d'un imaginaire « des genres » : c'est dire qu'il ne sera pas question pour moi d'ajouter d'autres métaphores utilisées pour comprendre la notion de genre aux listes déjà établies par les chercheurs mentionnés précédemment ; je parlerai plutôt des représentations des différentes catégories génériques.

Une notion proche de la mienne est celle d'« imaginaire générique » avancée par Christine Planté, qui entend aborder le « problème théorique du *genre* (au sens de l'anglais

⁴² John Swales, *Research Genres: Explorations and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 328 p.

⁴³ Ming-Yu Tseng, « The Genre of Research Grant Proposals. Towards a Cognitive-Pragmatic Analysis of Research Grant Proposals », *Journal of Pragmatics*, vol. 43, n° 8, 2011, p. 2254-2268.

⁴⁴ David Fishelov, *Metaphors of Genre*, p. 1.

⁴⁵ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 30-33.

gender) des genres (littéraires)⁴⁶ ». Cet imaginaire générique serait prégnant entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, une période « qui voit une redéfinition simultanée d'une part des rôles sociaux masculins et féminins, d'autre part de la littérature dans ses limites, ses fonctions et ses hiérarchies⁴⁷ », écrit Planté. La chercheuse remarque que

[les] discours de redéfinition de la littérature, dans un contexte de naissance de la critique au sens moderne, [...] semblent souvent considérer les catégories littéraires, et en particulier les genres, en mobilisant des visions du masculin et du féminin, que ce soit de façon explicite ou impensée — à travers leur lexique, leurs images, leurs exemples. Ce phénomène intervient à différents niveaux, avec des effets de non-coïncidence, voire de contradictions possibles d'un niveau à l'autre : dans la bipartition prose/poésie ; dans la vision des genres (l'épopée serait masculine, l'épistolaire féminin) ; dans la caractérisation des sous-genres (le roman sentimental serait féminin, le grand roman de mœurs masculin) ; et dans celle des styles, voire des courants littéraires (le romantisme a ainsi été massivement considéré comme féminin, le réalisme comme masculin)⁴⁸.

Il va sans dire que l'attribution d'un genre (sexuel) à un genre (littéraire) sert une hiérarchisation des catégories, le genre (littéraire) associé au féminin se voyant constamment dévalorisé. C'est le cas, d'après Planté, du roman épistolaire, dont la féminité « n'est pas objectivement vérifiable⁴⁹ » — une situation qu'on retrouve dans les représentations sociales de la poésie que peuvent avoir les jeunes garçons d'après *La poésie, c'est juste trop beurk*, ainsi que je l'ai noté. Il n'en reste pas moins que cette « dimension féminine du roman épistolaire [est bien] vivante pour de nombreux lecteurs et certains écrivains, témoignant d'un *imaginaire générique*⁵⁰ ». Planté calque l'expression « imaginaire générique » sur celle

⁴⁶ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique (Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*) », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Éditions Champion, 2012, p. 276.

⁴⁷ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? », p. 277.

⁴⁸ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? », p. 277.

⁴⁹ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? », p. 287.

⁵⁰ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? », p. 287.

d'« imaginaire linguistique⁵¹ » utilisée par Anne-Marie Houdebine et l'utilise précisément pour « penser ce qui se passe à l'intersection des genres et du genre dans la tradition littéraire » ; dans le cas de son étude sur le roman épistolaire, il s'agit de « prendre en considération cette conviction » qu'il y a bien là « du “féminin” », sans pour autant considérer cette charge « historiquement fondée⁵² ». Planté fait ainsi un pas dans la direction de ce que j'entends de mon côté lorsque j'emploie l'expression « imaginaire des genres ». Quoique restreint à l'intersection du genre (littéraire) et du genre (sexuel), le problème de l'« imaginaire générique » montre bien qu'autre chose est en jeu dans le genre littéraire que la forme, le contenu, la production, la réception, la diffusion et l'ancrage institutionnel : la composante imaginaire. Cette dernière, jusqu'à maintenant largement mise de côté par la génologie (mais pas pour autant par certains chercheurs comme Planté et quelques autres — j'y reviendrai dans le chapitre suivant⁵³), demande à être intégrée dans une théorisation générale de la question des genres littéraires.

Le concept d'imaginaire des genres doit être compris en fonction de celui d'« imaginaire social ». L'adjectif « social » accolé à « imaginaire » distingue le concept de ses emplois universalisants où les représentations qui constituent l'imaginaire appartiennent à l'humanité entière, sans égard au contexte sociohistorique. À l'inverse, écrit Alex Gagnon, l'imaginaire n'est pas « un tout homogène, administré par une cohérence rigoureuse ; labile, il est produit par les acteurs sociaux et n'est pas seulement ce qui, une fois pour toutes, selon une

⁵¹ Anne-Marie Houdebine, « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », dans Anne-Marie Houdebine (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2002, p. 9-21.

⁵² Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin ? », p. 288.

⁵³ Nous verrons aussi, dans le premier chapitre, d'autres « précurseurs » à une théorisation de l'imaginaire des genres.

sorte de déterminisme unilatéral, s'imposerait à eux définitivement et irrémédiablement⁵⁴ ».

Gagnon propose de définir l'imaginaire comme

l'ensemble instable des représentations sociales par l'entremise desquelles les individus qui composent une société se représentent ce qu'ils sont et ce que *sont* et *devraient être* les autres qui les entourent, les institutions qui les gouvernent, le monde social dans lequel ils vivent, leur passé, leur présent, leur avenir et, enfin, l'univers global, cosmique dans lequel ils s'inscrivent⁵⁵.

La définition de Gagnon s'inspire de celle de Pierre Popovic selon laquelle l'imaginaire « est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art⁵⁶ ». Les représentations sont les unités, on pourrait même dire les atomes, de l'imaginaire social. Le concept d'imaginaire social est ainsi convoqué pour renvoyer à la totalité des représentations présentes dans une société donnée et aux formes d'interaction entre ces images. Je propose plus spécifiquement d'appeler imaginaire des genres l'ensemble des représentations corrélées et socialement signifiantes des catégories génériques. Cet emploi du mot « imaginaire » diverge quelque peu de celui de Popovic, qui propose de ne pas utiliser des expressions comme « imaginaire de » et de parler uniquement d'« imaginaire social », au singulier⁵⁷. Il me paraît toutefois nécessaire de parler d'imaginaire des genres pour préciser l'objet de mon étude. C'est que l'imaginaire des genres ne se compose pas uniquement de représentations des genres eux-mêmes, ces images entrant incessamment en dialogue avec d'autres représentations de la littérature, de la société et du monde. Grâce à la notion d'imaginaire des genres, je compte étudier le travail des représentations par lequel les genres

⁵⁴ Alex Gagnon, *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 45.

⁵⁵ Alex Gagnon, *La communauté du dehors*, p. 43.

⁵⁶ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 24.

⁵⁷ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 16-17.

sont institués, hiérarchisés et valorisés : de quelle manière ils s'inscrivent dans l'imaginaire en tant que genres différenciés des autres productions verbales et rattachés à l'ensemble « littérature » ; comment ils sont positionnés hiérarchiquement les uns par rapport aux autres au sein de cet ensemble ; et finalement les multiples façons dont ces catégories sont socialement investies et comprises à travers la lorgnette du monde tel que le voient les individus qui le composent. Même si je désignerai par « imaginaire des genres » mon objet d'étude, j'utiliserai aussi cette expression identique pour renvoyer à une théorie des genres qui, distincte de l'analytisme, du pragmatisme et de l'agénérisme, se concentre sur l'étude de ces représentations. La notion d'« imaginaire des genres » désignera donc également ma perspective sur cet objet et la position qu'occupe ma théorisation du genre par rapport aux autres théories.

L'intuition selon laquelle les genres sont des représentations nous est fournie plus concrètement par l'historien de la littérature Alain Vaillant. Ce dernier soutient que le genre participe de « la sphère des représentations mentales » et varie d'un milieu, d'une époque et d'une personne à l'autre, en fonction notamment « de la formation reçue, des habitudes culturelles, des lectures et des modèles littéraires inconsciemment intériorisés⁵⁸ ». Selon Catherine Garnier et Lucie Sauvé, la représentation est « un phénomène mental qui correspond à un ensemble plus ou moins conscient, organisé et cohérent, d'éléments cognitifs, affectifs et du domaine des valeurs concernant un objet particulier appréhendé par un sujet⁵⁹ ». Les représentations sont des « théories spontanées⁶⁰ » composées de connotations et d'associations

⁵⁸ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 149.

⁵⁹ Catherine Garnier et Lucie Sauvé, « Apport de la théorie des représentations sociales à l'éducation relative à l'environnement. Conditions pour un design de recherche », *Éducation relative à l'environnement : Regards – Recherches – Réflexions*, vol. 1, 1999, p. 66.

⁶⁰ Catherine Garnier et Lucie Sauvé, « Apport de la théorie des représentations sociales à l'éducation relative à l'environnement. Conditions pour un design de recherche », p. 66.

orientant à la fois les opinions et les décisions d'action. Précisément, si on en croit Dominique Combe, « il n'est pas nécessaire de théoriser la notion de genre pour y recourir⁶¹ » puisque décrire le système des genres d'une époque, « c'est non pas proposer de fonder *en droit* une théorie nouvelle des genres mais rendre compte d'un *état des choses*⁶² » dans lequel la « croyance » en l'existence des genres est « spontanée, irréfléchie⁶³ », venant d'une « expérience pré-réflexive⁶⁴ ». D'après Garnier et Sauvé, une représentation « se construit, se déconstruit, se reconstruit, se structure et évolue au cœur de l'interaction avec l'objet appréhendé, alors même que l'interaction avec l'objet est déterminée par la représentation que le sujet en construit⁶⁵ ». La représentation dispose en somme d'un versant strictement imaginaire (elle constitue un ensemble d'associations mentales et collectives baignant dans un imaginaire social) complété par un versant pratique (elle oriente l'interprétation du monde et les actions que nous y opérons).

Les noms de genres forment et évoquent des rapports entre un objet (à titre d'exemple, la poésie) et certaines caractéristiques (souvent formelles et thématiques, mais aussi sociales comme la « pauvreté » ou la « marginalité » — c'est ce que je montrerai dans le troisième chapitre — ou encore affectives, comme c'est le cas dans le roman de Labris, où les jeunes garçons expriment avec impulsivité leur haine de la poésie). On peut certes considérer ces associations réductrices ou inutiles — d'aucuns critiquent la notion de genre elle-même —, mais elles se produisent malgré tout. Alliant psychologie et linguistique, Lorenza Mondad et Danièle Dubois expliquent que le système cognitif relève de « pratiques symboliques » et est

⁶¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 2009, p. 12.

⁶² Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 12.

⁶³ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 12.

⁶⁴ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 13.

⁶⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 13.

toujours « incarné » ; le « sujet socio-cognitif [...] construit le monde au cours de l’accomplissement de ses activités sociales et le rend stable grâce aux catégories — notamment grâce aux catégories manifestées dans le discours », ce qui signifie que les acteurs « donnent sens à la langue et au monde, en y constituant individuellement et socialement des entités⁶⁶ ». Mondada et Dubois soulignent le « rôle central des pratiques langagières et cognitives d’un sujet “incarné”, socialement et culturellement ancré, ainsi que de la multiplicité, plus ou moins objectivée, plus ou moins solidifiée, des versions du monde qu’elles produisent⁶⁷ ». Ainsi, quoiqu’on puisse débattre du bien-fondé de certaines catégories, parce qu’elles sont inadéquates ou trop étroites, il serait stérile de refuser entièrement toute forme de catégorisation. Refusons les genres traditionnels (poésie, roman, théâtre), considérons même inutile la stratification de la littérature en genres, il nous reste, malgré tout, la catégorie « littérature ». Refusons la catégorie « littérature », qui peut nous sembler établir une frontière trop nette entre le littéraire et le non-littéraire, et nous nous retrouvons malgré tout avec le concept de « texte » ou, pour s’affranchir de la distinction entre texte et parole, mettons de l’avant la notion de « discours ». Une fois cela fait, que nous reste-t-il ? L’ensemble « discours » nous paraîtra peut-être trop flou. Nous en viendrons à catégoriser les productions discursives, et il sera difficile de ne pas constater que, par tradition ou pour d’autres raisons que nous pourrions, en tant qu’intellectuels et théoriciens, trouver discutables ou non, certains textes publiés se présentent comme des « romans » et d’autres comme des « poèmes ». Nous pourrions, de nouveau, refuser et réfuter ces catégorisations pour en proposer d’autres : texte « en prose », texte « en vers », texte « lyrique », texte « épique », texte en forme de

⁶⁶ Lorenza Mondada et Danièle Dubois, « Construction des objets de discours et catégorisation : une approche des processus de référenciation », *TRANEL (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, n° 23, 1995, p. 276.

⁶⁷ Lorenza Mondada et Danièle Dubois, « Construction des objets de discours et catégorisation », p. 298.

« dialogues », textes « longs » et textes « courts », mais dans tous les cas, nous utiliserons des catégories — bref, nous pouvons en éliminer ou en transformer certaines, mais pas nous affranchir du processus de catégorisation lui-même.

Plus encore, le genre, comme la représentation, contient un aspect pratique, les catégories génériques servant à produire, interpréter, et enfin diffuser (entre autres, mettre en marché) le texte littéraire. Il me semble adéquat de soutenir que les genres sont des représentations, cette dernière notion les appréhendant dans leur totalité, autant sous leur jour imaginaire que d'après leur dimension pratique, déjà auscultée par les approches pragmatistes de la généricité. Je souhaite donc avec cette thèse, pour calquer le titre d'un ouvrage de Chloé Delaporte, Léonor Graser et Julien Péquignot, « penser les catégories de pensée⁶⁸ » que sont les genres littéraires — mais les penser comme des représentations, autrement dit des catégories investies sur le plan affectif, social, idéologique, plutôt que comme des catégories théoriques désincarnées. C'est en fin de compte principalement sur le versant imaginaire des catégories génériques que je propose de m'attarder, puisque ce dernier a, jusqu'à maintenant, été négligé par la génologie, et ce pour des raisons qui me semblent liées à l'évolution historique de la théorie des genres. En effet, l'analyse des caractéristiques internes des genres comme entités réelles (approche analytique) a provoqué une crise portant précisément sur la réalité — ou l'irréalité — de ces catégories (perspective agénérique), que la théorie des genres a voulu résoudre grâce à une posture pragmatiste saisissant les catégories génériques à partir de leurs effets, non de leur être. Du coup, l'aspect imaginaire des genres est tombé bien loin des intérêts de la génologie contemporaine, et l'ausculter pourrait paraître, à priori, constituer un retour à l'analytisme ; il n'en est rien pourtant puisque la dimension imaginaire dont il est

⁶⁸ Chloé Delaporte, Léonor Graser et Julien Péquignot (dir.), *Penser les catégories de pensée*, Paris, L'Harmattan, 2016, 228 p.

question résulte de l'investissement des catégories par les individus et les collectivités où elles prennent place plutôt que d'émerger naturellement des catégories elles-mêmes. Notons par ailleurs qu'il ne s'agit aucunement, dans cette thèse, de se placer en porte-à-faux par rapport à l'approche pragmatiste. Il s'agit avant tout de poursuivre notre réflexion collective sur la théorie des genres et d'explorer les zones d'ombre que le pragmatisme a créées en dénouant l'impasse essentialiste provoquée par l'approche analytique et accentuée par la perspective agénérique.

Cartographie du parcours à venir

J'insérerai avec cette thèse la composante imaginaire dans une théorisation générale de la question des genres littéraires et préciserai la pertinence de cette conceptualisation pour l'étude de la littérature. Pour ce faire, je poserai, dans le premier chapitre, quelques balises conduisant à l'élaboration d'une théorie de l'imaginaire des genres. J'effectuerai d'abord un retour historique sur la génologie des origines à nos jours afin d'explicitier les déplacements de l'analytisme au pragmatisme en passant par l'agénérisme. J'explorerai ensuite les théories de quelques précurseurs, c'est-à-dire des chercheurs qui, sans parler explicitement d'un imaginaire des genres, me paraissent avoir fait quelques pas dans cette direction. Je proposerai enfin une reconceptualisation de la notion de genre à partir du concept de représentation. Je m'attarderai sur l'épistémologie, la composition et la socialité de la représentation, en recourant aux théories de l'imaginaire social ainsi qu'à la théorie des représentations issue de la psychologie sociale.

Les deux chapitres suivants présenteront des applications de cette théorisation de l'imaginaire des genres littéraires. La reconceptualisation accomplie dans le premier chapitre

ouvre un grand nombre de portes ; il m'est rapidement apparu que tous les seuils ainsi dévoilés ne pourraient pas être franchis et qu'il était par conséquent nécessaire de restreindre avec précaution mon champ d'investigation. Le choix de ne m'attarder que sur l'aspect strictement imaginaire des genres — et de mettre de côté, pour le moment, les conséquences pratiques des catégories génériques en tant que représentations — constitue une première forme de circonscription de la présente étude. Les possibilités d'application de cette théorie demeurent malgré cela trop nombreuses. Il serait pertinent de produire une analyse des représentations des genres littéraires pour chaque époque et chaque type de discours, voire pour les productions audio-visuelles comme les films et les téléseries, où se trouvent également des représentations des catégories génériques et de leurs producteurs. Ainsi, quoique des études subséquentes devraient sans contredit (et, j'en suis certain, avec succès) se pencher sur la représentation des genres littéraires dans les journaux, les blogues, les conversations et même les discussions à brûle-pourpoint sur les réseaux sociaux, j'ai choisi de m'attarder uniquement sur deux piliers du discours sur la littérature, soit la théorie littéraire d'une part, et les textes littéraires eux-mêmes d'autre part. Afin de ne pas m'égarer, il valait mieux limiter encore davantage la présente étude, en m'intéressant plus spécifiquement à la théorie des genres littéraires (celle qui est évidemment la plus susceptible de proposer des représentations des catégories génériques) ainsi qu'à la littérature franco-canadienne, qui a été mon corpus de prédilection tant durant mes études de maîtrise que de doctorat — celui que je connais par conséquent le mieux et dont je connaissais déjà l'intérêt pour aborder l'imaginaire des genres littéraires.

Le deuxième chapitre de la thèse porte ainsi sur les représentations des genres littéraires chez les génologues — un objet distinct de la synthèse, proposée dans le premier chapitre, de la façon dont la génologie a abordé le problème du genre. L'objectif de ce nouveau chapitre

n'est pas de présenter une autre synthèse de la théorie des genres. Il s'agit de mettre l'accent sur les enjeux représentationnels soulevés par les génologies. C'est pourquoi je m'attarderai sur un nombre restreint de théoriciens sélectionnés afin de présenter un large éventail de réflexions sur la généricité ; un corpus en apparence hétéroclite, mais représentatif de la théorie des genres, constitué d'une dizaine de penseurs. Je traiterai autant de génologies anciennes (Confucius, Isocrate, Platon, Aristote, Horace, Cao Pi, Liu Xie) que de celles du Moyen Âge au Romantisme en passant par la Renaissance et l'époque classique (Jean de Garlande, Lodovico Castelvetro, René Rapin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel) et des théories contemporaines (Jean-Paul Sartre, Jean-Marie Schaeffer, Dominique Maingueneau et Pierre Vinclair). Un tel corpus me conduira à observer comment les discours théorisants instituent, hiérarchisent et valorisent les genres littéraires. Étudier les enjeux des représentations des genres littéraires dans le discours théorique me permet, puisque ce seul domaine est moins vaste que la théorie littéraire dans son ensemble, de me pencher sur des théoriciens d'époques variées, ce qui ajoutera une dimension diachronique à mon propos. Cette pratique que constitue la théorisation des genres ne produit pas que des systèmes génériques pluriels, comme l'a cependant bien souligné l'« Introduction à l'architexte⁶⁹ » de Gérard Genette. Elle génère également des représentations des genres. De telles images n'ont rien de neutre : les discours « scientifiques » des génologues sont tout aussi empreints d'images que les textes littéraires. Il ressortira de cette analyse qu'à travers l'histoire les genres ont servi à distinguer le littéraire du non-littéraire ; à hiérarchiser les œuvres en valorisant ou dévalorisant certains genres ; et, finalement, à produire un discours social pour ne pas dire politique (ce que fait par exemple,

⁶⁹ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Points, coll. « Essais », [1979 pour la première édition d'« Introduction à l'architexte »] 1986, p. 89-159.

comme nous le verrons, le théoricien chinois Cao Pi, qui, au III^e siècle, utilise le prétexte d'un traité sur les genres littéraires pour promouvoir son habilité à devenir souverain du royaume de Wei, dont il est l'héritier). Ce chapitre montrera ainsi que les caractéristiques formelles et thématiques des œuvres ou leur rôle dans le processus de communication ne sont pas toujours les éléments les plus fondamentaux dans la théorie littéraire, puisque la dimension imaginaire, plus large, y est cruciale. C'est le travail des genres en tant que représentations qui détermine au final l'extensibilité de la définition de la littérature, la position occupée par les genres au sein de l'ensemble des textes dits littéraires, et enfin le discours social lui-même, qui est traversé par des images des genres, alors que le discours de la théorie littéraire est, pour sa part, influencé par les mêmes idéologies qui façonnent les représentations sociales des époques dont il est issu.

Alors que le deuxième chapitre portera sur la théorie littéraire des origines à nos jours, le troisième se penchera sur le corpus littéraire franco-canadien contemporain. La littérature franco-canadienne est celle qui s'écrit en français dans les Maritimes, en Ontario et dans l'Ouest canadien. Je n'inclus pas le Québec dans ce corpus. Les frontières des littératures francophones du Canada ont été redessinées dans les années 1970 lorsque l'appellation « littérature canadienne-française » est largement abandonnée au Québec au profit de l'expression « littérature québécoise ». L'institution littéraire québécoise s'est ainsi recentrée sur les créations produites à l'intérieur des frontières provinciales. En réponse à cette nouvelle représentation de l'espace francophone, les Canadiens francophones des autres provinces canadiennes ont développé leurs propres identités culturelles. Cela explique l'émergence de littératures s'identifiant comme « franco-ontarienne » et « franco-manitobaine », par exemple : auparavant, les francophones de l'Ontario et du Manitoba se disaient plutôt « Canadiens-français ». La littérature acadienne, quant à elle, repose sur une identité plus

ancienne, revendiquée par les Acadiens bien avant le bouleversement des frontières du Canada francophone. La réaction à l'autonomisation de la littérature québécoise se manifeste dans tous les cas par la création de nouvelles maisons d'édition, autant en Acadie (Éditions d'Acadie et plus tard les Éditions Perce-Neige) qu'en Ontario (Prise de Parole, Vermillon, L'Interligne, David, etc.) que dans l'Ouest (dont les Éditions du Blé et les Éditions des Plaines). Si mon corpus comprend des auteurs représentant toutes ces régions du Canada, je n'utiliserai que l'appellation « littérature franco-canadienne ». Ce choix suppose que toutes ces littératures disposent d'un imaginaire commun malgré les conditions sociales spécifiques de chacune de ces cultures. Le corpus comprend des textes francophones provenant des Maritimes, de l'Ontario et de l'Ouest canadien. Il s'étend de 1970, date des pièces *Moé j'viens du Nord, stie* et *Et le septième jour* d'André Paiement, jusqu'en 2016, avec *Le quotidien du poète* de Patrice Desbiens, en passant par un grand nombre d'autres œuvres, dont *Poème dans la poésie* de Robert Yergeau⁷⁰. Les décennies 1970 et 1980 s'avèrent particulièrement importantes dans l'histoire littéraire franco-canadienne puisqu'elles voient la publication de *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens et des premiers ouvrages d'écrivains majeurs tels que Daniel Poliquin, France Daigle et Gérard Leblanc. J'ai choisi de saisir dans la synchronie des représentations tirées de textes parus à plusieurs années d'écart et dans des régions différentes du pays. À cette dilatation géographique et chronologique du corpus s'est ajoutée une règle de neutralité esthétique. J'ai inclus des œuvres « majeures », en apparence réussies sur le plan littéraire, du moins selon mes critères personnels et les représentations

⁷⁰ Je considère ici Robert Yergeau comme un écrivain franco-canadien. Même s'il est né et a vécu presque toute sa vie au Québec, Yergeau résidait à Hearst lors de la publication de *Poème dans la poésie* et il s'est grandement impliqué dans la littérature franco-ontarienne, entre autres grâce à sa maison d'édition, Le Nordir, basée à Hearst, puis à Ottawa. Par ailleurs, il est réputé être l'auteur de *Les Franco-ontariens et les Cure-dents*, publié sous le pseudonyme de Béatrice Braise : cette parodie de la littérature franco-ontarienne montre paradoxalement son appartenance à cette même littérature, dont il semble se sentir proche.

sociales de la littérature dont ces derniers découlent, et les ai fait côtoyer des textes qui, selon ces mêmes critères plus ou moins subjectifs, sociaux, idéologiques, pourraient être qualifiés de « mineurs ». Je me suis intéressé en priorité aux œuvres où les images des genres sont développées au point où les catégories génériques deviennent des figures centrales des ouvrages, mais ai inclus d'autres textes, de manière à montrer que les représentations analysées sont répandues dans toute la littérature franco-canadienne et ne sont pas le fait unique de quelques auteurs. Il sera question à différents degrés dans ce chapitre de textes de Pierre Albert, Lise Bédard, Hédi Bouraoui, Daniel Aubin, Nicole V. Champeau, Simone Chaput, Éric Charlebois, Herménégilde Chiasson, Jean Chicoine, France Daigle, Michel Dallaire, Patrice Desbiens, Robert Dickson, Céline Forcier, Gilles Lacombe, Gérald Leblanc, Louis Patrick Leroux, J.R. Léveillé, Michel Ouellette, André Paiement, Pierre Raphaël Pelletier, Daniel Poliquin, Gabrielle Poulin, Jean-François Somain et Robert Yergeau. Les analyses présentées dans cette thèse me conduiront à porter attention à la fois aux images individuelles des genres présentes chez les écrivains qu'à la dimension collective de la représentation. Les genres littéraires, loin d'être de simples formes abstraites, sont investis sur le plan imaginaire, les écrivains les définissant en fonction des récits individuels et collectifs par lesquels ils organisent et comprennent leur monde. Il apparaît également que les catégories associées à la littérature dans mon corpus correspondent à la triade traditionnelle : poésie, roman et théâtre. Je présenterai l'hypothèse selon laquelle les représentations de ces trois genres en littérature franco-canadienne gravitent autour de trois tensions centrales : celle entre la fiction et la réalité ; entre l'hégémonie et la marginalité ; et, enfin, entre la richesse et la pauvreté, ces dernières étant aussi économiques et matérielles que métaphoriques. Cette cohérence dans la multiplicité me conduira à m'interroger sur la façon dont les groupes assurent leur cohésion grâce à un ensemble de représentations leur permettant de connaître, d'interpréter et d'agir

dans le monde. On remarquera au final que les tensions entre fiction et réalité, hégémonie et marginalité, richesse et pauvreté, constituent des mises en scène imaginaires et que les rapports entre les deux termes des couples d'opposés sont foncièrement inégaux. La littérature franco-canadienne, celle des Maritimes, de l'Ontario comme de l'Ouest canadien, affiche un goût pour le réel qui, contre la fiction, fréquemment associée à la richesse et au pouvoir, prend parti pour une révolution des pauvres, ceux qui sont constamment marginalisés dans la société et dans la littérature.

La conclusion sera quant à elle l'occasion de faire le bilan de cette thèse et de voir ce qu'on peut tirer de l'analyse des représentations des genres dans la théorie et dans les textes littéraires pour les futures études des images des catégories génériques. Elle permettra d'insister sur le fait que, loin d'effacer, de nier ou de vouloir mettre de côté les approches pragmatistes de la généricité, la théorie de l'imaginaire des genres peut les fédérer au sein d'une même perspective.

CHAPITRE 1 : LE GENRE EN REPRÉSENTATION

Literary classification is as old as literature; that is to say, it emerges as soon as literature is “born”, for it inheres in the very acts of creating literature and responding to it. The process of classification begins when literature is intuitively distinguished from other forms of verbal activity, and continues as the literary tradition develops and proliferate.

Milind S. Malshe⁷¹.

Thomas S. Kuhn écrit dans *The Structure of Scientific Revolutions* que les paradigmes « provide models from which spring particular coherent traditions of scientific research⁷² », grâce auxquels les communautés scientifiques détiennent « a criterion for choosing problems that, while the paradigm is taken for granted, can be assumed to have solutions⁷³ ». La réflexion de Kuhn concerne les sciences pures, ce qui peut expliquer que, de son point de vue, un seul paradigme à la fois domine généralement le paysage intellectuel⁷⁴. Il n'est pas clair que les innovations conceptuelles, même radicales, surgissent de façon aussi abrupte en sciences humaines, comme dans le domaine de l'art, d'ailleurs, où, ainsi que l'explique Nathalie Heinich, les paradigmes tendent à s'accumuler et non à se renverser en provoquant ce que Kuhn appelle des révolutions⁷⁵. Le concept élaboré par l'historien des sciences peut tout de même nous faire envisager l'évolution de la génologie comme une série de tournants et de retournements paradigmatiques. Jean-Michel Adam et Ute Heidman parlent précisément

⁷¹ Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, Mumbai, Popular Prakashan, 2003, p. VII.

⁷² Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, International Encyclopedia of Unified Science, vol. II, n° 2, 2^e édition, 1970 [1962], p. 10.

⁷³ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 37.

⁷⁴ Tout au plus deux, admet-t-il, mais uniquement dans des circonstances exceptionnelles. Voir Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, p. 37.

⁷⁵ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2014, 373 p.

d'un « changement de paradigme⁷⁶ » lors du passage de la perspective analytique à la pragmatiste, de l'analyse des genres en eux-mêmes comme ensembles de forme/contenu à l'étude des répercussions de la catégorisation générique sur les multiples facettes de l'acte communicationnel. Les approches analytique, agénérique et pragmatiste constituent des paradigmes distincts puisque, comme nous le verrons dans la revue de la théorie des genres ouvrant ce premier chapitre, ils ne posent pas les mêmes questions aux genres. La nouvelle approche que je développerai dans ce chapitre après avoir passé en revue les principales conceptualisations de la notion de genre est celle d'un imaginaire des genres puisqu'elle s'appuie sur les théories des représentations et de l'imaginaire. Il n'est pas impossible qu'on puisse la concevoir, elle aussi, comme un paradigme distinct, dans la mesure où les problèmes qu'elle voit émerger du phénomène des genres et les solutions qu'elle propose pour les résoudre divergent des considérations soulevées par les perspectives analytique, agénérique et pragmatiste. Si, pour un théoricien empruntant une perspective agénérique, les théories pragmatistes et analytiques accordent de l'importance à un objet sans fondement rationnel, d'un point de vue analytique, les théories pragmatistes semblent traiter moins d'un problème relevant du genre que de considérations extra-génériques. De la même manière, on pourrait dire que, dans le cadre du paradigme pragmatiste, l'imaginaire des genres pourrait paraître ne pas traiter de la généricité, puisqu'il ne s'intéresse pas aux effets de la catégorisation générique dans un contexte de communication. La théorisation du genre en termes de représentation pourrait potentiellement recouvrir ces effets, toutefois il me semble préférable de ne pas considérer pour le moment l'imaginaire des genres à partir des critères fonctionnalistes du paradigme pragmatiste.

⁷⁶ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité », p. 62.

Les trois paradigmes classiques

Platon, Aristote, Isocrate, Horace, Cicéron. Dès les Antiquités grecques et romaines, l'attitude théorique devant le chaos des productions verbales est analytique. Cette attitude générale ne se restreint nullement à la sphère de la littérature. Cependant, les travaux que nous pouvons associer à ce domaine traduisent adéquatement, d'après John Francis D'Alton, les schémas de pensée grecs et latins :

*The Ancients had a passion for definiteness and order, which led them to draw up categories, and formulate laws in so many spheres of man's activity. In this spirit, they set out to define and prescribe the rules of the various literary genres, both in prose and in poetry. Such rules were usually derived from the practice of the best writers, but critics were inclined to interpret them as fixed and inexorable laws, to which all who laboured in the genre had to conform*⁷⁷.

Les premiers génologues proposent ainsi des typologies des genres, et non des taxinomies, ces dernières résultant de recherches empiriques, courantes en sciences humaines, plutôt que d'une élaboration conceptuelle (quoique basée sur l'interprétation de textes modèles en ce qui concerne la théorie des genres) comme c'est le plus souvent le cas dans les travaux portant sur des questions artistiques et philosophiques⁷⁸. Différenciant les pratiques discursives à partir de critères aussi variés que la *mimèsis*, la métrique et l'ornementation verbale, Platon, Aristote et Horace ont porté leur attention sur la « poésie », soit l'art en vers, alors que, de leur côté, Isocrate et Cicéron se sont attardés sur les productions en prose, considérées comme des pratiques rhétoriques ou encore comme des arts parents de la poésie. Dans tous les cas, les

⁷⁷ John Francis D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism. A Study in Tendencies*, New York, Russell & Russell inc., 1962, p. 539.

⁷⁸ Roxane Borgès Da Silva, « Taxonomie et typologie : est-ce vraiment des synonymes ? », *Santé publique*, vol. XXV, n° 5, 2013, p. 633-637.

différentes catégories sont censées contenir en elles-mêmes des caractéristiques qu'une analyse fine décèlerait.

Certains penseurs médiévaux voulurent également cerner la multiplicité des pratiques verbales grâce à des systèmes de classification. Plusieurs chercheurs arguent que ces systèmes n'étaient pas aussi développés ou cohérents que ceux de la période précédente ou de la suivante. Par exemple, Paul Zumthor se demande :

[L]es hommes du Moyen âge eurent-ils l'idée ou le sentiment que les textes poétiques se rangeaient en ensembles génériques ? Ils possédèrent un vocabulaire « littéraire », fait de bric et de broc et d'usage assez banal, que l'absence de toutes réflexions théoriques sur la poésie empêcha sans doute de prendre consistance. La seule forme qui semble avoir été identifiée comme telle est la *chanson* que créèrent en occitan les troubadours et qui fut par la suite adaptée dans plusieurs autres langues⁷⁹.

Il n'est pas sûr que le jugement de Zumthor selon lequel il y avait « absence de toutes réflexions théoriques sur la poésie » soit juste. À tout le moins, c'est la conclusion à laquelle peuvent nous conduire les travaux d'Alastair J. Minnis au sujet des considérations théoriques développées dans les exégèses bibliques⁸⁰. Alastair Fowler soutient quant à lui que « *many of the writers give little more than bare catalogues of terms, with perfunctory definitions*⁸¹ » et il estime que les étiquettes génériques étaient généralement utilisées « *in strange ways*⁸² ». La théorie des genres du Moyen Âge serait un ensemble désordonné en raison notamment des « *difficulties that emergent forms present to the generic critic*⁸³ ». Se distanciant de Zumthor et Fowler, Antoine Compagnon qualifie à l'inverse les généalogies médiévales de « sophistiquées⁸⁴ », précisant que, loin d'être un désordre, les classements génériques reposent

⁷⁹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 158.

⁸⁰ Alastair J. Minnis, « Discussions of "Authorial Role" and "Literary Form" in Late-Medieval Scriptural Exegesis », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)*, vol. XCIX, 1977, p. 37-65.

⁸¹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 143.

⁸² Alastair Fowler, *Kinds of Literature.*, p. 143.

⁸³ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 146.

⁸⁴ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », s.p.

sur quelques principes clairs, soit les modalités du discours (démonstratif, délibératif, judiciaire), les modalités de style (bas, moyen et élevé) et les formes de représentation. Marielle Macé abonde dans le même sens. Elle mentionne Jean de Garlande, un grammairien de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, dont le système générique bâti dans le *Parisiana Poetria* constitue, selon elle, le « comble de l'art classificatoire médiéval⁸⁵ » étant donnée la complexité de sa réflexion. Dans tous les cas, qu'ils soient sceptiques par rapport à la génologie médiévale, comme Zumthor et Fowler, ou encore étonnés devant sa sophistication, ainsi que Compagnon et Macé, les chercheurs s'entendent pour dire que l'approche par rapport au genre était de nature typologique ou — selon la terminologie que j'emploie pour ma part — analytique : il s'agissait de monter un système générique à partir d'une analyse des propriétés des textes.

Les jugements au sujet de la Renaissance sont similaires. C'est à cette époque que s'établirait une véritable théorie des genres. Donald Andrew Russell écrit que, historiquement, la théorie des genres « *is very much more a Renaissance inheritance than an ancient one; when we come to look for it in the critics of antiquity, as of course we must, it appears a much more patchy and incomplete thing than is commonly supposed*⁸⁶ ». Mawy Bouchard affirme de son côté que « la conceptualisation de catégories poétiques devient possible à partir du XVI^e siècle⁸⁷ ». La chercheuse précise cependant que la lecture des arts poétiques nous révèle que l'idée de genre littéraire constitue, dans les faits, « un concept inopérant pour leurs auteurs » :

Dans un contexte où les auteurs de la Renaissance doivent encore convaincre les autorités politiques et religieuses que l'écriture et les « bonnes lettres » doivent

⁸⁵ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 62.

⁸⁶ Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, Londres, Duckworth, 1981, p. 148-149.

⁸⁷ Mawy Bouchard, *Avant le roman : l'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 11

retrouver leur place au sein du *trivium* universitaire, l'idée d'une réflexion sur les propriétés d'un genre littéraire pourrait sembler « déplacée », puisqu'il s'agit plus fondamentalement de défendre l'idée d'une culture lettrée, axée sur la lecture des bonnes lettres et sur la création [de textes] en langue vernaculaire française⁸⁸.

Bouchard rappelle ainsi que « [l]e roman a longtemps eu à voir avec une langue et un ensemble de textes traduits en “romant”⁸⁹ ». Certes, « [l]e concept de “naissance du roman” a lui-même vu le jour au XVII^e siècle », mais

l'apparition du roman ne s'impose pas à tous les observateurs comme l'émergence d'un « genre » avec des lois poétiques et un contenu idéologique ou philosophique nouveau. On pourrait plutôt interpréter l'apparition de cette nouvelle catégorie générique dans la terminologie comme le symptôme ou le corrélat poétique d'une nouvelle structure de pensée, le support théorique d'un nouveau rapport au langage et au monde⁹⁰.

Gisèle Mathieu-Castellani soutient qu'il n'y avait pas véritablement de système, que ce soit dans les généalogies de Vauquelin de la Fresnaye ou de Jacques Peletier du Mans⁹¹. Entre l'héritage antique et médiéval et la période romantique qui lui succédera, la Renaissance apparaîtrait comme « une réflexion moins systématique, marquée par le décalage entre pratique et théorie des genres⁹² ». S'observe à cette époque une multiplication des arts poétiques, qui se caractériseraient par une « tendance à subdiviser les genres en “espèces” ou en “sous-genres”⁹³ » et par un intérêt plus grand pour les « genres de style » que pour les « genres d'écrire⁹⁴ », comme l'épopée ou la tragédie. Encore une fois, au-delà des jugements divergents au sujet des réflexions sur les genres, les spécialistes s'entendent pour situer les théorisations de cette époque dans une tradition que nous pouvons sans mal qualifier d'analytique.

⁸⁸ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 13.

⁸⁹ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 14.

⁹⁰ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 16.

⁹¹ Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 21.

⁹² Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », p. 18.

⁹³ Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », p. 22.

⁹⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », p. 22.

Certes, tous les arts poétiques ne versent pas nécessairement dans la génologie, mais la différenciation des genres et la construction de typologies est souvent allée de pair, depuis l'Antiquité, avec ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une attitude normative⁹⁵. Les théoriciens, loin de se contenter de décrire les caractéristiques des genres, considèrent également ces lois génériques comme les règles d'un bien écrire ; il y aurait ainsi un rapport directement proportionnel entre les qualités esthétiques d'une œuvre et sa capacité à performer un genre littéraire, à l'inverse de ce que promouvront les esthétiques romantiques, modernes et contemporaines, qui tendent à valoriser le rapport inverse : moins un texte se laisserait définir par un genre, plus grande serait, dans cette perspective, sa littéarité. Ce goût de la Renaissance pour le respect des règles du bien écrire pouvant être associées à chaque genre se situe au fondement de la poétique classique. La querelle du *Cid*, au cours de laquelle Corneille fut fustigé entre autres pour avoir mêlé la tragédie et la comédie est exemplaire. Il aurait fallu choisir et non hésiter entre deux genres que tout oppose, lancèrent Jean Mairet et Georges de Scudéry, les deux principaux contradicteurs du dramaturge⁹⁶. Les genres, durant la période classique, sont soigneusement rangés. Le poète Nicolas Boileau non seulement classe mais hiérarchise les genres dans son *Art poétique*. Aussi notera-t-on que la poétique classique rend indissociable le poétique et l'axiologique : le système des genres constitue par ailleurs un système de valeurs.

L'orientation analytique de la théorie des genres se poursuivra au XIX^e siècle avec le Romantisme. À cette époque se cristallise la triade qui imprègne encore aujourd'hui notre

⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », p. 22, note que ce trait est aussi caractéristique des génologies de la Renaissance.

⁹⁶ Pour davantage de détails, se référer à Armand Gasté, *La querelle du Cid : pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Genève, Éditions Slatkine, [1898] 2011, 495 p.

représentation de la littérature, celle de l'épique, du lyrique et du dramatique⁹⁷. La réflexion des penseurs de l'*Athenäum*, revue fondée par les frères Auguste et Frédéric Schlegel en 1798, constitue un tournant dans l'approche classificatoire car elle insère les genres dans la diachronie. Il s'agit alors moins de repérer des structures génériques intemporelles que de voir les genres comme des faits historiques en évolution, qui se croisent et se transforment continuellement. Si cette conception historiciste était absente de la plupart des théories génériques précédentes, où les genres se voyaient essentialisés et considérés comme des catégories intemporelles, il n'est pas sûr que cela ait également été le cas des configurations génériques de certains génologues tels que Platon, Aristote et Isocrate. Il faut toutefois admettre que, même dans ces cas, elle n'était pas explicitée. L'historicisme connaîtra une grande fortune et perdurera avec le courant formaliste, notamment chez Juri Tynianov, qui étudiera la relation entre la série littéraire et les autres séries (par exemple la série historique)⁹⁸ — un travail qui, notons-le en passant, nuance la représentation qu'on se fait souvent des formalistes, à qui le sens commun de la théorie littéraire associe spontanément une conception sclérosée et anhistorique de la littérature. Selon Mathieu-Castellani, cet examen historique des genres n'est ni « normatif (*ante rem*), ni classificateur (*post rem*) » ; il se produit « du point de vue de l'inscription historique des textes dans une continuité, de leur insertion dans une série⁹⁹ ». L'étude diachronique des genres n'en demeure pas moins analytique ; elle cherche à cerner les caractéristiques formelles et thématiques dont les genres seraient porteurs, même si ces traits sont non plus essentialisés mais historicisés.

⁹⁷ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », p. 89-179.

⁹⁸ Juri Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 120 - 137.

⁹⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », p. 17-18.

La manifestation moderne la plus évidente de la perspective analytique est sans aucun doute la pensée structuraliste. Pour le structuralisme, le genre constitue en soi un objet d'investigation : il s'élève au-delà de la singularité des œuvres et entretient la promesse d'une poétique universelle et scientifique. Néanmoins, les structuralistes ne se contentent pas de mettre de l'ordre dans le chaos des productions verbales en distinguant les différents genres ; ils entendent également ordonner la question du genre elle-même. Ainsi Tzvetan Todorov distingue les genres « historiques » et « théoriques », Genette les « modes » et les « genres », Frye les genres « idéaux » et « réels ». Les théoriciens cherchent à rendre compte de la tension, au cœur de la démarche analytique depuis le Romantisme au moins, entre l'essentialisme et l'historicisme, entre les genres tels qu'ils sont appréhendés dans la théorie et comme on les trouve « dans la réalité », donc empiriquement, tels qu'ils sont pratiqués par les écrivains et interprétés par les récepteurs — ce qui, du coup, préfigure la réflexion qui animera la perspective pragmatiste, cette dernière étudiant le rôle du genre dans la production et la réception des œuvres.

Assez curieusement, en plus de redorer le blason analytique grâce à l'étude historique des genres, le Romantisme a remis en question ce même paradigme en amorçant une critique de la *notion* de genre. D'après Schaeffer, la différenciation romantique « poussée jusqu'à sa logique extrême exige de chaque écrivain que chacune de ses œuvres forme, comme le voulait déjà Friedrich Schlegel, un genre pour lui-même¹⁰⁰ ». Ainsi s'amorce la cristallisation d'un paradigme agénérique réfutant les fondements théoriques et l'intérêt d'une catégorisation par genres. Les frères Schlegel sont les premiers à mettre l'accent sur le genre en tant que concept

¹⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Le genre d'hier à aujourd'hui », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 20.

en le présentant comme culturel, non comme naturel, selon Dominique Combe¹⁰¹. En fait, la « rhétorique du refus des genres¹⁰² », d'après l'expression de Combe, ou encore la « haine des genres¹⁰³ », selon la formulation de Marielle Macé, sont des postures qui reviennent périodiquement dans l'histoire de la littérature. Elles étaient déjà présentes chez Corneille et Longin, mais se sont renforcées avec le Romantisme et se sont poursuivies avec Guy de Maupassant, André Breton, Jacques Derrida et Maurice Blanchot¹⁰⁴, pour qui « [s]eul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, prosodie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger¹⁰⁵ ». Mentionnons également Benedetto Croce, selon qui le seul fait d'accoler un genre à un texte constitue une forme de violence, les grandes œuvres étant précisément, d'après le théoricien, celles qui ne reconnaissent pas les catégories génériques.

Les romantiques comme les modernistes, souhaitant souvent laisser la voie à une perspective plus subjective de l'écriture littéraire, s'accordent parfaitement avec le scepticisme postmoderne qui remet en question la notion même de vérité et conteste toutes les formes d'hégémonie, parmi lesquelles on trouve, justement, le genre littéraire. « La littérature et la critique des années 1960, dans le sillage du Nouveau roman, de Roland Barthes et du "textualisme" défendu par Philippe Sollers et le groupe Tel Quel, avaient fait de la notion de genre littéraire leur principal adversaire¹⁰⁶ », résume Combe. Pourtant, ces théoriciens, de même que les autres écrivains et penseurs s'opposant au genre, n'ont jamais cessé d'établir des catégories. Pensons, par exemple, à Mallarmé, pour qui il n'y a que la « poésie », le reste

¹⁰¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 54.

¹⁰² Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 73.

¹⁰³ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 193-217.

¹⁰⁴ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 193-217.

¹⁰⁵ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 212.

¹⁰⁶ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 3.

étant « universel reportage » (un genre non classique mais une catégorie générique tout de même). Songeons également au « texte surréaliste » d'André Breton, qui constitue une catégorie textuelle malgré sa volonté d'être a-générique. En somme, dans tous ces cas, le désir de s'opposer au genre se mute régulièrement en un renouveau générique. Ce dernier, même s'il se fait parfois aux dépens des genres traditionnels (poésie, roman et théâtre), n'élimine pas la généricité elle-même. Il reste que le paradigme agénérique fut — et est encore — une source de dynamisme pour la théorie littéraire, puisqu'il invite à se délivrer de nos préconceptualisations et à penser au-delà d'un nombre restreint de catégories prises pour naturelles et invariables.

La thèse de la « mort » des genres proclamée par certains¹⁰⁷ « institue le passé en monde générique clos¹⁰⁸ », écrit Schaeffer, alors qu'il s'avère en fait « impossible de définir un éclatement des genres autrement qu'en relation oppositionnelle avec un modèle générique dont les traits marqués sont en grande partie sélectionnés par le projet transgressif lui-même¹⁰⁹ ». En effet, la question de l'éclatement des genres n'a de sens « que si on part de la conviction qu'il a existé un état antérieur où ils possédaient une identité stable », et c'est en fin de compte cette « thèse de la fin des genres qui institue le passé en monde générique clos¹¹⁰ ». Il y a certainement une difficulté à classer plusieurs œuvres hybrides contemporaines et, de nos jours, on met souvent l'accent sur le caractère « inclassable » des textes — mais, écrit Combe, cette hybridité « n'a de sens que parce que la notion de genre elle-même persiste¹¹¹ » étant donné qu'hormis quelques exceptions on continue à publier des « romans », du « théâtre », des

¹⁰⁷ Caroline Bayard (dir.), *La Mort du genre*.

¹⁰⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », p. 15.

¹⁰⁹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 14.

¹¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », p. 11 et 15.

¹¹¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 4.

« essais », et ainsi de suite. Ces catégories doivent bien avoir encore aujourd’hui un sens fondamental pour la littérature : « le “texte” ou le “livre” en lequel les critiques des années 60 voyaient la littérature “à venir” n’a nullement supplanté les anciens genres, même si ceux-ci se sont profondément transformés¹¹² », de conclure Combe. Le scepticisme par rapport à la question des genres s’est amplifié au siècle dernier, au point où, toute la théorie des genres étant en danger de disparaître, un changement de paradigme devenait inévitable. Dans le monde francophone, les travaux de Jean-Marie Schaeffer furent un grand coup porté à l’édifice analytique, mais aussi, simultanément, à l’agénéricisme. Selon Schaeffer, l’enjeu du débat entre le paradigme analytique et l’agénéricisme relève de la théorie de la connaissance, puisqu’il porte sur l’existence des catégories — et le chercheur suggère de recentrer notre questionnement sur un champ d’investigation proprement littéraire¹¹³. Pour Schaeffer, il importe moins de « décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence¹¹⁴ », que de s’attarder à la *généricité* des textes. Le terme « généralité », calqué sur la notion de « littérarité », insiste sur ce qui *fait genre* : il s’agit non d’une catégorie structurale mais d’un « facteur productif de la constitution de la textualité¹¹⁵ ». Depuis les travaux de Schaeffer, les théoriciens ont résolument troqué des typologies complexes et imposantes pour des systèmes théoriques tout aussi complexes et imposants cherchant à expliquer de quelle manière le texte construit son rapport à une ou plusieurs catégories génériques. Au Canada, les *Actes* du colloque *Literary Genres/Les genres littéraires* tenu à l’Université de l’Alberta en 1988¹¹⁶ et l’ouvrage collectif *Enjeux des genres dans les*

¹¹² Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 5.

¹¹³ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Points, coll. « Essais », 1986, p. 181.

¹¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, p. 63.

¹¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », p. 199.

¹¹⁶ Claudine Potvin et I. S. Maclaren (dir.), *Literary genres/Les genres littéraires*, Edmonton, University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, coll. « Towards a History of Literary Institution in

écritures contemporaines rendent compte du déplacement pragmatiste de la question du « genre » à celle de la « généricité », déplacement qui, écrivent Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « met en suspens toute visée typologique au profit d'une conception dynamique où la reconnaissance de l'« impureté » constitutive des productions littéraires permet de contourner l'écueil essentialiste, vivement dénoncé¹¹⁷ ».

Ce tournant paradigmatique conduit les chercheurs à s'intéresser au rôle des genres dans le processus de communication. Pour Alastair Fowler, « *there is no doubt that genre primarily has to do with communication. It is an instrument not of classification or prescription, but of meaning*¹¹⁸ » ; c'est que les genres « *have to do with identifying and communicating rather than with defining and classifying*¹¹⁹ ». Les théoriciens contemporains s'entendent généralement pour dire que tout discours existe dans un contexte régi par un protocole et qu'en littérature, le code qui oriente autant la production que la réception des textes est le genre. En effet, comme le précise Dominique Maingueneau, « tout énoncé est inscrit dans un genre de discours, les données verbales sont toujours formatées par des contraintes génériques¹²⁰ ». Il s'agit là d'un phénomène inévitable, signale Jean-Michel Adam.

Dès qu'il y a *texte*, c'est-à-dire reconnaissance par un sujet du fait qu'une suite d'énoncés forme une unité de communication, il y a *effet de généricité*, c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. En d'autres termes, *il n'y a pas de texte sans genre* et c'est par le système de genre d'une formation socio-historique donnée que la textualité s'articule à la discursivité¹²¹.

Les travaux de Maingueneau et d'Adam se situent dans la lignée de ceux de Jean-Marie Schaeffer qui, ainsi que je l'ai mentionné, marquent un tournant dans la théorie des genres en

Canada », 1991, 164 p.

¹¹⁷ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « Introduction », p. 17.

¹¹⁸ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 22.

¹¹⁹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 38.

¹²⁰ Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, coll. « ICOM », 2014, p. 112.

¹²¹ Jean-Michel Adam, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2011, p. 20.

abandonnant l'élaboration de typologies pour l'étude des « logiques pragmatiques de la généricité¹²² ». La linguistique textuelle de Jean-Michel Adam constitue sans aucun doute l'apogée de l'approche pragmatiste. Adam et Ute Heidman écrivent dans un article vouloir saisir « l'impact générique sur la mise en discours » et « penser à la fois la mise en discours et la lecture-interprétation¹²³ » grâce aux concepts de « généricité » et d'« effet de généricité », le premier désignant « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes », et le second l'« inscription [d'un texte] dans une classe de discours¹²⁴ ». Selon Adam et Heidman,

La généricité est une nécessité socio-cognitive qui relie tout texte à l'interdiscours d'une formation sociale. Un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres¹²⁵. [...] La mise en relation d'un texte, considéré dans sa clôture, avec une catégorie générique constituée généralement en essence diffère profondément de la dynamique socio-cognitive que nous nous proposons de mettre en évidence¹²⁶.

Adam en particulier développera ce modèle d'analyse des genres jusqu'à le rendre si complet et complexe qu'il apparaît constituer l'apothéose du paradigme pragmatiste, tous les aspects de la généricité en contexte de communication y paraissant pris en compte, de la production à la réception en passant par la diffusion. Une composante du genre demeure toutefois hors du champ d'investigation de ce cadre théorique : l'imaginaire. Aussi me semble-t-il nécessaire d'élaborer une approche qui, sans renier entièrement les travaux antérieurs, les complètera en tenant compte de la composante imaginaire du genre, que le modèle d'Adam ne me paraît pas pouvoir intégrer tant cette dimension se trouve éloignée des intérêts de la plupart des pragmatistes.

¹²² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 69. Néanmoins, je reviendrai dans le chapitre suivant sur Maigueneau et soulignerai également en quoi sa pensée et celle de Schaeffer divergent.

¹²³ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité », p. 62.

¹²⁴ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité », p. 62.

¹²⁵ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité », p. 62.

¹²⁶ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généricité », p. 62-63.

Travaux précurseurs

L'approche des genres littéraires que j'entends encadrer dans ce chapitre, puis déployer dans les chapitres suivants à l'occasion d'analyses sur les génologies et sur le corpus littéraire franco-canadien, se fonde sur les théories des représentations et de l'imaginaire ; elle se distingue par conséquent des perspectives théoriques décrites au cours des dernières pages. Or, j'ai également consulté durant mes recherches des travaux dans le domaine des études littéraires qui, sans conceptualiser l'imaginaire des genres, peuvent être considérés comme des sources ou des influences, et plus encore des précurseurs. J'utilise ici le terme « précurseur » pour signaler que ces recherches précèdent ma réflexion sur l'imaginaire des genres littéraires et l'ont aussi considérablement inspirée. Il ne s'agit donc aucunement de présenter ces études comme archaïques, dépassées ou embryonnaires, mais bien au contraire de mettre l'accent sur leur apport exceptionnel à la formation d'un questionnement sur l'imaginaire des genres, qui a été jusqu'ici négligé et que je propose de théoriser afin de lui donner un fondement théorique et un caractère systématique. Mis à part David Fishelov, John Swales, Ming-Yu Tseng, Marielle Macé, Christine Planté et Alain Vaillant, déjà mentionnés en introduction, il m'apparaît opportun de souligner dans cette section l'apport à une conceptualisation de l'imaginaire des genres de Jean-Marie Schaeffer, Gérard Genette, ainsi que du duo formé de Raphaël Baroni et Marielle Macé ; de Dominique Combe avec sa rhétorique des genres littéraires ; des Travaux sur les arts du roman (TSAR) ; des études sociologiques et sociocritiques des genres littéraires (André Belleau, François Dumont, Mawy Bouchard et Michel Fournier en particulier) ; et enfin des recherches sur la littérature franco-ontarienne de Robert Yergeau.

Jean-Marie Schaeffer pose que différentes logiques de la généricité peuvent cohabiter au sein d'une même œuvre. De façon similaire, j'arguerai que des représentations distinctes coexistent parfois au sein d'une même production artistique ou, plus rarement, au sein d'un même système théorique. Je retiendrai également de Schaeffer et des autres penseurs de la tendance pragmatiste l'idée selon laquelle il importe de ne pas formuler à priori des postulats sur l'identité des genres, et de décrire plutôt ce que ces catégories sont pour les locuteurs, sans porter de jugement. Néanmoins, je me distancie par ailleurs de Schaeffer en raison de son emploi du vocable « logique ». Ce terme laisse transparaître que le théoricien tente de décrire des systèmes génériques cohérents, alors que des représentations dissemblables d'un même genre peuvent s'entrechoquer dans l'imaginaire. Le mot « logique », de par ses connotations mathématiques et positivistes, montre bien que Schaeffer n'entend pas s'attarder sur la dimension imaginaire des genres, par exemple sur les charges affectives dont ces catégories peuvent être investies par les individus ou les groupes sociaux. C'est ce dernier point qui me paraît le plus crucial et qui me distingue le plus nettement de Schaeffer. D'autres théoriciens pragmatistes mentionnent néanmoins l'aspect affectif du genre. Dans l'avant-propos à leur ouvrage collectif *Le savoir des genres*, Raphaël Baroni et Marielle Macé se situent nettement dans la tendance pragmatiste en mettant l'accent sur le rôle du genre en contexte de communication :

Dans la dialectique de défamiliarisation et de compréhension, voire de retrouvailles, que suppose toute expérience esthétique (quoique évidemment du classicisme au modernisme leur rapport soit inversé), les genres sont la part de généralité et de « connu » qui assure la communicabilité du texte à son lecteur, ou son inscription dans l'histoire des formes¹²⁷.

¹²⁷ Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », p. 9.

Il n'en reste pas moins que les chercheurs font par ailleurs allusion au « sentiment du “romanesque” », qui « ne s'appuie pas sur une capacité à définir le genre, mais sur une certaine interface entre la littérature et la vie, un condensé d'affects, de valeurs et de mémoire qui nourrit la pratique romanesque¹²⁸ ». Sans placer cet aspect au cœur de leur théorie ou le développer de manière substantielle, Baroni et Macé supposent que l'imaginaire est aussi en jeu dans le genre, ce dernier pouvant être signifiant pour l'individu autrement que par le biais d'un code permettant la communication. Les chercheurs vont jusqu'à dire que le genre peut devenir un « programme de vie¹²⁹ ». Quoique Baroni et Macé considèrent d'abord le genre comme un savoir *pratique* (il oriente pour eux la production et la réception des textes), ils affirment que le savoir des genres « n'est pas indépendant d'une certaine *émotion* de la généralité, d'un *plaisir* propre à la généricité, ou, à l'inverse, d'une *indisposition* ou d'une *haine* qui met les genres en délibération permanente¹³⁰ ». Les chercheurs poursuivent à cet égard certaines intuitions de Gérard Genette, qui affirmait que « la relation à (ce qu'on perçoit comme) un genre est à la fois un fait d'attention cognitive et un fait d'appréciation affective, le second étant seulement sous-déterminé par le premier, qui en est la condition nécessaire mais non suffisante¹³¹ ». Genette, dans sa conférence « Peut-on aimer un genre ? », explorait d'ailleurs le rapport entre l'appréciation esthétique et la catégorisation générique¹³². Les travaux de Genette, Baroni et Macé me paraissent créer dans la théorie pragmatiste des genres une brèche ouvrant sur une prise en considération de la composante imaginaire — c'est

¹²⁸ Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », p. 9-10.

¹²⁹ Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », p. 12.

¹³⁰ Raphaël Baroni et Marielle Macé, « Avant-propos », p. 13. Je souligne les termes qui mettent l'accent sur les affects rattachés à la généricité.

¹³¹ Gérard Genette, « Le genre comme œuvre », *Littérature*, n° 122, 2001, p. 107.

¹³² Gérard Genette, « Peut-on aimer un genre ? ». *Canal-U*, Mission 2000, 26 décembre 2000, 77 minutes. [https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/peut_on_aimer_un_genre.1213] (Page consultée le 12 décembre 2019).

précisément par cette brèche que s'infiltré l'imaginaire des genres et à partir d'elle que je souhaite reconceptualiser la notion même de genre dans les sections suivantes afin de placer la conception des catégories génériques comme représentations au centre de notre réflexion sur la généricité.

Les travaux de Dominique Combe préfigurent aussi la théorisation de l'imaginaire des genres que je cherche à développer. Le théoricien, parlant d'une « rhétorique des genres », montre que s'est historiquement instituée une opposition entre la poésie et le récit¹³³. Se trouve chez Combe l'idée selon laquelle la représentation d'un genre ne peut être comprise qu'en rapport avec celle d'au moins un autre genre, que je reprendrai pour ma part en considérant que les représentations des genres se constituent les unes par rapport aux autres, et non en vase clos. L'importance de la réflexion de Combe vient également de ce qu'il s'attarde sur la construction discursive de l'opposition entre poésie et récit, chez Stéphane Mallarmé et Paul Valéry, entre autres. Dans la modernité poétique, l'« originalité du langage poétique » se définirait

constamment en opposition aux autres genres littéraires, et aux formes qui leur sont alliées — drame, description, et surtout récit. L'exclusion du narratif, décrétée avec une rare obstination par des poètes aussi différents que Mallarmé, Valéry, Breton ou, plus récemment, Bonnefoy, oriente de façon essentielle l'invention des formes à laquelle la poésie s'est vouée depuis Baudelaire¹³⁴.

Combe s'intéresse ici uniquement à un trait formel, soit l'exclusion du narratif, et le considère important en raison de ses conséquences pratiques, soit son rapport avec la pratique du genre poétique. Assez pragmatiste de ce point de vue, Combe traite néanmoins cette exclusion comme une représentation susceptible de s'imposer dans l'imaginaire social.

L'exclusion du narratif prononcée par les poètes dans leurs essais et commentaires a fini par s'imposer comme une évidence : de sorte que les critiques, les rhétoriciens et

¹³³ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, 201 p.

¹³⁴ Dominique Combe, *Poésie et récit*, p. 7.

les poéticiens eux-mêmes ont intériorisé la « distance » entre la poésie et le récit, désormais perçus comme incompatibles. Un des présupposés essentiels — impensé comme tel — du discours critique sur la poésie est que celle-ci se différencie du récit *par nature*. [Les critiques et essayistes] ont largement contribué à imposer auprès des lecteurs, aussi bien que des écrivains, une nouvelle rhétorique des genres littéraires¹³⁵.

Combe reprendra le terme « rhétorique » à certaines reprises pour discuter des positions d'adoption ou de rejet des écrivains à l'égard des genres, comme celle de Victor Hugo par rapport aux catégories classiques de la « tragédie » et de la « comédie »¹³⁶. Combe présente ces constructions comme des positionnements rhétoriques des acteurs au sein de la littérature. La dimension affective, mais aussi, éventuellement, sociale, politique et existentielle — bref des facettes essentielles du genre comme représentation — ne sont pas directement abordées. Notons du même souffle que Combe n'étudie pas la construction discursive des genres dans les textes littéraires ou dans des discours autres que ceux faisant partie de la classe de la « prose d'idées » : c'est qu'il ne conçoit pas, comme moi, le genre en tant que représentation sociale. Une telle conception peut nous conduire à analyser le genre dans toute son étendue, ses représentations se trouvant répandues dans nos productions culturelles, autant dans la théorie et l'histoire littéraire que dans les textes littéraires notamment — et même s'il ne s'agit pas de l'objet de cette thèse, d'autres productions culturelles, certaines considérées comme plus artistiques, comme les films, et d'autres plus populaires, comme les séries télévisées, pourraient aussi être étudiées. Cependant, dans cette thèse, je me restreindrai à l'étude de produits culturels plus strictement littéraires, soit la théorie littéraire et la littérature franco-canadienne.

Il est important de compter également au nombre des précurseurs de l'imaginaire des genres des recherches comme celles effectuées par les membres des Travaux sur les arts du

¹³⁵ Dominique Combe, *Poésie et récit*, p. 10.

¹³⁶ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p.7.

roman (TSAR), un groupe de recherche consacré à l'étude des arts du roman. En plus de leurs analyses du genre romanesque et de son histoire, les membres du TSAR se penchent sur des textes appartenant à la prose d'idée, où le romancier prend un pas de recul et réfléchit à sa propre pratique, comme le fait Milan Kundera dans ses essais¹³⁷. Isabelle Daunais écrit que

les romanciers [...] n'ont jamais cessé [...] de chercher [à comprendre leur art,] non en essayant d'en déduire telle ou telle règle, mais en méditant sur ses accomplissements, sa singularité, son domaine. Cette réflexion des romanciers s'est exprimée, au fil de l'histoire, dans toutes sortes de textes — essais, préfaces, études, entretiens, correspondances, journaux —, qui accompagnent leurs œuvres comme leur conscience ou leur écho, et se trouve incessamment relancée par tout ce que découvre et continue de découvrir le roman¹³⁸.

D'après Daunais, la tâche du critique littéraire face au roman « consiste à poser une hypothèse, large ou restreinte, peu importe, et à l'étayer en ciblant tel ou tel aspect (formel, structurel, thématique) du roman, ou tel ou tel moment de son histoire », alors que « la pensée des romanciers nous offre du roman une connaissance, une idée, une conception que la pensée critique, malgré toute sa bonne volonté et toutes ses découvertes, est incapable de nous donner¹³⁹ ». Le travail du critique littéraire apparaît à bien des égards plus « modeste » parce que se situant toujours « à l'échelle de la partie, de l'angle, de la question¹⁴⁰ ». La perspective du romancier est plus large.

Pour le romancier, le roman n'existe pas sans quelque chose qui le dépasse, peu importe que cette chose ait pour nom le réel, l'existence, l'humain ou tout simplement la vie. Même dans ses détails, le roman est presque toujours saisi à la grande échelle de ce qu'on pourrait appeler sa tâche, qui est de comprendre le monde et de l'explorer. Et ce n'est pas seulement avec l'existence ou la réalité que le roman, dans la pensée des romanciers, entre *nécessairement* en lien, c'est aussi, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec lui-même¹⁴¹.

¹³⁷ TSAR/NOVANOVA, *Travaux sur les arts du roman*, s.d. [https://tsar.mcgill.ca/fr_index.html] (Page consultée le 23 octobre 2018).

¹³⁸ Isabelle Daunais, « La pensée des romanciers », *Atelier du roman*, n° 46, 2006, p. 24.

¹³⁹ Isabelle Daunais, « La pensée des romanciers », p. 24.

¹⁴⁰ Isabelle Daunais, « La pensée des romanciers », p. 24.

¹⁴¹ Isabelle Daunais, « La pensée des romanciers », p. 24.

Ma recherche se distinguera de celle du TSAR puisque je m'intéresserai à la représentation non seulement du roman mais aussi de la poésie et du théâtre. Je me pencherai sur les textes de tous les écrivains (peu importe le genre pratiqué) et je ne m'attarderai pas sur les arts d'écrire, mais sur les génologies (chapitre 1) et les textes littéraires (chapitre 2). La théorie de l'imaginaire des genres fédère sans aucun doute des recherches déjà existantes, comme celles du TSAR et de Combe, sans toutefois s'y résumer, puisque sa portée, ainsi que je l'ai déjà expliqué, se révèle beaucoup plus large.

Dans un autre ordre d'idées, un certain nombre de travaux élaborent ce qu'on pourrait appeler une « sociologie des genres¹⁴² ». Les études sociales sont souvent exclues des grandes synthèses des théories du genre. Quand il retrace l'historique de la génologie, Schaeffer parle de « la » théorie des genres, mais évacue toutes les approches sociales de la généricité afin de se référer essentiellement à la poétique, qui, grâce à cette occultation, se trouve présentée comme la seule véritable théorie établie des genres — à laquelle s'opposera l'approche pragmatiste. Comme la sociologie des genres subordonne ces derniers à un ensemble qui leur est à priori extérieur (le « social »), elle n'apparaît pas à certains ainsi qu'une théorie du genre mais comme une théorie sociologique ne traitant de la généricité que de manière accidentelle. Seule l'analyse du discours intègre véritablement la dimension sociale à sa compréhension du genre, quoiqu'en l'insérant dans un schéma général de type linguistique, et donc trop timidement pour satisfaire des sociologues des genres.

C'est que, dans ses balbutiements, la sociologie des genres littéraires cherchait des homologues entre les genres littéraires et la classe sociale de leurs producteurs ou encore entre les genres littéraires et l'évolution des conditions matérielles et économiques des sociétés dans

¹⁴² Pour un historique de la sociologie des genres littéraires, voir Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Harmattan, coll. « Logiques sociales », [1985] 2000, p. 44-114.

lesquelles ils émergent et se transforment. À cet égard, elle m'apparaît participer du paradigme analytique, s'intéressant surtout à la forme et au contenu des textes, même si ces derniers sont influencés par des facteurs sociaux. Fredric Jameson, dans « Magical Narratives: On the Dialectical Uses of Genre Criticism », critique Northrop Frye et Vladimir Propp parce qu'ils ne prennent pas en considération l'impact de l'histoire sur la transformation des genres ; il tente ainsi de développer une théorie des genres sociologique¹⁴³. On trouvait déjà cette perspective à l'époque classique, donc bien avant qu'elle soit cristallisée par la sociologie des genres du XX^e siècle :

La poétique [classique] propose pour les genres littéraires un certain nombre de traits distinctifs qui concernent les thèmes et les personnages, donc le « contenu » de l'œuvre : ainsi, il faut de la guerre et de l'amour dans l'épopée, des hostilités domestiques dans la tragédie. La présence des Dieux n'est admissible que dans le poème épique, les tragédies sont peuplées de rois et de princes, les comédies de bourgeois. On parvient à établir ainsi une hiérarchie des genres qui est socialement déterminée. C'est en effet à un niveau sociologique que la critique opère lorsqu'elle distingue, avec Bacon en Angleterre, les genres destinés à la noblesse, à la bourgeoisie et à la paysannerie, ou, avec Lucas Moesch en Autriche, aux différents âges de la vie humaine¹⁴⁴.

On voit bien ici en quoi la sociologie des genres peut être rapportée au paradigme analytique ; les caractéristiques attribuées aux genres y sont cependant sociales ou socialement déterminées plutôt qu'être systématiquement intrinsèques aux textes eux-mêmes. Il existe tout de même une autre forme de théorie sociologique des genres, qui s'inscrit quant à elle au sein du paradigme pragmatiste. En effet, Paul Medvedev, membre du cercle de Bakhtine, affirme que

la réalité du genre est la réalité sociale de sa réalisation dans le processus de la communication artistique. Le genre est ainsi l'ensemble des méthodes d'une orientation collective vers la réalité, qui vise l'achèvement de celle-ci. Cette orientation est en mesure de saisir de nouveaux aspects de la réalité. La compréhension de la réalité se développe et s'actualise dans le processus de la communication idéologique et

¹⁴³ Fredric Jameson, « Magical Narratives: On the Dialectical Uses of Genre Criticism », *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 103-150.

¹⁴⁴ Aron Varga Kibédi, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, p. 20.

sociale. C'est la raison pour laquelle une authentique poétique du genre ne peut être qu'une sociologie du genre¹⁴⁵.

Medvedev est connu pour avoir élaboré l'une des critiques les plus radicales du formalisme russe. En fait, il diverge de l'école formaliste précisément sur la question du genre littéraire. Pour lui, les genres sont des formes de communication indissociables d'un contexte social marqué par la lutte des classes et le conflit entre des visions du monde et des intérêts de groupe incompatibles. Chaque genre refléterait ainsi une idéologie et inciterait le lecteur à souscrire à un point de vue et de ce fait à des intérêts collectifs particuliers. Dans ce dernier sens, la sociologie des genres préfigure en partie l'imaginaire des genres, les catégories génériques pouvant être liées à des traits idéologiques.

Comme l'expliquent Jacques Dubois et Pascal Durand, l'étude des rapports entre classes sociales et classes textuelles a pu faire ressortir des homologues convaincantes. On pourrait ainsi considérer que les conditions sociales d'énonciation de la poésie au XIX^e siècle auraient influencé sa forme. De genre noble, elle devient le propre des « petits fonctionnaires ». Or, selon Dubois et Durand, la poésie aurait « compens[é] son déclin social par un discours d'escorte mythifiant » et tenté de « préserver sa légitimité compromise par une opacification luxueuse de son langage¹⁴⁶ ». À l'époque contemporaine, la recherche d'homologies stables s'est révélée difficile en raison de l'autonomisation du champ littéraire et de la mobilité croissante de ses acteurs. Dubois et Durand écrivent que « la sphère des lettres affirme, en régime bourgeois et en économie de marché, une autonomie inédite dont l'enjeu et l'effet essentiels consistent à médiatiser son lien avec le champ global¹⁴⁷ ». La sociologie des genres s'est en fait considérablement transformée avec Pierre Bourdieu et les chercheurs qui se situent

¹⁴⁵ Pavel Medvedev, *La méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues », 2008, p. 282.

¹⁴⁶ Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de texte », *Littérature*, mai 1988, n° 70, p. 14.

¹⁴⁷ Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de texte », p. 7.

dans son sillage. Bourdieu « fait de la hiérarchie des genres littéraires une des pièces maîtresses du processus d'autonomisation du champ¹⁴⁸ » et montre dans *Les règles de l'art* que c'est grâce aux catégories génériques que la littérature se constitue comme un champ restreint. Il argue par ailleurs dans ses travaux que le sujet se classe lui-même en classant. C'est grâce aux genres littéraires que l'écrivain se positionne dans le champ littéraire, ainsi que le résume Marielle Macé :

Chez Bourdieu, l'idée de genre exerce cette fonction de médiation non à l'intérieur d'une théorie de la littérature en tant que telle, mais dans le cadre d'une pensée de la production historique de valeur. [...] L'idée de genre nourrit en effet le postulat de l'« homologie », ou de la correspondance entre l'invention d'une forme et l'invention d'une position dans le champ littéraire. Elle n'est jamais prise au singulier (c'est l'aspect structural de la pensée du champ littéraire) : les genres se constituent en un *espace*, c'est-à-dire en un ensemble fini et bien délimité de places préconstruites ; ils désignent la part esthétique de la structuration du champ, ce sont les curseurs ou les repères des hiérarchies au sein desquelles les écrivains, qui opèrent sous une série de contraintes, sont appelés à choisir dans une logique de « distinction ». On comprend que cette vision topologique des genres, cette science des positions littéraires, qu'il partagerait d'ailleurs avec bien des génologues contemporains, n'a de sens pour le sociologue du champ que reconduite aux enjeux de la lutte pour le capital esthétique¹⁴⁹.

À certains égards, les travaux de Bourdieu dans *Les règles de l'art* pourraient être rapprochés de ceux de Combe, quoiqu'ils empruntent une perspective sociologique. Bourdieu soutient que les classifications sont motivées, qu'elles constituent, en bref, un positionnement social. Je retiens de la pensée bourdieusienne que les genres ne sont pas neutres, qu'ils génèrent pour ainsi dire une certaine conception, orientée, de la réalité sociale et de la place du sujet dans son monde. Anthony Glinoeur résume bien la perspective sociologique la plus courante de nos jours, selon laquelle les classes de textes constituent

¹⁴⁸ Anthony Glinoeur, « Enfances du champ littéraire français : à propos de l'époque romantique », dans Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (dir.), *Le symbolique et le social. Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Liège, Les Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 128.

¹⁴⁹ Marielle Macé, « "La valeur a goût de temps", Bourdieu historien des possibles littéraires », *Fabula-LhT*, n° zéro, février 2005. [<http://www.fabula.org/lht/0/mace.html>] (Page consultée le 7 décembre 2018).

des regroupements fictifs construits par le chercheur pour rendre compte à la fois de déterminations et de propriétés déterminantes d'un ensemble de productions. Pas davantage que les classes sociales, et pas davantage que les genres d'un point de vue poétique, les classes de textes théoriques ne correspondent strictement à des classes réelles, qui seraient directement observables. Tout au plus existent-elles en tant qu'ensemble de potentialités réunies, c'est-à-dire en tant que « classe probable ». Toute classe de textes, sauf à accumuler réductions, approximations et exceptions, ne peut prétendre à d'autre statut, et c'est pourquoi le chercheur doit autant traquer les actualisations de la classe de textes théoriques qu'expliquer les facteurs déterminants des « luttes de classements » qui orientent la légitimation¹⁵⁰.

Cette perspective pourrait être qualifiée de pragmatiste, puisqu'elle s'intéresse au rôle des catégories génériques dans la communication sociale, en y ajoutant une portée institutionnelle, la structuration du champ littéraire. Il me semble que la sociologie des genres tend déjà vers l'imaginaire des genres en considérant les catégories génériques comme des fictions ayant des répercussions sociales. Cependant, elle ne va pas jusqu'à poser le genre comme représentation et à élaborer le cadre théorique autorisant à analyser les catégories génériques dans une telle perspective.

Distincte de la théorie sociologique des genres, mais proche d'elle, on trouve une sociocritique des genres littéraires. André Belleau en est le principal représentant. Chez lui, écrit François Dumont, c'est

à la « société réelle » qu'est attribué le rôle que remplissait l'essence dans les théories génériques évolutionnistes comme celles de Brunetière. L'idéologie et l'institution prennent ici valeur de conditions premières de la dynamique des genres. Les perspectives génériques de Belleau s'avèrent ainsi indissociables de sa visée sociocritique¹⁵¹.

La sociocritique des genres pratiquée par Belleau « [relie] constamment la question des genres au social¹⁵² ». Belleau entend effectivement procéder à une « analyse sociotextuelle » : « nous

¹⁵⁰ Anthony Glinoe, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES*, 26 mai 2009. [<http://contextes.revues.org/4325>] (Page consultée le 23 janvier 2019.)

¹⁵¹ François Dumont, « Le fonds des formes : la dynamique des genres chez André Belleau », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, n° 3, 1997, p. 766.

¹⁵² François Dumont, « Le fonds des formes », p. 767.

chercherons constamment [...] à retrouver le contexte dans et par le texte, à ne jamais perdre de vue la société¹⁵³ ». Le chercheur en arrive à la « conviction qu'on ne peut lire l'inscription du référent sociohistorique dans le texte que par et dans la façon dont celui-ci parvient à être littéraire et à réaliser les codes qu'il signale¹⁵⁴ ». Il s'agit d'une manière pour lui de voir moins « l'idéologie *dans* le texte » que « l'idéologie *du* texte » ; en cela, il se démarque des démarches sociologiques :

l'idéologie se trouve liée à la structure même du texte conçu comme ensemble, comme objet artistique : on comprendra qu'ici soient convoqués d'abord les codes esthétiques ; ils sont effectivement les plus « rapprochés » de l'œuvre et médiatisent son rapport au discours social¹⁵⁵.

Contrairement aux approches « sociologisantes », lesquelles verraient le roman « comme une sorte de document d'appoint [qui] se bornerait à receler des idéologies¹⁵⁶ », Belleau s'attarde au roman comme producteur idéologique, précise Dumont ; le genre travaillerait le regard porté par la société sur elle-même plutôt que de simplement répéter et refléter les discours en vogue à son époque. Dumont note que, dans une perspective sociocritique, « le genre est forcément relationnel et les relations génériques sont dynamiques. Ces relations sont à la fois externes (relation entre essai, roman et poésie) et internes¹⁵⁷ », puisqu'elles concernent par ailleurs les sous-genres. Le chercheur mentionne également que

le genre est contextuel : il apparaît comme une médiation entre les textes et le social (l'idéologie, l'institution), et cette médiation est liée autant aux usages critiques qu'aux pratiques d'écriture. Il s'ensuit que la théorie des genres doit nécessairement être indexée par la sociocritique, dont elle est l'un des éléments, ne pouvant trouver en elle-même de fondement ni de pertinence. Cette intégration de la théorie à la critique explique que Belleau n'a jamais participé au procès intenté depuis plusieurs années à la notion de genre. Le genre, pour lui, fait partie d'un fond qui ne devient

¹⁵³ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », [1980] 1999, p. 15.

¹⁵⁴ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 213.

¹⁵⁵ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 214.

¹⁵⁶ François Dumont, « Présentation », dans André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 7.

¹⁵⁷ François Dumont, « Le fonds des formes », p. 768.

forme que lorsqu'il est activé, dans une société, par l'écriture de l'écrivain *et* du critique. Il se transforme alors en composante essentielle de la littérature¹⁵⁸.

Le travail de Belleau paraît néanmoins se ranger dans le paradigme analytique, parce que le chercheur opère tout compte fait des distinctions génériques sur la base de caractéristiques inscrites dans les textes eux-mêmes. Il ne s'agit pas, pour lui, d'analyser les représentations des genres, mais de voir en quoi les manières dont l'écrivain est représenté dans le roman peuvent constituer des sous-genres romanesques indissociables d'une prise de position discursive dans l'imaginaire. Tout de même prudent dans son emploi du mot « genre », qu'il place entre guillemets, Belleau catégorise son objet d'étude, les romans québécois dans lesquels sont représentés des écrivains :

appelons cet objet *le Roman de l'écrivain*. Il me semble qu'il soit légitime d'y voir un type de discours (on serait enclin à parler de « genre ») non seulement, bien entendu, à cause du nombre considérable d'occurrences mais surtout de par la nature même des traits durables observés en un grand nombre de textes échelonnés sur plus de vingt ans [soit la période couvrant le corpus analysé]¹⁵⁹.

Le chercheur posera aussi une autre distinction. Il propose de voir dans ce sous-genre du « *Roman de l'écrivain* » deux sous-sous-genres : le « roman de la parole », caractérisé par sa difficulté à « instaurer un sujet-écrivain » et « à poser l'institution [littéraire]¹⁶⁰ », et le « roman du code », où « la position du personnage-écrivain dans le récit et celle du narrateur dans le discours signalent la dominance du rapport de la littérature au contexte social¹⁶¹ ». Selon Dumont, cette « analyse du conflit entre roman du code et roman de la parole débouche sur la question du statut de la littérature — et, plus largement, de la culture — dans la société québécoise¹⁶² », et pour cette raison l'approche de Belleau est pleinement sociocritique.

¹⁵⁸ François Dumont, « Le fonds des formes », p. 768.

¹⁵⁹ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 213.

¹⁶⁰ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 127.

¹⁶¹ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 82.

¹⁶² François Dumont, « Présentation », p. 7.

Toujours d'après Dumont, Belleau insiste sur le postulat selon lequel « c'est par ses aspects formels que l'œuvre d'art relève de la réalité » et « identifie une constante, qu'il relie [...] au contexte social¹⁶³ », de manière systématique. La sociocritique des genres chercherait à rendre compte pour Dumont « de la médiation et du processus de production idéologique du sens, procès [que la sociocritique] ne conçoit pas comme la construction d'une cohérence mais plutôt comme l'émergence d'une coïncidence de contradictions¹⁶⁴ ». Cette analyse de la posture de Belleau au sein de la génologie n'est pas anodine puisque Dumont a développé sa propre analyse sociocritique des genres dans son ouvrage *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*. Son étude porte « sur les multiples essais que les poètes québécois ont consacrés à la question de la fonction de la poésie durant la période 1945-1970¹⁶⁵ ».

Sans perdre de vue que le discours des poètes n'est pas assimilable à une fonction effective, il y a lieu, me semble-t-il, de considérer, dans l'analyse sociologique de la fonction de la poésie, la provenance des discours et les liens établis par les poètes eux-mêmes entre leur poétique et leur conception de la société¹⁶⁶.

Le travail de Dumont peut de ce point de vue faire songer aux recherches du TSAR, bien qu'il concerne le genre poétique, non le romanesque. En effet, le chercheur s'attarde sur des essais et considère que le regard des poètes sur leur propre pratique nous permet de mieux comprendre le genre qu'ils pratiquent. Dumont se distingue de l'approche adoptée par le TSAR en ce qu'il considère explicitement ce discours à partir du contexte socio-historique et du discours social de l'époque étudiée.

¹⁶³ François Dumont, « Le fonds des formes », p. 767.

¹⁶⁴ François Dumont, « Le fonds des formes », p. 767-768.

¹⁶⁵ François Dumont, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 3

¹⁶⁶ François Dumont, *Usages de la poésie*, p. 209.

Par ailleurs, d'autres travaux empruntant un point de vue sociocritique, mais portant sur des périodes historiques plus anciennes que celles mentionnées jusqu'à présent, me paraissent avoir fait plusieurs pas dans la direction de l'imaginaire des genres. Mawy Bouchard, dans son étude sur la narration française au XVI^e siècle, adopte dès l'abord une posture agénérique. Elle s'oppose à l'idée selon laquelle « tout texte appartient à un genre poétique prédéterminé » :

aucun concept — catégorie ou genre — ne préexiste à la prise de parole ou à l'écriture. Il faut donc *chaque fois* peser la teneur conceptuelle des mots chez un écrivain, à tel moment de sa réflexion. Le roman ne s'est pas un jour levé d'un sommeil millénaire pour revendiquer sa place dans le monde prestigieux de la culture. Le roman n'est pas. Ce sera du moins le point de départ de notre lecture¹⁶⁷.

Je retiens de Bouchard cette nécessité d'abandonner un regard surplombant pour être attentif aux catégories génériques telles qu'elles sont pensées (je dirais même : représentées) dans le discours, même si je ne souscris pas à l'idée selon laquelle les catégories ne précèderaient pas l'écriture, les genres préexistant pour moi dans l'imaginaire en tant que représentations sociales. Sceptique par rapport à la rigueur de la notion de genre littéraire pour traiter des textes de l'époque, Bouchard propose d'« abandonner la question du genre littéraire proprement dite » afin de « [f]aire bon usage [...] des moyens de la rhétorique et de l'interrogation sociocritique¹⁶⁸ ». L'objet de son analyse sera ainsi non

de définir une poétique du roman ni même d'expliquer la conception romanesque du XVI^e siècle, mais plus modestement d'analyser les énoncés autoréflexifs ou simplement critiques de la narration en roman et d'en dégager les présupposés théologiques ou politiques et, le cas échéant, poétiques.

Prudente, Bouchard qualifie son choix de « modeste », néanmoins il va à l'encontre, comme elle le mentionne d'ailleurs, des principales théorisations du genre en vogue à l'époque et

¹⁶⁷ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 22.

¹⁶⁸ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 16.

aujourd'hui encore car la tâche qu'elle se donne se distingue autant de la perspective analytique que de la pragmatiste. Elle entend chercher à « identifier les énoncés fondamentaux qui constituent la topique discursive sur la narration au XVI^e siècle¹⁶⁹ ». Ce que Bouchard refuse, c'est en substance le recours sans réserve à des catégories anachroniques pour décrire les textes de l'époque ; et elle se penche sur des catégories génériques seulement dans la mesure où ces dernières font l'objet d'une réflexion chez les auteurs eux-mêmes. Plus encore, elle est attentive à ce que j'appelle pour ma part la dimension imaginaire du genre, entre autres à l'attribution d'une valeur (politique, religieuse, etc.) aux genres telle qu'elle est établie dans le discours des auteurs¹⁷⁰. À la manière de Bouchard, Michel Fournier se penche sur le « processus de définition du roman¹⁷¹ » au XVII^e siècle. Voulant néanmoins, dans une posture agénérique rappelant celle de Bouchard, « quitter le paradigme du genre¹⁷² », le chercheur souligne autant les différentes caractéristiques associées au genre (formelles, morales, etc.) que les implications de ce qu'il appelle la « prise en charge culturelle de l'expérience romanesque¹⁷³ ». Cette « prise en charge » peut être conçue en grande partie comme celle de l'imaginaire et du travail opéré sur les représentations du roman par les théoriciens et les écrivains. Le roman, d'après plusieurs auteurs, se caractériserait ainsi par son absence de règles, mais alors que certains ont dénoncé cette liberté, d'autres en ont fait le principal critère de valorisation de l'art romanesque. Fournier se questionne ainsi sur les conditions ayant

¹⁶⁹ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 21.

¹⁷⁰ Les représentations du roman et de la poésie qu'elle étudie font d'ailleurs parfois écho à celles présentes en littérature franco-canadienne, dont je parlerai dans le chapitre 3, où la poésie est associée à la vérité, et le roman, au faux : « C'est à l'histoire et au grand poème que l'institution — avant tout politique — confèrera désormais le statut de vérité, *utile* ou *agréable* à l'ordre monarchique », alors que le roman se verrait plutôt caractérisé par sa capacité à former des illusions (Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 320).

¹⁷¹ Michel Fournier, *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « République des lettres », 2006, p. 8.

¹⁷² Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 21.

¹⁷³ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 5.

permis ce « passage d'une dénonciation de la liberté (ou de la démesure) romanesque à son éloge et à sa revendication¹⁷⁴ ». Il souligne que « l'objet théorique qui se construit au XVII^e siècle [le roman en tant que concept] ne fait pas que masquer la pratique romanesque en la légitimant ; il vient à son tour informer la lecture des romans¹⁷⁵ ». Fournier en vient à dire que le roman est « un objet de savoir qui se constitue à la croisée d'un ensemble de discours » et qu'« [e]n participant à la constitution de cet objet, [ces discours] cherchent à réguler les pratiques de lecture et d'écriture qui déterminent l'expérience romanesque¹⁷⁶ ». Le chercheur voit dans ce travail sur les représentations « l'émergence, ou du moins [...] la consolidation, d'un nouveau dispositif par lequel la puissance romanesque n'est plus seulement condamnée, mais prise en charge par une culture, entre autres, à travers la médiation du discours critique¹⁷⁷ ». Fournier met du coup en relief l'importance de tenir compte de la dimension imaginaire des genres.

Je conclus cette section sur les précurseurs de l'imaginaire des genres en présentant le travail de Robert Yergeau, celui qui se situe sans aucun doute le plus près des analyses que je déploierai au cours du chapitre 3 sur la littérature franco-canadienne. Yergeau a en effet publié en 2004 un article intitulé « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens ». Le chercheur y analyse la représentation de la poésie et des poètes dans des romans et nouvelles de Daniel Poliquin, Gabrielle Poulin et Dominique Millette. Il ne s'agit pas, spécifie Yergeau, de parler « d'hybridité générique », mais bien des « postures fictionnelles fortement contrastées, sinon antinomiques, liées à la poésie » chez ces auteurs : Yergeau y distingue une

¹⁷⁴ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 3.

¹⁷⁵ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 16.

¹⁷⁶ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 17.

¹⁷⁷ Michel Fournier, *Généalogie du roman*, p. 17.

représentation « caricaturale », « sacrale », et finalement « iconoclaste¹⁷⁸ » de la poésie. Il en conclut que la poésie « agit, à des degrés divers, comme un surtexte dans la littérature franco-ontarienne des années 1990¹⁷⁹ » — une conclusion que j'étendrai à la littérature franco-canadienne de manière générale, et ce des années 1970 à nos jours. L'étude de Yergeau, en plus de porter sur la littérature franco-canadienne (et plus particulièrement, la littérature franco-ontarienne), occupe une place de choix dans l'éventail des précurseurs présentés précédemment. Alors que plusieurs travaux, comme ceux de Dumont et du TSAR, portaient sur la prose d'idées, Yergeau s'intéresse à la prose fictionnelle. Mais, contrairement à Belleau (qui se penche sur des romans et s'intéresse plus aux « romanciers fictifs » qu'aux autres personnages d'écrivains, comme les poètes et les dramaturges), Yergeau étudie la représentation du poète et de la poésie dans un genre autre, la prose fictionnelle. Une telle discontinuité est cruciale lorsque l'on souhaite aborder l'imaginaire des genres, car les représentations des catégories génériques peuvent se trouver dans une grande variété de textes : nous ne retrouvons pas uniquement des représentations de la poésie, par exemple, dans la poésie, mais également dans le roman, au théâtre, et ainsi de suite. L'article de Yergeau découlant d'une communication présentée lors d'un colloque sur la poésie, le chercheur mentionne avoir eu des « hésitations » à proposer sa communication à cet événement en raison « du truisme qu'un colloque sur la poésie doit s'intéresser au premier chef à des recueils de poèmes¹⁸⁰ ». Pourtant, le chercheur sent qu'il est nécessaire, pour bien saisir la catégorie « poésie » sous toutes ses facettes, de s'intéresser à comment ce genre et son producteur

¹⁷⁸ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie. Enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien*, Hearst, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », p. 113-114.

¹⁷⁹ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 123.

¹⁸⁰ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 113.

apparaissent dans des textes relevant de la prose fictionnelle. Ce sentiment, qui est aussi le mien et qui s'étend pour moi à toutes les catégorisations génériques, j'entends le développer dans les pages suivantes et le sublimer en une théorie apte à saisir l'imaginaire des genres littéraires. Pour ce faire, il importe de définir avec précision la notion de « représentation », sur laquelle s'appuie cette théorisation. J'aborderai ainsi dans les pages suivantes l'épistémologie de la représentation (comment la notion de représentation se déploie dans le champ de la connaissance), puis la composition de la représentation (de quelle manière elle se génère et quelles unités nous pouvons y distinguer), et finalement la socialité de la représentation, autrement dit, son rapport à la fois à l'individuel et au collectif.

Épistémologie de la représentation

Si le concept de « représentation » dérive de celui d'« imaginaire », ainsi que je l'ai noté en introduction, la notion d'« imaginaire » est pour sa part régulièrement associée à l'« imagination ». Jean Starobinski décrit l'imagination comme « une faculté [...] inséparable de l'activité même de la conscience¹⁸¹ ». L'imagination serait ainsi la faculté humaine autorisant les femmes et les hommes à comprendre leur univers grâce aux représentations qu'ils s'en font. Jamais seules, jamais isolées les unes des autres, les représentations forment une totalité désignable par la notion d'imaginaire social. Certes, cet imaginaire social ne peut être embrassé d'un seul regard et il demeure hors de la portée du chercheur, comme la carotte devant l'âne. Mais si c'est par les représentations qu'on saisit l'imaginaire, il est aussi légitime, pour le chercheur, de circonscrire son objet d'étude en circonscrivant des imaginaires *de* : imaginaire de la guerre, imaginaire de la nature ou, dans mon cas, imaginaire des genres. Cette

¹⁸¹ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, [1970] 2001, p. 205.

expression, rappelons-le, désigne néanmoins pour moi autant un objet d'étude qu'une approche théorique grâce à laquelle il est désormais possible d'analyser cet objet dans un cadre génologique.

Starobinski souligne que les théoriciens de la littérature ne font qu'emprunter la notion d'imagination à d'autres domaines du savoir, la philosophie et la psychologie — il n'est donc sans doute pas étonnant que j'utilise essentiellement plus loin dans ce chapitre la psychologie sociale pour théoriser la notion de représentation. Malgré cela, le concept s'avère déterminant pour les études littéraires, note Starobinski, puisqu'il a l'avantage de « désigner ce qui relie l'acte d'écrire aux données fondamentales de la condition humaine : il contribue à établir une nécessaire liaison entre la théorie la plus générale de la conscience et la théorie de la littérature¹⁸² ». On trouve chez Starobinski une certaine forme d'opposition entre l'imagination et la réalité. Elle n'est certes pas absolue, puisque le théoricien considère que l'imagination « coopère avec la “fonction du réel” », mais l'imagination est aussi pour lui un « pouvoir d'écart » qui « allège notre existence », et si elle peut « étendre notre domination pratique sur le réel », elle peut également « rompre les attaches qui nous y reliait¹⁸³ ». Pour Starobinski, « [s]'il y a nécessairement, dans toute vie pratique, une imagination du réel, l'on voit subsister, dans le plus grand dérèglement des images, une réalité de l'imaginaire¹⁸⁴ ». Jacques Le Goff, dans *L'imaginaire médiéval* (1985), amalgame l'imaginaire et l'irrationnel, une ambiguïté qu'on retrouve chez un grand nombre de penseurs et que souligne Starobinski en parlant de ces chercheurs en études littéraires pour qui l'imaginaire « n'est pas coextensif au mouvement de l'œuvre » et est restreint à « l'image, [au] symbole, [au] mythe, [au] rêve ou [à] la rêverie,

¹⁸² Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 205.

¹⁸³ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 206-207.

¹⁸⁴ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 207.

[aux] mélanges instables du désir et de la sensation¹⁸⁵ ». En fait, cette conception de l'imaginaire qui l'oppose au réel prend naissance dans la théorie classique de l'imagination.

Désignant chez Platon un mélange de sensation et d'opinion, chez Aristote le mouvement intérieur consécutif à la sensation, chez les stoïciens la sensation elle-même, le mot *fantasia* (et son équivalent latin *imaginatio*) désigne une activité occupée par l'apparence des choses. Faculté intermédiaire entre le sentir et le penser, l'imagination (selon la théorie classique commune) ne possède ni l'évidence de la sensation directe, ni la cohérence logique du raisonnement abstrait. Son domaine est le *paraître*, et non l'*être*¹⁸⁶.

La théorie romantique, quant à elle, mettrait dos à dos l'imagination et la raison, écrit Starobinski :

On remarquera surtout que la théorie romantique de l'imagination (qui survit chez les épigones du mouvement surréaliste, vaguement occultiste et frottés de magie) se développe sous l'aspect du refus, comme un démenti passionné opposé à la raison mécanicienne, au moment même où celle-ci échafaude la science, met la nature en formules physico-chimiques et en tire les techniques qui transformeront le monde¹⁸⁷.

Toujours selon Starobinski, l'imagination se serait vu attribuer plusieurs rôles au XX^e siècle. Elle est « organe vital de notre relation à l'univers » dans la théorie surréaliste, « dramaturgie intérieure animée par la “libido”¹⁸⁸ » pour la psychanalyse, archétypes universaux chez Carl Jung et, chez Gaston Bachelard, « *cogito* de la rêverie et de l'émerveillement » où se trouve évacué tout l'aspect « “pratique” de l'éthique et de la relation à autrui : mythes de la culpabilité, symboles de la lutte entre les hommes », le théoricien privilégiant « des images heureuses [...] tournées vers les substances élémentaires (feu, eau, terre, air)¹⁸⁹ ». Par ailleurs, elle serait une faculté « qui consiste à viser des objets quelconques en dehors de leur actuelle présence perceptible » chez les « psychologues de l'intelligence¹⁹⁰ ».

¹⁸⁵ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 208.

¹⁸⁶ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 210.

¹⁸⁷ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 221-222.

¹⁸⁸ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 223.

¹⁸⁹ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 226-227.

¹⁹⁰ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 223.

Starobinski mentionne également l'apport de Jean-Paul Sartre. En effet, *L'Imaginaire* de Sartre, paru en 1940, est un ouvrage qui, selon Christian Chelebourg, « entérine la substantification de l'épithète "imaginaire" » et qui constitue « son véritable acte de naissance en tant qu'objet d'étude¹⁹¹ ». Il découle effectivement de la pensée de Sartre une mise à l'avant-scène de l'imagination, qui n'est point « un pouvoir empirique et surajouté de la conscience », mais bien

la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté ; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception de réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours « en situation » parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire de l'irréel¹⁹².

D'après Sartre,

Tout imaginaire paraît « sur fond de monde », mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. [...] Il ne saurait y avoir de conscience réalisante sans conscience imageante et réciproquement. Ainsi l'imagination loin d'apparaître comme une caractéristique *de fait* de la conscience s'est dévoilée comme une condition essentielle et transcendante de la conscience¹⁹³.

Selon Nathalie Bittoun-Debruyne, avec Sartre, « nous ne pouvons plus croire que l'image mentale n'est qu'un simple reflet de sa stimulation externe et, par conséquent, l'imagination implique une fonction ou un travail de notre conscience¹⁹⁴ ». La conscience a nécessairement cette capacité de « poser des objets affectés d'un certain caractère de néant par rapport à la totalité de la réalité¹⁹⁵ ». Selon Sartre, « [p]oser une image c'est constituer un objet en marge

¹⁹¹ Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 10.

¹⁹² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1940, p. 237.

¹⁹³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 238.

¹⁹⁴ Nathalie Bittoun-Debruyne, « Sur *L'Imaginaire* : Sartre et Husserl », *Cahiers de l'AIEF*, n° 50, 1998, p. 301

¹⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 232.

de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier¹⁹⁶ ». Une conscience qui n'aurait pas cette capacité ne pourrait « contenir que des modifications réelles provoquées par des actions réelles et toute imagination lui serait interdite, précisément dans la mesure où elle serait enlisée dans le réel¹⁹⁷ » — une conception que Sartre assimile au déterminisme psychologique.

Nous pouvons affirmer sans crainte que, si la conscience est une succession de faits psychiques déterminés, il est totalement impossible qu'elle produise jamais autre chose que du réel. Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre¹⁹⁸.

La capacité de la conscience de poser le monde réel et celle de poser l'image irréaliste ne sont pas pour autant incompatibles. En effet, « poser le monde comme monde ou le “néantir”, c'est une seule et même chose », proclame le philosophe ; cette néantisation du monde ne se produit néanmoins qu'à partir « *d'un certain point de vue*¹⁹⁹ ». Sartre explique son propos en donnant l'exemple du centaure, une créature imaginaire. Afin que la conscience saisisse le centaure comme un monstre irréel, cette même conscience doit être capable de concevoir le monde « comme monde-où-le-centaure-n'est-pas, et ceci ne peut se produire que si différentes motivations ont amené la conscience à saisir le monde comme étant précisément tel que le centaure n'y ait point de place²⁰⁰ ». La nécessaire liberté de la conscience postulée par Sartre est sans doute relative ; la conscience est libre d'un réel qui serait posé comme absolu et indépassable, mais les conceptions du monde ne sont pas posées comme réelles par une conscience absolument indépendante des représentations peuplant l'imaginaire social dans

¹⁹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 233.

¹⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 233.

¹⁹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 233-234.

¹⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 234

²⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 234.

lequel elle est immergée. Sartre semble en tenir compte lorsqu'il évoque le concept de « situation », par lequel il réfère aux « différents modes immédiats d'appréhension du réel comme monde²⁰¹ ». La situation de la conscience dans le monde constitue une « motivation pour la constitution d'un objet irréel quelconque [ainsi que] motivation concrète et précise de l'apparition de tel imaginaire particulier²⁰² ». L'imaginaire demeure central dans tous les cas puisque « tout existant dès qu'il est posé est dépassé par là même. Mais encore faut-il être dépassé *vers quelque chose*. L'imaginaire est en chaque cas le “quelque chose” concret vers quoi l'existant est dépassé²⁰³ ».

Starobinski, pour sa part, considère que l'imagination est « la condition nécessaire (mais non suffisante) de toute production et de tout plaisir esthétique²⁰⁴ ». D'après lui, « il n'y a pas d'imagination *pure*, pas d'imagination qui ne soit un comportement, animée par un vecteur affectif ou éthique, orientée positivement ou négativement par rapport à un donné social²⁰⁵ ». Starobinski est de l'opinion que la tâche du chercheur ne doit aucunement se limiter « à l'analyse de l'univers *imaginé* » puisqu'il importe également de contempler « la puissance imaginante dans sa situation relative au sein du contexte humain où elle surgit » ; c'est que, pour lui, « la tâche critique, sans doute toujours inachevable, consiste à écouter les œuvres dans leur féconde autonomie, mais de façon à percevoir tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité inventive d'une époque entière²⁰⁶ ». Sociocriticien, Pierre Popovic articule lui aussi le rapport entre la réalité sociale et l'imaginaire au moment de définir le concept d'imaginaire social :

²⁰¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 325.

²⁰² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 325.

²⁰³ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 237.

²⁰⁴ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 209.

²⁰⁵ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 228.

²⁰⁶ Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, p. 229.

Toute société entretient à ses propres égards et usages un rêve éveillé que ses membres font et entendent : qu'ils s'y reconnaissent parfaitement ou imparfaitement, qu'ils le sentent entièrement leur ou qu'ils tentent de le modifier, il est l'horizon imaginaire de référence qui leur permet d'appréhender et d'évaluer la réalité sociale dans laquelle ils vivent. [Or, l']émergence des représentations sociales et leur concaténation en fictions latentes — et provisoires, car toutes ont une durée limitée dans l'histoire — se font en réponse à une réalité sociale concrète, faite d'actes, de faits, de violences, d'événements, de changements constants. Il peut paraître incongru d'avoir à le spécifier, mais il importe d'insister sur le fait que l'imaginaire social n'est pas une sorte de ciel platonicien, en surplomb d'une vie sociale dont il serait séparé par un champ d'illusions ou d'apories²⁰⁷.

Au contraire de Popovic, certains chercheurs conçoivent le terme « imaginaire » comme un antonyme du mot « réalité ». Cornelius Castoriadis critique les partisans d'une telle conception de l'imaginaire en affirmant qu'ils « ne font que répéter, le plus souvent sans le savoir, l'affirmation qui les a à jamais enchaînés à un sous-sol quelconque de la fameuse caverne [celle du célèbre mythe platonicien] : il est nécessaire que (ce monde) soit image *de* quelque chose²⁰⁸ ». Or, selon le philosophe,

L'imaginaire n'est pas à partir de l'image dans le miroir ou dans le regard de l'autre. Plutôt, le « miroir » lui-même et sa possibilité, et l'autre comme miroir, sont des œuvres de l'imaginaire, qui est création *ex nihilo*. [...] L'imaginaire dont je parle n'est pas image *de*. Il est création incessante et essentiellement *indéterminée* (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* « quelque chose ». Ce que nous appelons « réalité » et « rationalité » en sont des œuvres²⁰⁹.

La notion d'imaginaire avait d'ailleurs déjà adopté une nouvelle signification chez David Hume, où la réalité, loin de s'opposer à l'imaginaire, apparaissait forgée par ce dernier²¹⁰. Joël Thomas précise dans *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* que « l'imaginaire est la carte avec laquelle nous lisons le cosmos, puisque nous savons maintenant que le “réel” est

²⁰⁷ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, p. 23-25.

²⁰⁸ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1975, p. 8.

²⁰⁹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, p. 7-8.

²¹⁰ Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 88.

une notion insaisissable, et que nous n'en connaissons que les représentations, à travers des systèmes qui sont toujours symboliques²¹¹ ». Comme l'exprime, de son côté, le philosophe et sociologue Edgar Morin, « la seule réalité dont nous soyons sûrs, c'est la représentation, c'est-à-dire l'image, c'est-à-dire la réalité, puisque l'image renvoie à une réalité inconnue²¹² » : ainsi la représentation est-elle pour Morin « l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire²¹³ ». Serge Moscovici, père de la théorie des représentations en psychologie sociale, exprime une idée semblable ; pour lui, il est nécessaire de concevoir les représentations sociales non pas « comme des “opinions sur” ou des “images de”, mais comme des “théories”, des “sciences collectives” *sui generis*, destinées à l'interprétation et au façonnement du réel²¹⁴ ».

Je l'ai déjà mentionné, la théorie de l'imaginaire des genres emprunte au pragmatisme l'idée selon laquelle il n'y a pas de « bonne » ou de « mauvaise » définition du genre, que ce dernier n'est, en fin de compte, que ce que le locuteur croit qu'il est. On peut certes du coup avoir l'impression que la théorie des représentations est comme ce serpent qui se mord la queue : la représentation ne renverrait qu'à elle-même. Toutefois, cette théorie nous permet au contraire d'ouvrir le champ d'investigation des genres littéraires à leur signification concrète pour les individus et les collectivités. Les catégories génériques ne se résument pas, dans cette perspective, à des outils de classement, pas plus qu'à de simples codes permettant la communication. Elles détiennent des significations individuelles et sociales qui ne sont pas uniquement formelles et thématiques : les genres, dans l'imaginaire social, ne sont plus eux-

²¹¹ Joël Thomas, « Introduction », dans Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 16.

²¹² Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », [1956] 1982, p. X.

²¹³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire*, p. XI.

²¹⁴ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », [1961] 1976, p. 48.

mêmes, c'est-à-dire qu'ils sont reliés à des enjeux qui les dépassent (notamment existentiels et sociaux) et avec lesquels ils pourraient pourtant sembler au premier regard ne pas être liés du tout si on se restreignait à les voir comme des formes, des normes ou des codes orientant la communication.

Le réel n'est connaissable qu'à travers ces représentations qui forment ce qu'on peut appeler « l'imaginaire ». Si Jean-François Chassay et Bertrand Gervais soutiennent que l'imaginaire est l'« interface entre le réel et le monde²¹⁵ », on pourrait aussi arguer, avec Moscovici²¹⁶, qu'il est bien plus que cela : il ne s'agit pas d'une instance intermédiaire mais d'un *processus* d'appréhension du monde — l'« imagination » n'est de ce point de vue pas un dépassement du réel mais la condition de sa compréhension — et, par ailleurs, le *résultat* de ce processus, qui apparaît sous la forme des représentations. L'imaginaire renvoie ainsi à une totalité, soit l'ensemble des représentations d'un individu, d'un groupe ou même de l'humanité dans son ensemble. La notion de « discours social²¹⁷ » développée par Marc Angenot va dans le même sens, aussi pourrait-on, d'une certaine manière, remplacer le concept d'imaginaire par celui de discours social, si l'on ne s'attardait que sur les manifestations verbales de l'imaginaire — d'autant plus que, pour Pierre Patrick Haillet, le discours se définit précisément comme un agencement de représentations²¹⁸. La sociocritique emploie la notion d'imaginaire en tant que totalité signifiante dans laquelle l'ensemble des représentations d'une société donnée se trouvent enlacées dans un rapport dynamique : rappelons en effet que, pour Popovic,

²¹⁵ Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, « L'imaginaire, entre les disciplines », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2008, p. 13.

²¹⁶ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 55.

²¹⁷ Marc Angenot, « Théorie du discours social », *COnTEXTES*, n° 1, 2006, s.p. [<http://contextes.revues.org/51>] (Page consultée le 6 décembre 2016).

²¹⁸ Pierre Patrick Haillet, « Nature et fonction des représentations discursives : le cas de la stratégie de la version bémolisée », *Langue française*, vol. II, n° 142, 2004, p. 7-16.

l'imaginaire social « est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art²¹⁹ ».

La notion de représentation entretient, ainsi que je l'ai mentionné en introduction, un rapport étroit avec celle d'« imaginaire ». Elle se situe dans un cadre épistémologique similaire :

L'organisation du vivant, et plus généralement du réel, selon des embranchements, des ordres, des classes, etc. donne à voir un découpage, une représentation du monde. Elle trace des frontières, inclut, exclut et institue la limite entre le pensable et l'impensable. Elle donne, par conséquent, à voir une certaine vision du monde, *eine Weltanschauung*. C'est, quelque part, la raison qui met en scène sa propre représentation à travers la mise en ordre du vivant²²⁰.

Denise Jodelet propose la définition suivante de la représentation, semblable à celle de Moscovici, mais aussi distincte d'elle parce qu'insistant davantage sur l'existence verbale des représentations :

[L]es représentations sociales concernent le savoir de sens commun, mis en œuvre dans l'expérience quotidienne ; sont des programmes de perception, des constructs à statut de théorie naïve, servant de guide d'action et de grille de lecture de la réalité, des systèmes de signification permettant d'interpréter le cours des événements et des relations sociales ; expriment le rapport que les individus et les groupes entretiennent avec le monde et les autres ; sont forgées dans l'interaction et au contact des discours circulant dans l'espace public ; sont inscrits dans le langage et les pratiques et fonctionnent comme un langage, en raison de leur fonction symbolique et des cadres qu'elles fournissent pour coder et catégoriser ce qui peuple l'univers de vie²²¹.

Le vocable « représentation » est présent dans le langage ordinaire autant que dans les discours issus de différentes disciplines comme les études littéraires, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et les sciences cognitives. En 1961, dans *La psychanalyse, son image et son*

²¹⁹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, p. 24.

²²⁰ Claude Mayer, *Une histoire des représentations mentales. Contribution à une archéologie de la société de la connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 106.

²²¹ Denise Jodelet, *Représentations sociales et mondes de vie*, Paris, Archives contemporaines, coll. « Psychologie du social », 2015, p. 38.

public, Moscovici parlait de la représentation comme d'un « concept perdu », car, depuis qu'Émile Durkheim a parlé de « représentation collective²²² » à la fin du XIX^e siècle afin de s'opposer à un intérêt grandissant pour les représentations individuelles, la notion était tombée dans l'oubli. Toutefois, depuis les travaux de Moscovici en psychologie sociale, c'est tout le contraire, puisque le concept connaît un élan spectaculaire.

Composition de la représentation

À l'inverse de l'imaginaire, souvent dissocié du réel, la représentation a longtemps été considérée comme un reflet de la réalité, à partir d'une conception mimétiste suivant laquelle le réel préexisterait et devrait être représenté pour être connu²²³. Nous pouvons toutefois aujourd'hui la définir, avec la psychologie sociale, comme « une organisation signifiante²²⁴ » qui façonne notre regard sur le monde et autorise sa connaissance. Il convient de s'attarder longuement, dans les prochaines pages, sur le concept de représentation. C'est que, pour comprendre le fonctionnement de l'univers, il n'y a rien de mieux que d'étudier la nature de ses atomes ; et en effet les représentations sont les unités fondamentales constituant l'imaginaire. En psychologie sociale, la représentation procède selon deux phénomènes explicités par Moscovici : l'objectivation et l'ancrage.

²²² Émile Durkheim, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*, tome VI, mai 1898.

²²³ Claude Mayer, *Une histoire des représentations mentales. Contribution à une archéologie de la société de la connaissance*, p. 335

²²⁴ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », dans Jean-Claude Abric (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie sociale », [1994] 2011, p. 17.

L'objectivation désigne la représentation comme une construction qui, après avoir opéré une sélection, se structure, se concrétise et se naturalise. C'est ce qu'exprime Jodelet en disant que

[l]’objectivation rend compte de la représentation comme construction sélective, schématisation structurante, naturalisation, c’est-à-dire comme ensemble cognitif retenant, parmi les informations du monde extérieur, un nombre limité d’éléments liés par des relations qui en font une structure organisant le champ de représentation et recevant un statut de réalité objective²²⁵.

Comme la photographie, la représentation cadre, elle sélectionne, elle donne à voir un objet sous un certain angle, qui transforme ou à tout le moins oriente notre conception de l'objet et notre rapport concret à ce dernier. L'objet n'est donc jamais vu dans sa totalité (et n'est jamais véritablement accessible, soutenait déjà Emmanuel Kant, pour qui seul est connaissable le phénomène, le noumène, c'est-à-dire la chose-en-soi, se trouvant hors de portée de la raison, et ne peut être connu qu'à partir de l'expérience concrète du sujet) mais d'après certains traits sélectionnés.

« À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques²²⁶ », confie Milan Kundera : « La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé ». Il trouva ce regard dans l'art du roman. Être romancier fut pour lui « plus que pratiquer un “genre littéraire” parmi d'autres », parce qu'il associe le roman et la pratique romanesque à une « non-identification consciente²²⁷ » excluant toute subordination politique, religieuse, idéologique, morale ou collective. Lorsque Kundera dit que, pour lui, le roman et la pratique romanesque résultent d'une « non-identification consciente », il trie. C'est, en termes linguistiques, sur l'axe paradigmatique qu'il joue en choisissant un sens parmi toutes

²²⁵ Denise Jodelet, *Folie et représentations sociales*, Chicoutimi, Classiques des sciences sociales, [1989] 2008, p. 39.

²²⁶ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 187.

²²⁷ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 187.

les significations potentielles du « roman ». La représentation, ici, n'est pas une imitation de « la réalité », mais un filtre qui retient dans son tamis une conception parmi d'autres d'un objet. En ce sens, la réflexion intellectuelle développée dans cette thèse chemine en produisant ses propres représentations, et notamment une représentation de la représentation, puisqu'elle sélectionne certains traits possibles attribuables à ce concept, en évacuant d'autres qui ne lui semblent pas pertinents ou qui se situent tout simplement hors de son champ de vision, de son cadre d'analyse.

Une fois les traits sélectionnés, la représentation, suivant le phénomène d'objectivation, se structure. De même que, d'un point de vue formel, tous les éléments n'ont pas la même importance (c'est le sens du concept de dominante de Roman Jakobson²²⁸), tous les éléments d'une représentation ne sont pas égaux, affirme Jean-Claude Abric²²⁹. La représentation a un contenu (ce sont les éléments sélectionnés lors de la première phase de l'objectivation) et ce contenu adopte par ailleurs une structure, puisque ses éléments sont organisés selon des rapports verticaux (hiérarchiques) et horizontaux (logiques, notamment des rapports de cause à effet). Abric pose l'hypothèse du noyau central. Selon cette hypothèse, toute représentation détient un noyau, qui est une propriété spécifique, « l'élément le plus stable de la représentation, celui qui en assure la pérennité dans des contextes mouvants et évolutifs²³⁰ ».

Pour que deux représentations soient différentes, elles doivent être organisées autour de deux noyaux centraux différents. Le simple repérage du contenu d'une représentation ne suffit donc pas à la reconnaître et à la spécifier. C'est l'organisation de ce contenu qui est essentielle : deux représentations définies par un même contenu

²²⁸ Au sujet de cette notion, voir Catherine Depretto, « La “dominante” de Roman Jakobson, ou Comment parler du formalisme russe dans la Tchécoslovaquie de 1935 », *Fabula-LhT*, n° 10, décembre 2012. [<http://www.fabula.org/lht/10/depretto.html>] (Page consultée le 23 octobre 2018).

²²⁹ Jean-Claude Abric, « La recherche du noyau central et de la zone muette des représentations sociales », dans Jean-Claude Abric (dir.), *Méthodes d'étude des représentations sociales*, Ramonville Saint-Agnès, Érès, 2003, p. 59-80.

²³⁰ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 28.

peuvent être radicalement différentes si l'organisation de ce contenu, et donc la centralité de certains éléments, est différente²³¹.

Il y aurait aussi des éléments périphériques, chacun plus ou moins près du noyau central²³².

C'est dans les éléments périphériques que s'observe le caractère individuel de la représentation, lequel génère ce qu'Abric appelle « *des représentations sociales individualisées*²³³ ». Les représentations sociales sont donc, conclut le chercheur, « à la fois consensuelles et marquées par de fortes différences interindividuelles²³⁴ » : une tension sur laquelle je reviendrai dans la prochaine section en opérant quelques distinctions entre l'individuel, le collectif et le social.

La structuration, de mon point de vue, est indissociable de la concrétisation de la représentation par le langage ou par un autre moyen (visuel par exemple) — un élément que la psychologie sociale n'inclut pas dans l'objectivation mais qui me semble pourtant essentiel. En effet, la structuration des éléments sélectionnés de la représentation s'opère en même temps que leur concrétisation. Longtemps, la « poésie²³⁵ » fut représentée, dans les toiles et les gravures, par les muses ou encore par une divinité comme Apollon. On peut certes se pencher sur la représentation de la divinité, liée à la poésie, mais on gagne aussi à s'intéresser à ce que la représentation *de la poésie* sous la forme d'une divinité peut signifier : notamment le fait que, pour certaines cultures, la poésie était (et est encore) divine, provenant d'une source d'inspiration céleste ayant peu à voir avec la subjectivité individuelle. Tout cela pour dire que les représentations se matérialisent par ce que Popovic appelle les modes de « sémiotisation de

²³¹ Jean-Claude Abris, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 28-29.

²³² Jean-Claude Abris, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 32-36.

²³³ Jean-Claude Abris, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 37.

²³⁴ Jean-Claude Abris, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 38.

²³⁵ Au sujet du sens à accorder au mot « poésie », notamment dans l'Antiquité, voir le chapitre suivant. La signification du terme a longtemps oscillé entre une référence à la poésie lyrique en particulier, et à la littérature au sens contemporain en général.

la réalité », soit la narrativité, la poéticité (figures poétiques), les régimes cognitifs (façons de connaître ou de faire connaître : presse, traités, etc.), l'iconicité (matériel d'images) et la théâtralité (cérémonial privé, parades, religieux, gestes, etc.)²³⁶. C'est néanmoins la concrétisation des représentations par le langage qui m'intéressera principalement dans cette thèse. D'après Moscovici, l'apparition d'une nouvelle représentation « appelle l'intervention d'un langage propre à répondre aux exigences du changement et de la remise en ordre de l'état des choses. L'étendue du vocabulaire, son degré d'emploi, sont autant de garanties et de moyens de consolidation d'une représentation²³⁷ ». Les productions discursives constituent le lieu privilégié pour approcher les représentations.

Enfin, après avoir sélectionné les traits et structuré la représentation, l'objectivation naturalise l'image ainsi générée. Il apparaît évident que, pour Kundera, le roman permet bel et bien, en lui-même, grâce à sa forme, d'effectuer une « non-identification consciente²³⁸ ». Cette caractéristique du romanesque, dans l'imaginaire kundérien, détermine le roman. On peut ainsi dire que la représentation est tenue pour réelle. La conception mentale de l'objet et sa perception s'entremêlent dans la représentation sociale :

La communication qui s'établit entre concept et perception, l'un pénétrant dans l'autre, transformant la substance concrète commune, crée l'impression de « réalisme », de matérialité des abstractions, puisque nous pouvons agir avec elles, et d'abstraction des matérialités, puisqu'elles expriment un ordre précis. Ces constellations intellectuelles une fois fixées nous font oublier qu'elles sont notre œuvre, qu'elles ont un commencement et qu'elles auront une fin, que leur existence à l'extérieur porte la marque d'un passage par l'intérieur du psychisme individuel et social²³⁹.

²³⁶ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, p. 26-27.

²³⁷ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 334-335.

²³⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 20.

²³⁹ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 56-57

Voilà ce qui explique que certaines théories comme l'archétypologie de Gilbert Durand²⁴⁰ considèrent que les représentations sont universelles et non pas culturellement et individuellement déterminées. Aussi peut-on affirmer, toujours selon Moscovici, quoique Jodelet le mentionne également²⁴¹, que l'objet de la représentation est à la fois présent et absent.

Un [des aspects de la représentation], l'aspect perceptif, implique la présence de l'objet ; l'autre, l'esprit conceptuel, son absence. Du point de vue du concept, la présence de l'objet, voire son existence est inutile, du point de vue de la perception, son absence ou son inexistence est une impossibilité. La représentation maintient cette opposition et se développe à partir d'elle : elle *re-présente* un être, une qualité, à la conscience, c'est-à-dire qu'elle les présente encore une fois, les actualise malgré leur absence et même leur non-existence éventuelle. Conjointement, elle les éloigne suffisamment de leur contexte matériel pour que le concept puisse intervenir, les modeler à sa façon. Donc, d'un côté, la représentation suit des traces d'une pensée conceptuelle, puisque la condition de son apparition est un effacement de l'objet ou de l'entité concrète ; mais, d'autre part, cet effacement ne saurait demeurer total et, à l'instar de l'activité perceptive, elle doit récupérer cet objet ou cette entité et les rendre « tangibles »²⁴².

La représentation demeure transparente jusqu'à ce qu'elle soit renversée, puis présentée sous un jour opaque ; sa légitimité à représenter le réel, à le désigner adéquatement, à en tenir lieu, sont alors remis en question. C'est ce qui se produit avec la représentation de « la langue » dont parle Myriam Suchet dans son livre *L'imaginaire hétérolingue*. D'après la chercheuse, les textes « hétérolingues » — concept qu'elle emprunte à Rainier Grutman²⁴³ —, autrement dit ceux qui mélangent différentes langues, interrogent les frontières linguistiques au point où ces dernières en viennent à sembler arbitraires :

On voit en effet apparaître, en contre-point de l'anamorphose hétérolingue, les contours d'un discours « monolingue » qui, par effet de contraste révélateur, perd de son

²⁴⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 550 p.

²⁴¹ Jean-Bruno Renard, Patrick Legros, Frédéric Monneyron et Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 106.

²⁴² Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 55-56.

²⁴³ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.

innocence. On s'aperçoit peu à peu qu'il relève d'une logique — et non d'une réalité ou d'une vérité de « la langue »²⁴⁴.

Ainsi « la langue » est-elle pour Suchet non un fait mais une idée régulatrice. Le texte hétérolingue rend observable la construction des langues qui se produit chez un individu ou dans une formation socio-discursive donnée, découvrant que, derrière la façade neutre et objective des frontières linguistiques se camouflent des enjeux idéologiques, sociaux et politiques. Le phénomène de naturalisation explique que, lorsqu'il est question du genre, il vaut mieux parler de représentation, comme je le propose, que de convention ou de norme. Ces derniers termes sont trop techniques et restreints. La convention repose sur une limite qui, plutôt que naturelle, résulterait d'un accord (implicite ou explicite) entre différents membres d'une même communauté. Cet accord est vu par les théories des conventions comme essentiel à l'intercompréhension. Or, comme l'explique Donald Davidson, il n'est pas clair que l'absence de « convention » empêche la compréhension mutuelle²⁴⁵. Les locuteurs eux-mêmes ne conçoivent pas toujours les genres comme des « conventions », comme une sorte d'accord, de règle, qui serait à la base plus ou moins arbitraire. Le plus souvent, les genres sont pour ainsi dire *naturellement* associés à des caractéristiques (formelles ou sociales par exemple) qui semblent leur être *intrinsèques*. C'est pourquoi, d'après Pascal Molinier, « les connaissances relatives à l'objet de représentation n'apparaissent plus comme des concepts, des constructions intellectuelles destinées à rendre compte de cet objet, mais bien comme des éléments tangibles

²⁴⁴ Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 31.

²⁴⁵ Louis Quéré, « A-t-on vraiment besoin de la notion de convention ? », *Réseaux*, vol. XI, n° 62, p. 19-42) fait le tour de cette question en mettant notamment en contraste David Lewis (« Languages and Language », *Philosophical Papers*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 163-188) et Daniel Davidson (« Communication and Convention », *Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, p. 265-280).

de la réalité²⁴⁶ », et il en va de même autant pour la poésie que pour le roman et le théâtre ou d'autres genres considérés comme littéraires.

L'objectivation, je l'ai expliqué, procède par la sélection, la structuration, la concrétisation et la naturalisation. De cette façon est constituée et exprimée une représentation qui paraît signaler adéquatement une réalité. L'*ancrage* se situe pour sa part dans le sillage de l'objectivation et contribue à enraciner la nouvelle représentation objectivée dans l'imaginaire individuel et collectif.

L'ancrage, comme enracinement dans le système de pensée, assignation de sens, instrumentalisation du savoir, rend compte de la façon dont des informations nouvelles sont intégrées et transformées dans l'ensemble des connaissances socialement établies et dans le réseau de significations socialement disponibles pour interpréter le réel, puis y sont ensuite réincorporées en qualité de catégories servant de guide de compréhension et d'action²⁴⁷.

L'ancrage désigne pour moi moins la constitution de la représentation elle-même (un phénomène dont rend compte l'objectivation) que son rapport avec l'imaginaire dans lequel elle prend place. Trois éléments me paraissent plus précisément composer l'ancrage : l'intégration imaginaire des représentations d'abord, leur dynamisation ensuite, et, finalement, leur utilisation.

L'intégration permet à la représentation de s'enraciner dans l'imaginaire grâce à un système d'associations. L'objet représenté se trouve associé à des caractéristiques qu'il ne contient pas nécessairement, ce qui rapproche le phénomène d'intégration du jugement synthétique kantien, lequel étend la connaissance d'un objet en le liant à une caractéristique non implicite : « afin de pénétrer dans l'univers d'un individu ou d'un groupe, l'objet entre dans une série de mises en rapport et d'articulations avec d'autres objets qui sont déjà là,

²⁴⁶ Pascal Molinier, « Formation et stabilisation des représentations sociales », dans Pascal Molinier (dir). *La dynamique des représentations sociales. Pourquoi et comment les représentations se transforment-elles ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2001, p. 15-41.

²⁴⁷ Denise Jodelet, *Folie et représentations sociales*, p. 39.

auxquels il emprunte des propriétés et ajoute les siennes²⁴⁸ », écrit Moscovici. Par exemple, comme nous le verrons dans le chapitre 3, la poésie est associée à la pauvreté chez Patrice Desbiens. La pauvreté ne fait pas *de facto* partie de la poésie, et pourtant pauvreté et poésie en viennent à se confondre chez Desbiens. La représentation « [provoque] la rencontre de visions, d'expressions séparées et disparates qui, en un sens, se cherchent²⁴⁹ », ainsi que le formule Moscovici. Popovic tient un propos similaire au sujet de l'imaginaire social, qui fonctionnerait de façon littéraire : à une littérarité restreinte à un corpus spécifique on pourrait au final opposer une littérarité générale qui serait au cœur des représentations, de leur genèse autant que de leur dynamique²⁵⁰. Cet analogisme au fondement des représentations a aussi comme résultat de « rendre familier ce qui est étrange²⁵¹ », ainsi que le résumait Max Gigling et Patrick Rateau. De ce point de vue, l'enjeu des genres comme représentations n'en est pas au premier chef un de classification. Dans l'imaginaire, les associations pouvant constituer telle ou telle représentation générique sont multiples. Pour moi, le caractère analogique des représentations, qui permet de les intégrer dans l'imaginaire, laisse voir que les genres littéraires, loin d'être de simples formes abstraites, sont investis de significations, les écrivains les représentant en fonction des récits individuels et collectifs par lesquels ils organisent et comprennent leur monde. La poésie, le roman et le théâtre s'insèrent conséquemment dans une réflexion qui peut les déborder largement, les associant parfois à des caractéristiques extra-littéraires.

²⁴⁸ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 61.

²⁴⁹ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 59.

²⁵⁰ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, p. 28.

²⁵¹ Max Gigling et Patrick Rateau, « Les six épreuves de Gopa. Une étude expérimentale du processus d'ancrage », dans Michel-Louis Rouquette et Catherine, Garnier (dir.), *La genèse des représentations sociales*, Montréal, Nouvelles AMS, 1999, p. 64.

Outre l'intégration des représentations dans l'imaginaire, on peut compter, parmi les phénomènes relevant de l'ancrage, la dynamisation. Les représentations s'enracinent dans l'imaginaire en entrant en interaction les unes avec les autres. En effet, les représentations n'apparaissent jamais seules ; elles se trouvent toujours dans des discours qui conjuguent plus d'une image.

En régime de modernité, l'imaginaire social est fondamentalement traversé de polémiques, pétri de différences. Il n'est pas conçu ici comme une immense gouvernance mécanique des esprits, mais comme un produit de ceux-ci, avec tout le désordre potentiel que cela suppose. Les représentations et les fictions qui le composent sont soumises à des jeux d'offres et de concurrences, et n'ont pas toutes le même degré d'achèvement²⁵².

Ce rapport entre les images décrit par Popovic constitue en fait une forme de « dialogisme », d'après le mot employé par Mikhaïl Bakhtine et repris par Ivana Markova pour parler des représentations²⁵³. Selon Markova, le concept de représentation collective avancé par Durkheim insistait sur le monologisme des représentations, qui seraient stables, homogènes et contraignantes²⁵⁴. Ainsi, l'idéologie, dans sa variante marxiste, serait un système de représentations issues des classes exploiteuses. Elle se présenterait comme universelle et rendrait invisibles certaines contradictions afin de promouvoir une conception stable du monde. Les religions, qui, par l'ensemble de représentations corrélées qu'elles produisent, circonscrivent et incitent un champ d'action limité, constitueraient la forme d'idéologie par excellence. La théorie de Moscovici met quant à elle au jour la dimension dialogique de la représentation, laquelle prend en compte la multiplicité des images et le fait que ces dernières

²⁵² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, p. 25.

²⁵³ Ivana Markova, *Dialogicité et représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie sociale », 2007. 312 p.

²⁵⁴ Selon Émile Durkheim, « les représentations collectives sont plus stables que les représentations individuelles car tandis que l'individu est sensible même à des faibles changements qui se produisent dans son milieu interne ou externe, seuls des événements d'une suffisante gravité réussissent à affecter l'assiette mentale de la société » (*Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », [1912] 1985, p. 619-620).

sont parfois contradictoires et qu'elles présentent souvent leur objet sous des formes impossibles, c'est-à-dire qui ne pourraient pas être réconciliées dans une conception englobante et cohérente de la réalité. Il s'agit de l'un des points principaux qui rendent la notion de « logique » peu adéquate pour parler des représentations (et, ce faisant, pour traiter des genres en tant que représentations) : c'est que des images impossibles d'un objet peuvent cohabiter dans un même imaginaire collectif autant que dans un même imaginaire individuel. L'imaginaire n'a que faire de la logique et de la cohérence ; il opère sur un mode romanesque, selon la définition qu'en offre Bakhtine, un système où des conceptions contradictoires du monde s'enchevêtrent, s'entrechoquent, se confrontent. Dans le champ de la psychologie sociale, on parle de polyphasie cognitive²⁵⁵, concept qui désigne chez Moscovici la fusion « d'éléments disparates dans une représentation sociale et les propriétés qui en résultent²⁵⁶ », le mélange de logiques impossibles, la fusion d'éléments divers au sein d'une représentation, éléments dont les liens entre eux ne semblent pas toujours logiques, et peuvent même paraître contradictoires. Cela fait que la représentation sociale devient une sorte de métafiction où les impératifs de cohérence réaliste sont remplacés par une autre « logique », qui n'est, justement, pas une logique, l'image répondant plutôt aux lois de l'imaginaire et de la représentation :

Au non-spécialiste est permis et même demandé ce qu'on défend aux spécialistes, à savoir associer des contenus intellectuels et des modes de réflexion disparates en un réseau continu de solutions aux problèmes rencontrés. Il « zappe », comme on dit pour la télévision, puisant selon ses intérêts successifs dans le stock d'informations disponibles, pratiquant les rapprochements les plus étonnants²⁵⁷.

²⁵⁵ Serge Moscovici, *Le scandale de la pensée sociale : textes inédits sur les représentations sociales*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », 2013, p. 251.

²⁵⁶ Serge Moscovici, « Préface », dans Denise Jodelet, *Folie et représentations sociales*, p. 15.

²⁵⁷ Serge Moscovici, « Préface », p. 15.

Ce « [caractère] hybride du discours et de la réflexion ordinaires²⁵⁸ » est caractéristique de l'individu traversé comme malgré lui de toutes les représentations présentes dans l'imaginaire social : la constitution de son imaginaire individuel résulte d'une organisation de ces représentations et surtout de leur hiérarchisation, puisqu'il n'accorde pas une importance identique à toutes les images présentes dans l'imaginaire social et diverge de certaines d'entre elles.

Enfin, l'utilisation des représentations permet leur ancrage social, en en faisant des outils pour agir et communiquer ainsi que des guides pour comprendre le monde. Cet aspect est d'autant plus crucial que l'utilisation d'une représentation permet sa circulation, augmentant les possibilités que cette dernière soit reprise, réutilisée, et circule encore davantage. Une représentation pourrait très bien demeurer confinée à un ou deux textes littéraires par exemple ; elle risquerait alors d'être qualifiée d'« originale », mais si elle était ensuite reprise par de multiples individus, dans toutes les sphères de la société, au point de devenir un lieu commun, elle ne serait plus une représentation originale mais tout au plus l'origine d'une représentation désormais popularisée. Notons par ailleurs que, d'après des recherches expérimentales en psychologie sociale, « les représentations élaborées ou induites dans les situations d'interaction jouent un rôle souvent plus important que les caractéristiques objectives dans les comportements adoptés par les sujets ou les groupes²⁵⁹ ». Abric affirme ainsi que la représentation, déterminant (ou du moins orientant) les comportements sociaux, « est un *guide pour l'action* » et « un système de prédécodage de la réalité, car elle détermine

²⁵⁸ Serge Moscovici, « Préface », p. 16.

²⁵⁹ Jean-Claude Abric, « Introduction », dans Jean-Claude Abric (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, p. 11.

un ensemble *d'anticipations et d'attentes*²⁶⁰ ». Serge Moscovici abonde dans le même sens ; selon lui, les représentations sociales

sont des ensembles dynamiques [et] leur statut est celui d'une *production* de comportements et de rapports à l'environnement, d'une action qui modifie les uns et les autres, et non pas d'une *reproduction* de ces comportements ou de ces rapports, d'une réaction à un stimulus extérieur donné²⁶¹.

Pour le sociologue Max Weber, l'action sociale « dérive des représentations de l'individu²⁶² ».

Il en va de même pour presque toutes les sphères de la société, de la conduite automobile²⁶³ à la communication, dont l'une des formes les plus élaborées est la littérature. D'un point de vue socio-cognitif, plus une représentation est utile et utilisée, plus elle devient légitime et transparente (naturalisée, donc). Nos représentations nous permettent de communiquer : nous pouvons tenir un discours sur le monde précisément parce que nous catégorisons chacune de ses parties (en distinguant ou non les humains des animaux, en appelant certains objets « le ciel », d'autres « la terre », « la tasse », « le rouge », etc.). Il n'est pas si étonnant que les genres soient aussi des représentations, même s'ils sont par ailleurs des formes de communication : nous nous faisons aussi des représentations de notre premier instrument de communication, le « langage », que nous divisons en « langues » (un peu comme nous divisons ensuite le discours en genres), puis en « le français », auquel nous accordons certaines caractéristiques et certaines valeurs (il peut s'agir de lieux communs s'avérant difficilement vérifiables : à titre d'exemple, l'idée selon laquelle la langue française serait plus précise que les autres idiomes). La sociolinguistique étudie ces rapports des locuteurs à la langue, en utilisant parfois le concept

²⁶⁰ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 18. Les italiques sont de l'auteur.

²⁶¹ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 48.

²⁶² Jean-Bruno Renard, Patrick Legros, Frédéric Monneyron et Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, p. 105.

²⁶³ Marie-Axelle Granié, « Représentation sociale et sécurité routière », dans Grégory Lo Monaco, Sylvain Délouée et Patrick Rateau (dir.), *Les représentations sociales. Théories, méthodes et applications*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouverture Psychologiques », 2016, p. 279-294.

d'imaginaire, comme le fait Wim Remyzen²⁶⁴. Les genres, pour leur part, sont des catégories empiriques plutôt que logiques²⁶⁵, ce que reconnaissait déjà le paradigme pragmatiste. Ainsi, d'après le théoricien John Frow,

far from being merely “stylistic” devices, genres create effects of reality and truth, authority and plausibility, which are central to the different ways the world is understood in the writing of history or of philosophy or of science, or in painting, or in everyday talk. These effects are not, however, fixed and stable, since texts — even the simplest and most formulaic — do not “belong” to genres but are, rather, uses of them; they refer not to “a” genre but to a field or economy of genres, and their complexity derives from the complexity of that relation. Uses of texts (“readings”) similarly refer, and similarly construct a position in relation to that economy²⁶⁶.

Parler du genre comme représentation n'empêche pas de prendre en compte sa dimension communicationnelle. Bien au contraire, les représentations sociales orientent notamment la production des textes (les œuvres sont des « performances de genres plutôt que des reproductions de classes auxquelles elles appartiendraient²⁶⁷ ») et leur lecture. Jan Trzynadlowski voit en effet le genre comme un programme interprétatif, une série d'instructions pour comprendre l'information²⁶⁸. Comme le note Alastair Fowler, cela ne permet cependant pas de prendre en compte les transformations littéraires, par lesquelles le genre est justement contré, transformé, subverti²⁶⁹. Chaque œuvre transforme « son » genre. Il en va de même dans la pensée de David Fishelov, pour qui les genres sont historiques en ce sens que les catégories génériques « *actually shape how writers produce, and readers respond to, literary works*²⁷⁰ ».

²⁶⁴ Wim Remyzen, « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », *Langage et société*, n° 135, 2011, p. 47-65.

²⁶⁵ Ralph Cohen, « History and Genre », *New Literary History*, n° 17, 1986, p. 203-21.

²⁶⁶ John Frow, *Genre*, Londres/New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », [2005] 2006, p. 2.

²⁶⁷ John Frow, *Genre*, p. 3.

²⁶⁸ Jan Trzynadlowski, « Information Theory and Literary Genres », *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. IV, n° 6, 1961, p. 31-48. Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 23, cite également le travail de Trzynadlowski.

²⁶⁹ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 23.

²⁷⁰ David Fishelov, *Metaphors of Genre*, p. 10.

Socialité de la représentation

Le concept de représentation partage le même cadre épistémologique que celui d'imaginaire, soit celui où le monde est connu et où on agit dans le monde grâce aux images façonnées par l'imagination, cette dernière ne constituant pas une faculté permettant de dépasser la réalité, mais la condition de son apparition pour le sujet. Ces représentations, comme nous l'avons vu principalement à l'aide des travaux en psychologie sociale, connaissent une genèse particulière. Elles sont d'abord objectivées : une sélection de caractéristiques s'opère et ces dernières se trouvent structurées (organisées et hiérarchisées autour d'un noyau), puis concrétisées (par le langage ou une autre forme d'expression) et naturalisées, si bien qu'elles n'apparaissent pas comme des abstractions mais en tant que données concrètes du monde sensible. Ces représentations sont, par ailleurs ancrées dans l'imaginaire social. Elles sont associées à différentes fictions et représentations qui se trouvent déjà dans l'imaginaire : c'est ce que j'ai appelé l'intégration. Mais les représentations sont également dynamisées : leur hétérogénéité génère des tensions dans l'imaginaire social, au point où, sur un mode polémique, les images parfois contradictoires d'un objet peuvent s'entrechoquer au sein d'un même sujet ou encore d'une même production culturelle. Enfin, les représentations sont ancrées dans la société parce qu'elles y sont utilisées ; c'est que les images ont une dimension pratique, elles servent de guide pour comprendre le monde mais également pour y agir : aussi le genre constitue-t-il une représentation car il est non seulement une abstraction mais un compas pour la production des discours, une grille d'interprétation, un outil de promotion pour les éditeurs et un critère de sélection des œuvres dans les prix

littéraires. La prise en compte de la composante imaginaire des genres, je l'ai dit, n'interdit en rien la prise en compte de leurs aspects pratiques.

On remarquera que, parlant du cadre épistémologique de la représentation et de sa composition, j'ai couramment hésité entre le caractère individuel et le caractère collectif des images, recourant parfois à l'adjectif « social » pour cerner l'interaction de l'individuel et du collectif. Moscovici traite de ce problème en ces termes :

À l'évidence, un écart subsiste entre le cercle des subjectivités, dû à la solution de continuité des mondes privés, et l'intersubjectivité à laquelle elles tendent en communiquant. L'équivoque touche de plein fouet le chercheur qui va sur le terrain. L'écart se traduit par une lancinante inquiétude de savoir qui lui parle, jusqu'à quel point il doit entendre un « nous » sous le « je ». Ou un « je » à travers le « nous » de collectivité, qui se prononce comme un nous de majesté. Et aussi de saisir dans quelle mesure le récit constitue l'interprétation personnelle d'une expérience commune ou l'interprétation commune d'une expérience personnelle²⁷¹.

Or, pour moi, le problème se résout partiellement grâce au concept de « social », qui ne désigne pas la collectivité mais le ciment liant l'individu à un ou plusieurs groupes ou les individus entre eux. C'est, d'une certaine façon, la matière noire, le vide entre les atomes, liant notre pensée aux pensées collectives. Si Kant, rejetant l'idée que la *chose-en-soi* (le noumène) pouvait être connue, affirmait que nous ne pouvons accéder qu'aux phénomènes, Charles Renouvier soulignait pour sa part « que la conception kantienne de la représentation dans son sens général n'était possible que parce que les représentations sont partagées socialement²⁷² ». Le mot « partage » est, de mon point de vue, au cœur de la socialité. Les représentations sont généralement partagées par plus d'un locuteur, en ce sens où l'énoncé reproduit des images préexistantes. Cependant, une représentation qui serait inédite, lorsqu'elle est générée, est également partagée puisqu'elle attend une réponse, une rétroaction, ne serait-ce qu'une

²⁷¹ Serge Moscovici, « Préface », p. 11.

²⁷² Cité par Ivana Markova, *Dialogicité et représentations sociales*, p. 179-180.

réaction, peu importe si elle vise un locuteur ou un groupe particulier ou si elle se conçoit davantage comme une bouteille à la mer. La théorie des représentations sociales est donc une théorie du lien social²⁷³.

Abric précise que les représentations « sont soumises à une double logique : la logique cognitive et la logique sociale. Elles peuvent être définies comme des *constructions sociocognitives*, régies par leurs règles propres²⁷⁴. » Le chercheur ajoute que

l'existence de ce double système [...] permet de comprendre une des caractéristiques essentielles des représentations sociales qui pourrait apparaître comme contradictoire : elles sont à la fois stables et mouvantes, rigides et souples. Stables et rigides parce que déterminées par un noyau central profondément ancré dans le système de valeurs partagé par les membres du groupe, mouvantes et souples parce que nourries par des expériences individuelles, elles intègrent les données du vécu et de la situation spécifique, et l'évolution des relations et des pratiques sociales dans lesquelles s'insèrent les individus ou les groupes²⁷⁵.

Je propose de réfléchir maintenant à cette socialité des représentations à partir de leur mode de concrétisation privilégié dans ma réflexion, soit le langage, puis en mettant d'abord l'accent sur le sujet avant de déplacer mon regard vers le groupe et, finalement, vers l'historicité et la circulation des représentations.

J'ai dit que je m'attarderais sur la représentation des genres dans le discours. Cela signifie que je vais m'intéresser à leur représentation dans l'imaginaire social. Comme l'expriment plusieurs chercheurs, dont Castoriadis, l'imaginaire, en plus de se manifester dans le langage, prend forme avec lui. Or, le langage est social, si on en croit Bakhtine et la tradition des études littéraires et culturelles qu'il a contribué à mettre en place. Il en découle que l'imaginaire est, lui aussi, nécessairement social, du moins quand on prend ce dernier terme dans cette acception, relativement large, selon laquelle est social tout ce qui est partagé. La

²⁷³ Jean-Bruno Renard, Patrick Legros, Frédéric Monneyron et Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, p. 102.

²⁷⁴ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 19. Les italiques sont de l'auteur.

²⁷⁵ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 19.

dimension dialogique du langage est également ici celle des représentations, et on aura remarqué que ces dernières se trouvent prises dans une tension. D'un côté, elles préexistent, elles sont formées par des images antérieures qu'elles reproduisent, mais, d'un autre côté, elles peuvent se présenter comme des représentations inédites qui sont projetées dans l'imaginaire et qui à différents degrés rebrassent les cartes du discours social. Popovic propose de résoudre cette tension en faisant intervenir (c'est le cas de le dire) la notion d'intervention, qu'il emprunte à la fois aux institutionnalistes des organisations socioculturelles, au domaine du théâtre et à celui des arts plastiques. Le terme « intervention » est « apte à désigner maintes pratiques sociales et esthétiques modernes et contemporaines [en] unissant le sentiment d'un inévitable "déjà-là" et un vecteur de transformation active²⁷⁶ ». La représentation sociale est toujours une intervention dans le discours ; elle n'est jamais entièrement originale, mais elle n'est jamais non plus une simple reproduction à l'identique d'interventions antérieures. On retrouve également ainsi la tension entre l'idéologie et l'utopie, c'est-à-dire entre la conservation de la société et sa transformation dans l'imaginaire, tension explicitée autant en philosophie qu'en sociocritique et en sociologie²⁷⁷. Le concept d'imaginaire, jumelé à celui d'« intervention », pourrait de ce fait permettre d'articuler la relation entre ce que le linguiste Jean-Michel Adam appelle la « textualité » et la « discursivité²⁷⁸ », c'est-à-dire la relation entre l'énoncé individuel, dans toute sa singularité, et le discours social en tant qu'ensemble d'énoncés partagés par une même communauté, entre la part de l'expérience collective

²⁷⁶ Pierre Popovic, « L'intervention du texte : éléments pour une lecture sociocritique de "Ça" de Tristan Corbière », *Québec français*, n° 92, 1994, p. 84-91.

²⁷⁷ Voir Jean-Bruno Renard, Patrick Legros, Frédéric Monneyron et Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, p. 59-62 et Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, p. 18-20.

²⁷⁸ Jean-Michel Adam, *Genres de récits*, p. 20.

traduisible en termes individuels et la part de l'expérience individuelle partageable avec la collectivité.

La dimension verbale des représentations est l'une des formes de sa socialité, mais cette dernière apparaît avant tout dans l'individu même. Jean Piaget l'exprimait parfaitement en indiquant que toutes les « fonctions mentalisées » de l'être humain « sont également socialisées²⁷⁹ ». Pour parvenir à cette conclusion, il suffit de s'attarder un instant sur la relation entre le sujet et l'objet, ce dernier étant réalisé par le sujet grâce à la représentation. Claudine Herzlich affirme que « la représentation sociale implique d'abord une activité de reproduction des propriétés d'un objet, s'effectuant à un niveau concret, fréquemment métaphorique et organisée autour d'une signification centrale²⁸⁰ ». Pour la chercheuse,

[c]ette signification n'est pas le reflet dans l'esprit d'une réalité externe parfaitement achevée, mais un remodelage, une véritable « construction » mentale de l'objet conçu comme non séparable de l'activité symbolique d'un sujet — elle-même solidaire de son insertion dans le champ social²⁸¹.

La représentation est, selon Moscovici, « une forme de connaissance par le truchement de laquelle celui qui connaît se replace dans ce qu'il connaît²⁸² » ; le chercheur emploie le mot « figure » plutôt qu'« image » pour rendre compte du fait que le sujet se crée et se représente en représentant l'objet²⁸³ — un peu, d'ailleurs, à la manière de Bourdieu affirmant que le sujet se classe en classant. On l'aura compris, pour la théorie des représentations sociales, il n'y a pas de rupture entre le sujet et l'objet²⁸⁴. Abric écrit que l'opinion exprimée par un individu ou un groupe sur un objet « est d'une certaine façon constitutive de l'objet, elle le

²⁷⁹ Jean Piaget, *Études sociologiques*, Genève, Librairie Droz, [1965] 1977, p. 20.

²⁸⁰ Claudine Herzlich, « La représentation sociale », dans Serge Moscovici (dir.), *Introduction à la psychologie sociale*, Paris, Larousse, t. 1, p. 305.

²⁸¹ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 306.

²⁸² Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 63.

²⁸³ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 63.

²⁸⁴ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 46.

détermine²⁸⁵ ». Le chercheur précise sa pensée : « Autrement dit, un objet n'existe pas en lui-même, il existe pour un individu ou un groupe et par rapport à eux. C'est donc la relation sujet-objet qui détermine l'objet lui-même. Une représentation est toujours représentation de quelque chose pour quelqu'un²⁸⁶. » Cela conduit Abric à soutenir

qu'il n'existe pas *a priori* de réalité objective, mais que toute réalité est représentée, c'est-à-dire appropriée par l'individu ou le groupe, reconstruite dans son système cognitif, intégrée dans son système de valeurs dépendant de son histoire et du contexte social et idéologique qui l'environne. Et c'est cette réalité appropriée et restructurée qui constitue pour l'individu la réalité même. Toute représentation est donc une forme de vision globale et unitaire d'un objet, mais aussi d'un sujet²⁸⁷.

Cette relation entre le sujet et l'objet nous ramène à la socialité des représentations. En effet, l'inscription du sujet dans l'objet conceptualisé, mentalisé, peut être rapportée à l'inscription du collectif dans l'individuel et de l'individuel dans le collectif. J'ai soutenu, en m'appuyant sur Bakhtine, que le langage était social, mais le mental l'est lui aussi, nous disent certaines recherches contemporaines en philosophie. Bruno Ambroise et Christiane Chauviré soutiennent que « le mental est nécessairement social ou dérivé du social [...], des usages, des coutumes, des institutions ou des rituels²⁸⁸ ». Rompant avec la dichotomie épistémologique entre l'individu et la communauté, Ambroise et Chauviré écrivent que « [c]e qui nous semble être le plus intime est d'emblée social. En effet, le suivi d'une règle suppose un *accord* entre les membres d'une communauté et [...] l'accord linguistique devient le modèle de l'accord social²⁸⁹ ». C'est que, d'après Ambroise et Chauviré, « [e]n apprenant le langage, on apprend des concepts, et, ce faisant, on intègre aussi des aspects de notre forme de vie : apprendre le

²⁸⁵ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 16.

²⁸⁶ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 16.

²⁸⁷ Jean-Claude Abric, « Les représentations sociales : aspects théoriques », p. 17.

²⁸⁸ Bruno Ambroise et Christiane Chauviré, « Le mental et le social. L'inscription du social dans le mental », dans Bruno Ambroise et Christiane Chauviré, *Le mental et le social*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons Pratiques », 2013, p. 15.

²⁸⁹ Bruno Ambroise et Christiane Chauviré, « Le mental et le social », p. 12.

concept d'espoir, c'est apprendre à espérer ; les concepts mentaux sont ainsi corrélés à une palette d'actions possibles²⁹⁰ ».

La socialité des représentations est celle de la mentalité individuelle, mais c'est aussi celle de la collectivité. Pour Moscovici, le caractère collectif des représentations se caractérise par l'*information* qu'un groupe possède sur l'objet²⁹¹, le champ des représentations²⁹² (la possibilité des représentations de tel ou tel objet est limitée socialement et organisée socialement) et l'attitude (image socialement positive ou négative de l'objet²⁹³). Moscovici propose par ailleurs de s'intéresser à « pourquoi » on produit ces représentations afin de découvrir leur caractère social²⁹⁴. L'une des branches de la théorie des représentations sociales étudie les objets sociaux « au cœur de conflits d'idées et de valeurs et à propos desquels les différents groupes sociaux sont amenés à définir leurs contours et leurs particularités²⁹⁵ ». En fait, la représentation peut être vue comme « le travail de classement et de découpage qui produit les configurations intellectuelles multiples par lesquelles la réalité est contradictoirement construite par les différents groupes qui composent une société²⁹⁶ ». D'après Charles Taylor, l'imaginaire social « *is that common understanding that makes possible common practices and a widely shared sense of legitimacy*²⁹⁷ », mais aussi « *the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper*

²⁹⁰ Bruno Ambroise et Christiane Chauviré, « Le mental et le social », p. 22.

²⁹¹ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 66.

²⁹² Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 67-68.

²⁹³ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 70.

²⁹⁴ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, p. 75.

²⁹⁵ Denise Jodelet, *Représentations sociales et mondes de vie*, p. 18.

²⁹⁶ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. XLIV, n° 6, p. 1514.

²⁹⁷ Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, coll. « Public Planet Books », 2004, p. 23.

*normative notions and images that underlie these expectations*²⁹⁸ ». Le genre rendrait d'ailleurs possible une pratique commune, la communication, en établissant certaines balises. Il est toutefois important de noter que je m'éloigne des concepts d'imaginaire et de représentation qui tendent à tout rapporter au groupe, qui voient dans le caractère social, partagé des représentations, d'abord et avant tout ce qui crée le ciment, l'identité d'une nation. Cette conception exclusivement collectiviste de la représentation est présente dans la conceptualisation de l'imaginaire²⁹⁹ mais aussi dans la notion de représentation³⁰⁰. Je tends pour ma part à analyser au premier chef les manifestations singulières d'une représentation (telles qu'elles apparaissent chez un écrivain ou un théoricien par exemple) afin de m'intéresser ensuite aux récurrences interindividuelles observables, autrement dit, à la part d'imaginaire collectif qu'on peut y trouver.

En plus d'affirmer que les représentations sont sociales en raison du matériau de leur concrétisation (leur langage), de la nature sociale du mental et de leur dimension collective, il est important de considérer que les représentations sont historiques et que leur sort dépend largement de leur circulation. Notons l'importance de l'historiographie dans la légitimation et le développement de la notion d'imaginaire en sciences humaines. Ma conception de la notion de représentation — telle que je l'applique à celle de « genre » — se rapproche davantage de celle que peut en avoir la Nouvelle Histoire que de celle d'un Gilbert Durand, qui tente de déterminer des « archétypes », c'est-à-dire, pour le résumer succinctement, des formes de représentation universelles structurant la psyché humaine³⁰¹. La Nouvelle Histoire, courant

²⁹⁸ Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries*, p. 23.

²⁹⁹ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000, 503 p.

³⁰⁰ Voir Roger Chartier, « Le monde comme représentation », p. 1514.

³⁰¹ Gilbert Durand adopte une approche archétypologique, tentant de déterminer des images universelles et transhistoriques.

historiographique apparu en France dans les années 1970, souhaite pour sa part faire l’histoire des mentalités. Elisa Brilli écrit que de nombreux noms ont désigné les recherches historiographiques qui, des premières *Annales* (1929) à la Nouvelle Histoire des années 1970, se sont intéressées à la « dimension imaginative de la vie des communautés du passé³⁰² » : histoire psychologique et histoire des sensibilités d’abord, ensuite histoire des mentalités, histoire de l’imaginaire, histoire symbolique, histoire culturelle, et, dès la fin des années 1980, histoire des représentations. Comme l’écrit Lucian Boia, « [l]’historiographie traditionnelle avait privilégié les événements et les institutions politiques ; dans une étape ultérieure, l’histoire “structurelle” a commencé par mettre en évidence les structures économiques et sociales³⁰³ ». Or, durant les années 1980 émerge une forme nouvelle d’historiographie qui « [s’oriente] progressivement vers une reconstitution du passé où la part de l’imaginaire est devenue de plus en plus significative³⁰⁴ ». Selon Boia,

La méthodologie critique moderne s’était construite sur le refus de l’imaginaire. Les historiens s’intéressaient aux faits positifs qu’ils puisaient dans les sources écrites (principalement dans les archives). Sans dédaigner ces sources traditionnelles, l’historien de l’imaginaire procède à une nouvelle lecture des documents considérés jadis comme épuisés, car on ne leur demandait qu’un seul type d’information. Même dans le plus sec des témoignages il peut découvrir l’empreinte laissée par une certaine vision du monde.

Cette dimension historique des représentations implique qu’elles circulent et se transforment

— comme les genres littéraires, d’ailleurs :

Genre is the phenomenon that we have found particularly helpful in theorizing relationships of form and history, not only because of the ways specific genres so visibly cross and produce these field boundaries, but also because genre mobility

³⁰² Elisa Brilli, « L’essor des images et l’éclipse du littéraire. Notes sur l’histoire et sur les pratiques de l’“histoire des représentations” », *L’Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 6, 2010. [<http://acrh.revues.org/2028>] (Page consultée le 6 décembre 2016).

³⁰³ Lucian Boia, « Histoire et imaginaire », dans Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l’imaginaire*, p. 261.

³⁰⁴ Lucian Boia, « Histoire et imaginaire », p. 261.

*presses us to rethink the overly static notions of form that, we shall argue, often distort the practices of reading and writing we ask these models to explain*³⁰⁵.

Les noms de genre changent avec le temps et parfois selon les régions, mais, plus encore, de nombreuses formes se trouvent souvent réunies sous une même étiquette. C'est là la dimension formelle du genre : « *What produces generic resemblances, reflection soon shows, is tradition: a sequence of influence and imitation and inherited codes connecting works in the genre*³⁰⁶. »

De nombreux systèmes ont été proposés pour saisir le rapport de l'œuvre au genre. À titre d'exemple, Schaeffer parle de régimes de transformation et de réduplication. Fowler, pour sa part, évoque la conformité, la variation, l'innovation et l'antagonisme³⁰⁷. Néanmoins, au-delà des seules formes, les représentations des genres en tant que telles se transforment également : « la théorie dialogique des représentations sociales présuppose que la pensée sociale et le langage sont des phénomènes qui *changent* et que différents types de connaissance sociale coexistent dans la *communication*³⁰⁸ », écrit Markova, qui poursuit sa réflexion en disant que

[l]a communication implique par définition des mouvements de pensée, la transformation des significations et des contenus cognitifs. Les savoirs anciens ne sont pas éliminés par les nouveaux, même s'ils paraissent se contredire. Tout comme la connaissance de la relativité einsteinienne, ainsi que l'a fait remarquer Kuhn (1962), n'a pas éliminé la physique mécaniste de Newton, chaque conception de la physique restant importante pour résoudre des problèmes spécifiques, de même différents types de connaissance sociale peuvent avoir des rôles différents³⁰⁹.

Les représentations peuvent notamment se transformer en circulant, d'un individu à l'autre, mais aussi d'une culture à l'autre. Toutefois, une telle circulation n'implique pas nécessairement une transformation. Cette thèse se penchera sur quelques figures des genres dans la littérature franco-canadienne, mais ces figures pourraient se retrouver également, à

³⁰⁵ Groupe Phi, « Doing Genre », dans Verena Theile, Linda Tredennick et Linda Theile (dir.), *New Formalisms and Literary Theory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2013, p. 54.

³⁰⁶ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 42.

³⁰⁷ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, p. 23.

³⁰⁸ Ivana Markova, *Dialogicité et représentations sociales*, p. 8.

³⁰⁹ Ivana Markova, *Dialogicité et représentations sociales*, p. 8.

peine changées, dans d'autres cultures et sous d'autres formes. La théorie de l'imaginaire des genres a cet avantage qu'elle observe la construction sociale des classes génériques non comme entités abstraites mais comme catégories fortement investies sur le plan symbolique, ancrées dans la pensée individuelle et collective, et intégrées à l'ensemble de l'imaginaire social plutôt que placées dans une boîte à part, dans le champ spécialisé des seules études littéraires. Au cours du présent chapitre, j'ai mis l'accent sur les bases conceptuelles de cette approche théorique, principalement en précisant le rapport entre imaginaire social et représentation, ainsi qu'en expliquant la nature et la composition d'une représentation. Les deux chapitres suivants entendent montrer comment cette approche, présentée ici d'un point de vue général et abstrait, peut se muter en une véritable pratique de lecture de corpus de textes théoriques et d'œuvres littéraires.

CHAPITRE 2 : LES REPRÉSENTATIONS THÉORIQUES

Toute pensée de la société et de l'histoire appartient elle-même à la société et à l'histoire. Toute pensée, quelle qu'elle soit et quel que soit son « objet », n'est qu'un mode et une forme du faire social-historique.

Cornelius Castoriadis³¹⁰

les termes génériques [...] ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même

Jean-Marie Schaeffer³¹¹

Lire la théorie des genres comme un roman³¹². Voilà qui pourrait résumer l'entreprise de ce deuxième chapitre. Il s'agit de produire une lecture des génologies — à vrai dire une *re*-lecture car elles ont été amplement commentées auparavant — attentive aux représentations qui s'y trouvent ainsi qu'aux récits et aux formes qui permettent leur matérialisation. Réaliser en définitive moins une énième lecture théorique qu'une relecture littéraire de la théorie. La tâche s'apparentera ainsi à celle de la sociologie des textes, qui va « bien au-delà du domaine littéraire » d'après Pierre V. Zima, étant donné qu'elle « cherche à définir les rapports discursifs entre la théorie et l'idéologie et entre la théorie et la fiction³¹³ ». Porter attention à la part de représentation présente dans les génologies, c'est justement estimer que le texte théorique ne s'élève jamais entièrement au statut de métadiscours, c'est croire qu'il n'a pas

³¹⁰ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, p. 8.

³¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 65.

³¹² Raphaël Baroni et Marielle Macé suggèrent que la genericité « définit davantage une médiation, un “lire comme”, que l'identité d'un texte » (« Avant-propos », p. 9.).

³¹³ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, p. 10.

l'objectivité parfois suggérée par la raideur de son style et considérer qu'il se situe dans l'imaginaire social de son époque plutôt que de le surplomber.

J'ai peint dans le chapitre précédent une synthèse historique de la réflexion génologique qui a dévoilé son envergure : de l'Antiquité à nos jours, ceux qu'on pourrait appeler, quoique de manière anachronique pour certaines époques, les « théoriciens de la littérature », se sont intéressés au catalogage, à la catégorisation, à la nomenclature, à la division et la répartition des textes littéraires. Ainsi que je le montrerai dans les pages suivantes, les catégories génériques sont, chez les théoriciens à l'étude, le *dramatis personae* d'une pièce en trois actes où se jouent les conflits au sujet des frontières de la littérature et de ses hiérarchies internes puis de sa place dans la société. Trois enjeux que je propose d'aborder successivement, en supposant que la représentation des genres littéraires s'avère indissociable de la construction d'une image de la littérature, mais aussi, comme nous le verrons dans la dernière partie, d'une image du monde social, alimentée à une multitude de sources idéologiques.

Le problème de l'*epopoia*

La question de la définition de la littérature et des frontières qui la séparent des autres arts et des autres productions verbales est centrale en théorie littéraire. Roman Jakobson a cristallisé la question avec le concept de « littérarité », qui désigne à l'origine « l'objet de la science de la littérature [...], c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire³¹⁴ ». Sous la notion se cachent aujourd'hui différents problèmes, soulignent Louise Milot et Fernand Roy, celui de la « spécificité interne de certains textes » comme celui de la

³¹⁴ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 15. Le texte « La nouvelle poésie russe » (p. 11-24) date de 1919.

« spécificité socio-historique » de ces textes dits « littéraires » ainsi que celui de l'« encadrement institutionnel » de ce qu'on appelle « la littérature³¹⁵ ». Plutôt que de parler de littérarité, Alain Vaillant pose d'entrée de jeu que la littérature est un « fait de représentation³¹⁶ ». Cela signifie qu'elle est soumise à la production historique des représentations et à leur évolution dans l'imaginaire social. D'après Tzvetan Todorov, « le mot "littérature", dans son sens actuel, est tout récent : il date à peine du XIX^e siècle³¹⁷ ». Marc Angenot qualifie quant à lui la « spécificité toujours alléguée du fait littéraire » d'« historiquement variable » et de « multiple » : elle est « *fonction de l'économie globale du discours social et ne se comprend pas d'un point de vue immanentiste, mais sous l'angle d'un travail interdiscursif*³¹⁸ ». Vaillant l'explique, le terme « littérature » a d'abord désigné l'ensemble de l'activité écrite de la société avant de se spécialiser et d'adopter une acception esthétique : elle devient, en d'autres mots, un art³¹⁹. Le problème n'en est pas seulement un de sémantique historique, puisque ce n'est pas uniquement le mot qui se transforme, ce sont aussi les représentations des pratiques verbales qui varient. Encore aujourd'hui, deux conceptions au moins du littéraire coexisteraient selon l'historien : l'une restreinte, présente surtout dans les milieux littéraires et influencée par l'idéal moderniste d'une littérature intransitive, et

³¹⁵ Louise Milot et Fernand Roy, « Présentation », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. VIII.

³¹⁶ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 101.

³¹⁷ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 13.

³¹⁸ Marc Angenot, « Le texte littéraire comme *effet* du discours social », dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 1998, p. 37. Les italiques sont d'Angenot.

³¹⁹ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 102.

l'autre, plus large, qui forme « la véritable ossature du marché public³²⁰ » en rassemblant des textes hétérogènes qui n'ont pas tous une vocation artistique.

Rien d'innocent à ce que le « genre » ait émergé dans la théorie littéraire au moment même où on a tenté de distinguer la littérature des autres productions verbales. Les deux gestes sont concomitants puisqu'il s'agit de délimiter des types textuels qui, parmi la masse des discours, seront qualifiés de « littéraires ». Ce n'est pas que la littérature est systématiquement définie par ses genres, néanmoins, l'image de la littérature est souvent construite à partir de ses genres ou débouche sur l'énumération d'une série de genres alors qualifiés de littéraires. Il ne serait sans doute pas exagéré de dire, avec Milind S. Malshe, que la théorie de la littérature naît pour ainsi dire au même moment que la théorie des genres, voire que la théorie littéraire apparaît essentiellement, à ses débuts, sous la forme d'une génologie³²¹. Les genres littéraires se trouvent au cœur de l'institution imaginaire de la littérature puisqu'ils constituent une « force instituante [...] donn[an]t à connaître et reconnaître ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas³²² », d'après Jacques Dubois et Pascal Durand. Les théoriciens jouent un rôle de premier plan dans la constitution de ces catégories de classement du discours. D'après Jean-Marie Schaeffer,

de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les « véritables » genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature (ou, avant la fin du XVIII^e siècle, la poésie)³²³.

³²⁰ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 103.

³²¹ Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. VII: « *Literary classification is as old as literature; that is to say, it emerges as soon as literature is « born », for it inheres in the very acts of creating literature and responding to it. The process of classification begins when literature is intuitively distinguished from other forms of verbal activity, and continues as the literary tradition develops and proliferates.* »

³²² Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de texte », *Littérature*, mai 1988, n° 70, p. 11.

³²³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 8.

La représentation des genres littéraires constituerait le plus souvent dans le discours théorique une représentation de la littérature elle-même. Le mot « genre » comme nous l’entendons ici est néanmoins peu employé en langue française avant 1549, date à laquelle Joachim du Bellay applique le concept à la littérature dans un chapitre de sa *Défense et illustration de la langue française* en s’intéressant aux « genres de poèmes [que] doit élire le poète français³²⁴ ». L’idée de genre elle-même trouve son origine bien avant l’apparition du mot en langue française, chez Philippe de Thaon³²⁵, et son emploi dans les traités rhétoriques³²⁶ puis dans le contexte d’une réflexion sur la littérature, avec Du Bellay. Par ailleurs, pendant longtemps dans l’histoire de la théorie littéraire, il fut question de « poésie » et non de « littérature ». À la Renaissance, « aucune œuvre ne se distingue encore à partir de critères essentiellement esthétiques ou littéraires³²⁷ », précise Mawy Bouchard. En fait, « les catégories génériques proprement littéraires sont encore inopérantes avant le milieu du XVI^e siècle [et] les notions même de “littérature” ou de “belles lettres” demeurent encore improbables [à cette époque]³²⁸ ». Platon et Aristote quant à eux ne parlent pas exactement de littérature, les Grecs ne disposant pas de terme pour désigner ce que nous concevons dans un sens moderne comme des textes littéraires. Les philosophes discutent de « poésie », mais le concept a des frontières relativement mouvantes, un peu comme c’est le cas, aujourd’hui, pour la notion de littérature — et si le vocable « poésie » servait à caractériser les œuvres en vers, il était possible qu’un prosateur

³²⁴ À ce sujet, voir Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 11.

³²⁵ Voir le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : « *gendre* lang. commune “sorte, type” (PH. DE THAON, *Bestiaire*, 868 ds T. – L.) ».

³²⁶ Karl Canvat, dans *Enseigner la littérature par les genres*, p. 11, parle de Pierre Fabri, qui a « le mérite d’acclimater le mot “genre” en français et de l’utiliser à propos d’œuvres écrites en français » dans son ouvrage *Grand et vray Art de Pleine Rhétorique* de 1521. Je reviendrai sur la proximité entre genre et style plus loin.

³²⁷ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 11.

³²⁸ Mawy Bouchard, *Avant le roman*, p. 18.

soit appelé « poète », quoique généralement de façon hyperbolique³²⁹. Il apparaît nécessaire malgré tout dans ce chapitre d'employer les concepts de « genre » et de « littérature », ne serait-ce que pour mettre en relief les enjeux représentationnels de discours théoriques qui ne connaissent pas ces termes.

Reconnue comme la réflexion à l'origine des théories des genres, *La Poétique* d'Aristote peut aussi être conçue comme la pierre angulaire des études littéraires. Les deux objets, la littérature et les genres littéraires, y sont pour ainsi dire inextricables — et cet entrelacement est caractéristique d'une grande part des efforts de théorisation de la généricité. Aristote pose cependant les bases de ce que j'appellerai le « problème de l'*epopoia* » ; c'est pourquoi je m'attarderai en détail sur sa pensée avant de me pencher, un peu plus rapidement, sur d'autres théoriciens. Voulant traiter de « l'art poétique en lui-même³³⁰ », le philosophe doit pour ce faire définir ses « espèces », et vice versa, les « espèces », aussi différenciées l'une de l'autre soient-elles, doivent être présentées comme parties prenantes de l'ensemble de productions artistiques étudié, « l'art poétique ». Sont d'emblée listées l'épopée, la poésie tragique, la poésie dithyrambique de même que les productions musicales exécutées à la flûte et à la cithare³³¹, des arts qui ont en commun d'être des *mimèsis*. Jamais Aristote ne définira cette notion. Le lecteur se voit contraint de déduire sa signification de ses emplois ou, comme cela sera notre cas, de ses traductions, qui permettent d'interpréter l'emploi aristotélicien de ce concept. Traditionnellement, le nom *mimèsis* était traduit par « imitation » et le verbe

³²⁹ Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, p. 149. Cette conception de la poésie continuera jusqu'au XVIII^e siècle environ.

³³⁰ Aristote, *La poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 33. Les références suivantes à Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot sont celles des commentaires et notes substantiels présentés par les deux traducteurs.

³³¹ En réalité, il dit que c'est « la plus grande partie » de ces arts musicaux qui sont des représentations, donc des arts poétiques. Selon Dupont-Roc et Lallot (p. 144), certaines explications ont été proposées par les hellénistes, mais aucune n'est totalement satisfaisante. L'apparente inclusion de ces pratiques dans l'« art poétique » peut sembler étrange pour nous.

mimeisthai par « imiter ». Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot en rendent plutôt compte par les expressions « représentation » et « représenter » — à ne pas confondre avec la notion de représentation que nous avons définie dans le chapitre précédent. Dupont-Roc et Lallot évoquent trois raisons justifiant leur choix. Le mot *mimèsis* a une « origine théâtrale³³² », disent-ils, Aristote l’employant en référence aux « mimes³³³ » de Sophron et de Xénarique, « sortes de saynètes inspirées de la vie quotidienne³³⁴ ». La notion se dégage de cette origine théâtrale, les genres non théâtraux, comme l’épopée, étant considérés mimétiques, ajoutent les traducteurs : Aristote rejette le spectacle hors de l’art poétique afin de mettre l’accent sur la construction de l’histoire par le poète³³⁵, ce qui rapproche la *mimèsis* de la fiction et par conséquent du concept de « représentation » tel qu’entendu aujourd’hui en narratologie³³⁶. Enfin, affirment Dupont-Roc et Lallot, le mot *mimeisthai* renvoie à la représentation d’actions humaines, ce qui signifie que ces dernières constituent à la fois le modèle et le produit de l’art poétique ; or, en langue française, le verbe « imiter », contrairement à « représenter », met l’accent sur le modèle, négligeant le passage du modèle au produit et donc la part de création, qui s’avère centrale dans la pensée d’Aristote, « l’art poétique [étant] l’art de ce passage³³⁷ ».

La définition de l’art poétique et de ses genres comme mimétiques peut être lue comme une réponse d’Aristote à son maître Platon d’une part, et à la représentation de la poésie commune en Grèce antique d’autre part. Commençons par Platon. Ce dernier opère certaines distinctions au sein de la « lexis », la manière de dire³³⁸. Le poète disposerait de trois choix : il

³³² Roselyne Dupont-Laroc et Jean Lallot, p. 18.

³³³ Aristote, *La poétique*, p. 35.

³³⁴ Roselyne Dupont-Laroc et Jean Lallot, p. 18.

³³⁵ Aristote, *La poétique*, p. 81.

³³⁶ Roselyne Dupont-Laroc et Jean Lallot, p. 21.

³³⁷ Roselyne Dupont-Laroc et Jean Lallot, p. 20.

³³⁸ Gérard Genette précise que la *lexis* ou « façon de dire » s’oppose chez Platon au *logos*, « qui désigne ce qui est dit » (« Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 153).

pourrait parler en son nom (dans le cas du dithyrambe, c'est alors ce que Platon appelle la *diégèsis*³³⁹), représenter le monde (la *mimèsis* avec les genres tragique et comique) ou encore faire les deux à la fois en recourant successivement au récit et aux dialogues (pensons plus spécifiquement ici au genre de l'épopée, qui, pour le philosophe, est mixte, étant à la fois un récit et une performance théâtrale³⁴⁰). Il est important de noter que Platon « retient comme critère du mimétique en poésie la présence du *discours direct* qui donne l'illusion que le texte est pris en charge par un autre que l'auteur ; il identifie ainsi texte intégralement mimétique et texte théâtral³⁴¹ », écrivent Dupont-Roc et Lallot. Platon adopte une attitude pour le moins sceptique à l'égard des œuvres mimétiques, et ses distinctions génériques sont opérées largement au détriment symbolique de la modalité *mimèsis* et des espèces verbales qui en dérivent — j'y reviendrai un peu plus loin. Comme Platon, Aristote porte une grande attention à la question de la *mimèsis*, mais pour des raisons inverses, puisqu'il privilégie au contraire la *mimèsis* à la *diégèsis* et en fait le principe fondateur de l'art poétique. Il semble ainsi répondre au scepticisme pour ne pas dire à l'hostilité de Platon à l'égard de la *mimèsis* en considérant cette modalité comme le trait définitoire de l'art poétique. Aristote propose aussi des distinctions génériques, mais selon trois autres critères : les moyens de la *mimèsis* (rythme,

³³⁹ La compréhension du texte de Platon est complexifiée par le fait que, comme le note Thomas G. Rosenmeyer, « our information about the dithyramb is confused. We have a number of ancient notices, but they do not add up to an intelligible picture » (« Ancient Literary Genres: A Mirage? », dans Andrew Laid (dir.), *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 435). Il se peut très bien que Platon, tout comme Aristote d'ailleurs, emploie le terme afin de référer à la poésie lyrique en général. En ce qui concerne les problèmes de classification de ce genre antique, voir l'étude d'A. E. Harvey, « The Classification of Greek Lyric Poetry », *Classical Quarterly*, n° 5, 1955, p. 157-175.

³⁴⁰ Il faut également comprendre que, pour Platon, le lien entre l'épopée et les genres théâtraux est plus fort que ce nous pouvons envisager d'une perspective contemporaine. C'est qu'à son époque, « *epic was a performance. The recitation was highly dramatic, the poet or rhapsode really did become each character in turn. By Aristotle's time, the situation was different; the epic was for reading only, tragedy primarily for performance, but also for private reading* » (Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, p. 150). Cela complexifie grandement le lien que nous pouvons établir entre les genres platoniciens et les genres de la littérature contemporaine, qui, sauf quelques exceptions, ne sont pas saisis, compris et définis en tant que performances (on notera néanmoins les contre-exemples du théâtre et du *slam*).

³⁴¹ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 18.

mélodie, chant, mètre, etc.) ; les objets de la *mimèsis* (s'agit-il, par exemple, de personnages dont les actions et le caractère sont pires ou meilleurs que ceux des êtres humains ordinaires ?) ; et, enfin, les modes de la *mimèsis* : le philosophe reprend ici les modes direct et indirect de Platon mais les place sous le couvert de la *mimèsis* plutôt que de la *diègèsis* et met l'accent sur la construction d'un déroulement d'actions³⁴².

Tout comme Platon, Aristote semble exclure de son schéma les œuvres lyriques. Au sujet particulièrement d'Aristote, mais aussi, plus généralement, de l'ensemble des généalogies grecques et latines, hellénistes, latinistes et critiques littéraires hésitent à parler d'une véritable théorie des genres ; elle serait trop fragmentaire³⁴³, ne portant pas attention à la « poésie lyrique » et à certains de ses plus importants représentants tels que Pindare, Sapho et Archiloque³⁴⁴. Au sujet cette fois plus spécifiquement d'Aristote, Dupont-Roc et Lallot écrivent :

Considéré — à tort ou à raison, c'est une autre question — comme centré sur le *moi* du poète saisi dans sa contingence et sa particularité, le lyrisme est supposé exclure la distance mimétique qui seule permet la construction d'une histoire épurée : il lui manque, en somme, comme aux chroniques d'Hérodote [...], le recul de la *fiction*, et c'est assez pour que la *Poétique* l'ignore³⁴⁵.

À la différence de Dupont-Roc et Lallot, Milind Malsche suggère que ce silence provient du fait que, pour les Grecs,

*the lyric was essentially a song which was sung to the lyre as the etymology of the word suggests ; and all their singing was accompanied by certain specific instruments. They do not seem to have had the concept of a purely literary lyric which, for us, is primarily meant to be read rather than sung*³⁴⁶.

³⁴² Pour plus de détails, voir Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 160-161.

³⁴³ Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, p. 148-149.

³⁴⁴ Donald Andrew Russell, *Criticism in Antiquity*, p. 148-149. Voir également Gérard Genette, « Frontières du récit », p. 159 et Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 31.

³⁴⁵ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 21-22.

³⁴⁶ Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. 38. Gisèle Mathieu-Castellani précise que la poésie lyrique n'est pas entièrement ignorée mais qu'elle « n'est pas mise en paradigme avec les poésies épique et dramatique, et qu'elle ne suscite que des définitions purement techniques (une poésie accompagnée par un instrument, la lyre) » (« La notion de genre », p. 19-20.) Néanmoins, en ce qui concerne les théogonies de la

Viarre va dans le sens de Malsche en suggérant que le peu d'attention portée à la poésie lyrique provient d'« une certaine conception des rapports entre la poésie et la musique. S'il s'agit [pour Aristote] de deux domaines complètement différents, il exclut légitimement de la *Poétique* toute réflexion sur les parties chantées de la tragédie, ainsi qu'un exposé en forme sur la poésie lyrique³⁴⁷ ». Il est vrai que le philosophe met l'accent sur la dimension langagière de l'art poétique ; c'est pourquoi, tel que je l'ai mentionné plus haut, il rejette le spectacle hors de son champ d'investigation. Il serait faux toutefois de dire qu'il met entièrement de côté la dimension musicale de genres comme la tragédie et la comédie et donc qu'elle serait aussi la raison de son silence au sujet d'un art lyrique. Après tout, il mentionne — fait assez étrange pour nous aujourd'hui — la flûte et la cithare dans la liste des arts poétiques³⁴⁸. Plus loin, il précise que les genres de l'art poétique peuvent aussi être distingués en fonction de leurs moyens d'imitation, soit le rythme, le langage et la mélodie³⁴⁹. Alors que la cithare et la flûte utilisent le rythme et la mélodie, la danse n'utilise que le rythme³⁵⁰. Cette mention, bizarre pour nous, de telles pratiques alors qu'il est question d'art poétique, pourrait venir de la proximité, en Grèce antique, entre les différentes disciplines artistiques. En effet, Aristote mentionnera que des genres comme le dithyrambe, la tragédie et la comédie emploient à la fois le rythme, le langage et la mélodie, et que les différences entre ces pratiques viennent de ce que certaines, comme la tragédie et la comédie, présentent une succession de ces pratiques

période archaïque, il n'est pas clair si le texte était simplement récité ou plutôt chanté, dansé et accompagné de la lyre (Gregory Nagy, « Early Greek views of poets and poetry », *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1: Classical Criticism, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-77). Enfin, Claude Calame explique que la classe de la poésie « mélique » pourrait se rapprocher de la poésie lyrique, mais qu'il convient cependant de ne pas projeter sur les anciens la triade des genres modernes (« La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, vol. 111, n° 3, 1998, p. 87-110.)

³⁴⁷ S. Viarre, « Les genres littéraires dans l'Antiquité », dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 62.

³⁴⁸ Aristote, *La poétique*, p. 33.

³⁴⁹ Aristote, *La poétique*, p. 33.

³⁵⁰ Aristote, *La poétique*, p. 33-35.

(des parties chantées puis des parties récitées), alors que d'autres, comme le dithyrambe, offriraient une performance alliant simultanément la musique et la récitation.

J'ai noté précédemment que la définition mimétique de l'art poétique par Aristote constituait une réponse à son maître Platon (de qui il se distingue mais avec lequel il entretient certaines connivences, notamment au sujet de la place accordée au lyrisme) mais aussi à la représentation de la poésie commune à son époque — un fait que les génologues notent rarement, étant donné qu'ils ne s'intéressent pas aux représentations et conséquemment aux conflits entre différentes images des genres, qui mettent en jeu la définition de l'espace littéraire. Pourtant, Aristote évoque lui-même son positionnement par rapport à la représentation sociale, visiblement courante en Grèce antique, selon laquelle est poète celui qui écrit en vers. Le philosophe se montre critique à l'égard de ceux qui « se contentent d'accoler le mot "poète" au nom du mètre et nomment les uns "poètes élégiaques", les autres "poètes épiques" », appelant ainsi les individus des poètes « non en raison de la représentation, mais tous sans distinction en raison du recours au mètre³⁵¹ ». Aristote s'oppose à cet usage de l'appellation « poète » et plus encore à cette représentation des genres de poésie voire de l'art poétique tout court.

[O]n a coutume d'appeler [« poètes »] ceux qui exposent en mètres un sujet de médecine ou d'histoire naturelle ; et pourtant il n'y a rien de commun à Homère et à Empédocle sinon le mètre, si bien qu'il est légitime d'appeler l'un poète et l'autre naturaliste plutôt que poète. Et pareillement, même si quelqu'un réalisait la [*mimésis*] en mélangeant tous les mètres comme Chérémon l'a fait dans son *Centaure*, une rhapsodie où il combine tous les mètres, il faudrait aussi l'appeler poète³⁵².

Schaeffer souligne avec raison qu'Aristote est « le premier auteur grec à aborder de manière suivie la poésie sous l'angle générique, ou du moins il est le premier qui soutienne

³⁵¹ Aristote, *La poétique*, p. 35.

³⁵² Aristote, *La poétique*, p. 35.

explicitement que la définition de l'art poétique trouve son prolongement naturel dans l'analyse de sa constitution générique³⁵³ ». Mais Aristote n'est pas dupe au sujet de sa redéfinition de l'art poétique en fonction de la *mimèsis*, il est conscient de la prégnance de la représentation sociale assimilant la poésie au mètre et ainsi de la difficulté à en proposer une nouvelle image. Il ira jusqu'à dire que ce dont il parle « n'a pas encore reçu de nom jusqu'à présent³⁵⁴ » et on doit peut-être en comprendre qu'il ne parle d'« art poétique » et de « poésie » que par défaut. En raison de la représentation courante de l'art poétique, celle qui privilégie le vers, Aristote en vient donc à écrire qu'aucun nom ne désigne encore conjointement dans sa langue la création qui n'utilise que le langage (et non le rythme et la mélodie), et ce en vers et prose : « l'art qui fait usage seulement du langage en prose, ou des vers, et qui, dans ce dernier cas, peut combiner entre eux différents mètres ou n'en utiliser qu'un seul, n'a pas encore reçu de nom jusqu'à présent³⁵⁵ », proclame-t-il. Le philosophe ajoute ensuite que « nous n'avons pas de terme commun pour désigner à la fois les mimes de Sophron et de Xénarque et les Dialogues socratiques, pas plus que toutes les représentations qu'on peut faire en employant les trimètres, les mètres élégiaques ou d'autres mètres de ce genre³⁵⁶ ». L'ouverture d'Aristote à l'existence d'une prose artistique (pour lui, obligatoirement mimétique) ne lui est pas entièrement originale. Si on considère généralement que la *Poétique* a été rédigée autour de

³⁵³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 11.

³⁵⁴ Aristote, *La poétique*, p. 35.

³⁵⁵ Aristote, *La poétique*, p. 35.

³⁵⁶ Aristote, *La poétique*, p. 35. On sait que les dialogues platoniciens « are presented as prose dramas » même si neuf d'entre eux étaient plutôt narrés et que « Plato innovated by writing dialogues in prose whereas his teacher had turned, late in life, to putting prosaic stories into verse » (Catherine H. Zuckert, *Plato's philosophers. The Coherence of the Dialogues*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 19 et 775). Selon Lodovico Castelvetro, autant les dialogues platoniciens que les mimes de Sophron et Xénarque étaient rédigés en prose (*Castelvetro On the Art of Poetry. An Abridged Translation of Lodovico Castelvetro's Poetica* d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta, traduction, notes et introduction par Andrew Bongiorno, New York, Binghamton, coll. « Medieval & Renaissance Textes & Studies », 1984, p. 10).

335 AEC, le texte *Sur l'échange* d'Isocrate, lui, aurait été publié en 353 ou 354 AEC³⁵⁷.

Isocrate avance une liste des genres en prose et les présente comme équivalents aux genres poétiques : « les genres de prose ne sont pas moins nombreux que ceux des compositions rythmées³⁵⁸ », écrit-il. Alors qu'il pourrait sembler parler simplement des genres rhétoriques, comme on s'y attendrait au regard de l'état de la pensée sur le littéraire en Grèce antique, il ajoute que certaines personnes ont rédigé des « discours qui, de l'avis général, ressembleraient plus aux compositions accompagnées de musique et de rythme qu'aux plaidoyers prononcés en justice³⁵⁹ ». Le philosophe, connu à son époque pour avoir rédigé de tels discours, poursuit en affirmant que

c'est avec un style plus poétique et plus varié qu'ils [ces prosateurs dont les productions ressemblent, comprend-on, à de la poésie,] exposent les faits, ce sont des pensées plus nobles et plus neuves qu'ils s'efforcent d'employer, et en outre c'est avec des thèmes plus éclatants et plus divers qu'ils organisent l'ensemble du discours. Aussi tout le monde n'a-t-il pas moins de plaisir à écouter cela que les compositions rythmées³⁶⁰ [...].

D'après Andrew Ford, Isocrate « *contrived a justification for prose that set the pattern for all classically inspired conceptions of literature as work of art worth preserving and circulating for close and repeated study*³⁶¹ ». La pensée d'Isocrate comporte aussi une portée rhétorique : il s'agit, pour lui, de mettre en valeur son propre travail, en affirmant que son œuvre se situe au-dessus de la prose régulière sans pour autant être de la poésie³⁶², cette dernière étant communément définie, comme nous l'avons vu, par le recours aux vers. Le discours d'Isocrate sur les genres en prose, bien que probablement motivé par le désir de consacrer sa propre

³⁵⁷ Isocrate, *Discours*, texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond, Paris, Belles-Lettres, vol. 3, 1928, p. 88.

³⁵⁸ Isocrate, *Discours*, p. 114.

³⁵⁹ Isocrate, *Discours*, p. 115.

³⁶⁰ Isocrate, *Discours*, p. 115.

³⁶¹ Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 248.

³⁶² Andrew Ford, *The Origins of Criticism*, p. 254.

pratique et d'accéder au même statut socio-artistique que les poètes, contribuera grandement à la constitution d'une nouvelle image de l'art verbal incluant à la fois les productions en prose et celles en vers — une image qui, pourrait-on en déduire, influencera Aristote au point où ce dernier la mentionnera brièvement dans sa *Poétique*, conscient ou non d'emprunter cette représentation à Isocrate.

Ce passage où Aristote mentionne la possibilité d'un art en prose a incommodé autant les traducteurs de la *Poétique* que les théoriciens des genres. Ceux-ci ne le mentionnent habituellement pas ; Marielle Macé, dans son anthologie sur la théorie des genres, ira jusqu'à couper son extrait du texte d'Aristote tout juste avant le passage cité plus haut pour le reprendre presque immédiatement après, au début du paragraphe suivant³⁶³. Ceux-là (les traducteurs) ont eu d'excellentes raisons d'être gênés par ce passage, Aristote y employant le mot *epopoia*, une expression à laquelle il recourt constamment pour parler de l'épopée ; le philosophe semble ainsi dire que c'est l'épopée qui n'a pas encore de nom. Un tel énoncé n'aurait ni queue ni tête : pourquoi *nommer* l'épopée pour ensuite soutenir qu'elle *n'a pas de nom* ? Les traducteurs d'Aristote ont du coup tendance à simplement supprimer le terme ou à insérer le mot « épopée », qui, bien que juste du point de vue d'une traduction morphologique, porte à confusion sur le plan sémantique. Dupont-Roc et Lallot, dans la traduction que j'ai déjà citée, sautent également le mot lui-même, tout en conservant néanmoins, de par la tournure de leur traduction, la complexité du propos d'Aristote, en parlant de « l'art qui fait usage seulement du langage en prose, ou des vers³⁶⁴ ». Dans une note, les traducteurs s'expliquent et avancent, avec précaution cela dit, qu'une erreur aurait pu se glisser dans la transcription de la *Poétique*.

³⁶³ Marielle Macé, *Les genres littéraires*, p. 54.

³⁶⁴ Aristote, *La poétique*, p. 35.

En raison du redoublement de la syllabe *po*, les transpositeurs du texte d'Aristote auraient confondu *epopoia* avec le néologisme *è de poia* :

Morphologiquement, *poia* serait une forme artificielle issue [...] des composés désignant des genres particuliers (*epo-poia*, *elegeio-poia*, *dithurambo-poia*...) : il désignerait alors, non plus telle ou telle espèce littéraire, mais leur genre commun, la « composition » — non spécifiée — pour laquelle la langue n'offre pas de mot. La formation du néologisme aurait été d'autant plus utile que le nom d'action *poièsis* qu'offrait la langue était déjà spécialisé, et dans le traité lui-même, au sens de « composition en vers »³⁶⁵.

Selon Sophie Klimis, cette hypothèse, que Dupont-Roc et Lallot suggèrent prudemment, est confortée par des raisons sémantiques et formelles. D'une part, « l'hypothèse de l'“extraction” du “*poia*”³⁶⁶ » serait la seule à véritablement pourvoir de signification un énoncé qui, autrement, apparaît comme une simple erreur de logique — particulièrement étonnante chez l'un des fondateurs de la logique philosophique occidentale. D'autre part, il est plus que plausible qu'Aristote ait eu recours à un néologisme. En effet, sur le plan stylistique, il arrive régulièrement qu'Aristote « invente des composés pour jouer sur des mises en série terminologiques³⁶⁷ ». Klimis donne l'exemple de la création, dans la *Poétique*, du mot-valise *phaul (l) lika*, référence à la fois à *phaulos* (bas) et au *phallikon*, hymne phallique. L'expression est d'ordinaire corrigée par les éditeurs modernes par « ta phallika » (les chants phalliques), parce qu'ils y voient une erreur — comme c'est le cas avec le mot *epopoia*, d'ailleurs ; et pourtant, c'est grâce à cette innovation verbale que le philosophe « parvient à fonder la théorisation aristotélicienne de la comédie » (une théorisation partielle étant donné que la *Poétique* ne nous est malheureusement pas parvenue intacte) en présentant cette dernière « comme la *mimèsis* du caractère bas, *phauloi*, en créant un lien entre l'objet supposé de la

³⁶⁵ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 150.

³⁶⁶ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », dans B. Curatolo et J. Poirier, *Le style des philosophes*, Besançon/Dijon, Éditions Universitaires de Dijon/Presses universitaires de France-Comté, 2007, p. 222.

³⁶⁷ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », p. 222.

mimèsis comique (les *phauloi*) et une origine qui l’ancre dans la “bassesse” d’une forme de *mimèsis* qui est sexuellement connotée (les chants phalliques)³⁶⁸ ».

C’est dans la *Poétique* d’Aristote que prend racine le problème de l’*epopoia* : celui de la relation entre la classification générique et la représentation d’un ensemble de textes que nous pourrions qualifier de « littéraires ». Certes, le « problème » du terme « *epopoia* » lui-même est d’abord philologique ; il m’apparaît cependant intéressant qu’il y ait débat et confusion au sujet précisément de ce terme qui pourrait, si l’hypothèse de l’extraction du *poia* est exacte, référer à la littérature en un sens moderne. Relire Aristote dans la perspective d’une théorie représentationnelle des genres a également permis de s’attarder sur d’autres aspects que ceux sur lesquels s’arrêtent habituellement les génologues. Les critères de classification des genres auxquels s’intéressent le plus souvent les théoriciens des genres débouchent pour nous vers une représentation du littéraire. Aussi ai-je argué que la *Poétique* d’Aristote intègre des représentations sociales de la littérature qui entrent en tension l’une avec l’autre : celle, héritée au moins partiellement d’Isocrate, qui porte le philosophe à considérer la possibilité d’un art langagier en vers ou en prose ; et celle de son temps, qui privilégie l’« art poétique » au sens restreint — car si Aristote redéfinit le littéraire selon le critère de *mimèsis*, ce qui pourrait inclure la prose, il néglige en fin de compte de développer cette dernière possibilité, s’attardant sur le principal genre « poétique » (en vers) de son temps, la tragédie. Signe que les représentations concomitantes des genres et de la littérature comme ensemble de pratiques verbales artistiques sont historiques, celles qu’on retrouve dans d’autres traditions théoriques différent de ce que nous venons d’observer.

³⁶⁸ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », p. 224.

Prenons les théories littéraires chinoises des III^e au VI^e siècles. Cao Pi, héritier du Wei, quand il rédige son *Discours*, était prédisposé par la pensée de son époque à voir le domaine de l'écrit comme un tout rassemblant sans distinction ce qu'Aristote, lui, voyait comme le littéraire (« art poétique » ou *epopoia*) et le non-littéraire. La poésie figure dans le système générique de l'époque, mais elle est située moins comme une pratique distincte des autres que comme une production présentant un degré d'ornementation différent. Cao Pi répartit ainsi les productions verbales en quatre groupes. Dans le premier, il classe les écrits politiques, soit le *tsou* (mémoire) et l'*i* (document consultatif) ; dans le second, les écrits réflexifs comme le *shu* (lettre) et le *lun* (essai) ; dans le troisième, il met la poésie dont le but est d'immortaliser les défunts : il s'agit donc d'une poésie qui parle des faits et des mérites comme le *ming* (inscription) et le *lei* (élogium) ; enfin, dans le quatrième, il place les textes dont le but est la création de beauté, les textes dont la visée principale est esthétique, et y place les types de poésie lyriques (*shih*) ou encore ceux qui adoptent le mode de la description (*fu*)³⁶⁹. Chez Cao Pi, les genres que nous aurions tendance à qualifier de littéraires (c'est-à-dire qui ont une visée esthétique) sont différenciés par rapport aux autres genres. Cependant, ce qui les distingue, c'est, d'une part, leur degré d'ornementation et, d'autre part, leur fonction. Ils ne font pas l'objet d'une discrimination a priori. Les premières réflexions chinoises sur le genre littéraire sont par conséquent intrinsèquement liées à ce que nous pourrions appeler, encore une fois anachroniquement, les genres du discours. Ferenc Tökei note que si la distinction entre la poésie et la prose (*wên* et *pi*), dans le sens esthétique plutôt que formel de ces termes, était présente dans la Chine dès le III^e siècle et jusqu'au V^e, les deux avaient tendance à converger. Liu Xie rompra avec cette tradition en opérant une distinction nette entre les deux, qui sera

³⁶⁹ Pour un résumé, voir Ferenc Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, Budapest, Akadémiai Kiado, coll. « Bibliotheca Orientalis Hungarica », 1981, p. 57-58.

totalement acceptée dès le VI^e siècle³⁷⁰. C'est alors que « *the concept of wên, taken in the more limited sense as 'poetry', registers practically poetry in verse, and the concept of pi covers either not artistic in essence or not primarily artistic 'literature' written in prose*³⁷¹ ». L'esthétique chinoise rejoint ici la poétique occidentale entamée par Aristote, qui marquait la distance entre la composition verbale comme art (généralement en vers) et les autres pratiques verbales sans prétention esthétique, le plus souvent associées à l'écriture en prose.

Le problème de l'*epoioia* se manifeste dans d'autres traditions que l'occidentale, comme le montrent les exemples de Cao Pi et Liu Xie. Si on en revient maintenant à la tradition occidentale³⁷², il est possible d'observer un rapport entre représentation des genres et image de la littérature dans un grand nombre de textes théoriques depuis l'époque médiévale jusqu'à nos jours. Né autour de 1195 en Angleterre, Jean de Garlande a étudié à Oxford au début du XIII^e siècle. Il a vécu une partie de sa vie en France, enseignant la grammaire et la littérature à l'Université de Paris et à l'Université de Toulouse. L'une de ses œuvres majeures, le *Parisiانا poetria*, « forme une sorte de comble de l'art classificatoire médiéval³⁷³ », écrit Marielle Macé. Traugott Lawler le confirme, expliquant que « *[t]o unravel all the sources of this complicated work would mean to write the whole history of rhetoric and literary criticism in the Middle Ages*³⁷⁴ ». Aussi le traité vraisemblablement rédigé autour de 1220 et révisé entre 1231 et

³⁷⁰ Ferenc Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, p. 98-105.

³⁷¹ Ferenc Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, p. 103.

³⁷² J'aurais voulu produire ici et dans les autres parties de ce chapitre une synthèse comparative incluant les théories orientales. Toutefois, cela n'est pas possible en raison de la faible diffusion de la réflexion orientale sur les genres des siècles suivants en langue française et anglaise. Espérons que les brèves références aux théories orientales dans ce chapitre — aucun autre théoricien francophone des genres n'en parle, à ma connaissance — permettront de mousser l'intérêt pour les généalogies orientales et en particulier chinoises, ce qui pourrait éventuellement conduire à leur traduction en français et en anglais.

³⁷³ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, p. 62.

³⁷⁴ Traugott Lawler, « Introduction », dans Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, édition, introduction et traduction par Traugott Lawler, New Haven, Yale University Press, 1974, p. xv.

1235³⁷⁵ peut-il être considéré comme le témoin des représentations des genres de son époque. Lawler précise en effet qu'« *it may be said with safety, even though many particular sources may be irrecoverable, that the work is on the whole clearly derivative* » ; il s'agirait d'un « *summary for students of contemporary thinking on how to learn to write, not a new departure, though something of a new synthesis, in literary criticism*³⁷⁶ ». Le texte me servira de porte d'entrée vers les représentations médiévales des genres, porte que j'ouvrirai pour la refermer avant d'avoir fait le tour de toutes les représentations de l'époque, mon objectif étant ici, comme dans les autres parties de ce chapitre, non d'offrir un historique exhaustif de toutes les représentations de chaque période mais d'aborder certains enjeux et de voir qu'ils se sont manifestés à travers l'histoire de la théorie littéraire.

Lawler écrit que le *Parisiana poetria* de Jean de Garlande « *offers few individual precepts that are new. Its originality lies rather in its totality: it is the only thorough attempt we have to gather three distinct areas of the medieval arts of discourse (ars poetica, ars rhythmica, and ars dictaminis) under a single series of rules*³⁷⁷ ». Comme l'écrit Pascal Bourdgain, « les formes de l'expression littéraire sont généralement présentées comme une triade : soit prose-rythme-mètre », avec, notamment, Albéric du Mont-Cassin au XI^e siècle, Hilaire au XII^e siècle, Jean de Garlande et Conrad de Mure au XIII^e siècle³⁷⁸. Jean-Yves Tilliette donne un exemple précoce de cette triade, celui du *Commentum in Theodolum* de la fin du XI^e siècle dans lequel Bernard d'Utrecht écrit :

Un livre est fait de prose, de rythme ou de mètre. La prose — terme dérivé de « proson » qui signifie « étendu » ou « déployé » — est un discours libre des lois du mètre ; il y a rythme quand on ne prend en compte que le nombre des syllabes : en effet, « rythmos »

³⁷⁵ Le traité aurait été rédigé autour de 1220 et révisé entre 1231 et 1235 (Traugott Lawler, « Introduction », p. XV.)

³⁷⁶ Traugott Lawler, « Introduction », p. XVII

³⁷⁷ Traugott Lawler, « Introduction », p. XVI.

³⁷⁸ Pascal Bourdgain, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 147, n° 1, 1989, p. 231.

se traduit « nombre » ; le mètre est ce qui avance selon la mesure fixe des pieds, car « metron » se traduit « mesure »³⁷⁹.

Suivant les représentations de la sphère discursive qui lui sont contemporaines, Jean de Garlande s'intéresse aux vers classique (métrique) et moderne (rythmique) mais aussi à la prose (principalement la composition épistolaire)³⁸⁰, ce qu'exprime le titre complet de son ouvrage, *Parisiana Poetria de Arte Prosaica, Metrica, et Rithmica*. En fait, la prose, c'est-à-dire principalement, dans son ouvrage, la composition épistolaire, figure même au début de l'énumération — ce qui pourrait prouver d'après Lawler « *how far he is from any notion of literature*³⁸¹ », du moins de « littérature » au sens moderne. Jean de Garlande présente d'abord son *Parisiana Poetria* comme un manuel d'art élocutoire offrant des techniques pour traiter de sujets divers : « *the author* », écrit Jean de Garlande en parlant de lui-même à la troisième personne,

*teaches to invent, according to the categories of invention, words, that is, substantives, adjectives, and verbs used both literally and metaphorically, in any kind of composition, whether it be a legal or academic letter, or an elegiac poem, or a comedy, or a tragedy, or a satire, or a history*³⁸².

Jean de Garlande s'attarde ainsi, et ce sans discrimination immédiatement apparente entre l'écriture artistique et non artistique, sur un ensemble large de pratiques verbales. Une telle mise en contact de ces genres n'a rien d'hégémonique à son époque puisque, ajoute le théoricien,

³⁷⁹ La citation et la traduction est de Jean-Yves Tilliette, « Vers et prose dans la théorie littéraire médiolatine », *Littérales*, vol. 41, 2007, p. 17-41.

³⁸⁰ J. A. Burrow, *Medieval Writers and their Word: Middle English Literature 1100-1500*, New York, Oxford University Press, 2^e édition, [1982] 2008, p. 16. Jean de Garlande distinguera néanmoins la prose technographique (*tegnigrapha*), celle qui porte sur l'art de l'écriture ; la prose narrative (*vstorialis*), donnant l'exemple de l'Église et des tragédiens et comédiens. Aussi, le *dictamen*, « *which is employed by universities and courts* ». Une autre est *rythmus*, « *which we use in the 'proses' or sequences of the liturgy* » (Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 7).

³⁸¹ J. A. Burrow, *Medieval Writers and their Word: Middle English Literature 1100-1500*, p. 16.

³⁸² Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 3.

*there are some who might cut the art of prose out of the book for its own sake, and others who might cut out the art of quantitative verse, or rhythmmed syllabic verse, or of poetry in general, as they wish, and thus the poor book would be torn up into rags*³⁸³.

La prise de position de Jean de Garlande est sans équivoque : « *As it is, you must take all or nothing*³⁸⁴ », dit-il, s'opposant à ceux qui voudraient compartimenter la poésie métrique, la poésie rythmique et la prose, jugeant que toutes ces pratiques doivent être considérées ensemble puisqu'elles obéissent à un certain nombre de lois similaires. C'est entre autres la narration (*narratio*) que Jean de Garlande considère commune à la prose et à la poésie. En fait, si le livre souhaite aborder, de par son contenu, ces différentes formes verbales, il les intègre aussi matériellement à bien des égards. Le prologue s'ouvre sur un passage en vers où Jean de Garlande fait l'éloge de la ville où il enseigne, Paris. Simultanément, Jean de Garlande présente son traité. Il aborde les deux sujets grâce à l'image de l'eau, celle d'abord de la fontaine apollinienne puis celle du courant, faisant se joindre les différentes formes artistiques étudiées :

*The glory of Paris diffuses splendor, the body of scholars
Grows, the fountain gushes forth Apollonian waters. [...]
Some people's long treatises pour forth seas;
Here the art of composition is channeled in a short stream.
The art of quantitative verse is joined to that of prose
The art of rhythmmed syllabic verse to that of quantitative verse: this one little book
contains three*³⁸⁵.

Dans l'original latin, les deux derniers vers rendent compte formellement du caractère indissociable des trois genres énumérés par Jean de Garlande : « *Metrica prosaice, metrice*

³⁸³ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 3.

³⁸⁴ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 3.

³⁸⁵ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 4-5. Je retranscris la version anglaise en la mettant en vers ; elle est retranscrite par le traducteur en prose. Par ailleurs, je la modifie légèrement afin d'être plus proche du texte original. « *Parisiana iubar diffundit gloria, clerus / Crescit, Apolineas fons iaculatur aquas. / [...] Quorundam longi tractatus quora fundunt; / Hic ars dictandi stringitur ampne breui. / Metrica prosaice, metrice subiungitur arti / Ridmica : tres unus iste libellus habet.* »

subiungitur arti / Ridmica : tres unus iste libellus habet. » Chacun des genres ne sont nommés qu'une fois et pourtant ils se suivent dans l'énumération au point de paraître indissociables.

Jean de Garlande ne renvoie pas une image de ce que nous appellerions aujourd'hui « la littérature » puisque ses façons de classer, héritées de l'imaginaire social de son époque, et probablement des représentations scolastiques des pratiques verbales, dessinent des ensembles aux contours relativement différents de nos conceptions contemporaines. Un problème semblable apparaît quand on s'attarde aux généalogies de la Renaissance. François Lecerclé explique que

La première difficulté que rencontre une théorie des genres [à la Renaissance] est moins de définir des espèces que de constituer un ensemble : ce que, avec plus ou moins d'imprécision, nous appelons aujourd'hui « littérature » n'existe pas. Non pas que les textes littéraires ne soient pas reconnus comme tels, mais parce qu'il n'y a pas de discipline qui ait pour vocation de les prendre tous en charge : ils relèvent tantôt de la poétique, tantôt de la rhétorique, et encore ce partage n'est-il ni simple ni stable³⁸⁶.

De fait, expliquera un peu plus loin Lecerclé, « [l]e couple poétique/rhétorique ne correspond donc nullement à la division moderne de la littérature en deux domaines complémentaires, prose et poésie³⁸⁷ ». Il n'en reste pas moins que plusieurs théoriciens, s'intéressant à la question des genres, doivent également se pencher sur celle de la définition d'un ensemble de textes à visée artistique. Théoricien italien ayant étudié le droit avant de se tourner vers la linguistique et la littérature, Lodovico Castelvetro suit la tradition aristotélicienne — et ce, de fort près, puisque son ouvrage *Poetica d'Aristotele. Vulgarizzata e Sposta* (1570) constitue à bien des égards, comme le titre l'indique, une vulgarisation et un commentaire, ou encore un résumé et un déplacement du texte d'Aristote. La lecture de l'ouvrage de Castelvetro demande préalablement, pour être bien accomplie, une connaissance approfondie de la *Poétique*

³⁸⁶ François Lecerclé, « Théoriciens français et italiens : une “politique” des genres », dans Guy Dermerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, p. 68.

³⁸⁷ François Lecerclé, « Théoriciens français et italiens : une “politique” des genres », p. 69.

d'Aristote. Il peut s'avérer ardu de distinguer ce qui, dans cette *Poetica*, relève d'une synthèse du philosophe grec et ce qui constitue plutôt un ajout de Castelvetro ou à tout le moins une représentation non aristotélicienne, empruntée à un autre penseur ou à une représentation sociale de son époque. Le lecteur se trouve devant un texte ambigu, se demandant parfois s'il s'agit d'un résumé d'Aristote, d'une réinterprétation de ses textes ou encore d'une critique sévère du philosophe. Ici, l'opinion et la théorie propres à Castelvetro sont camouflées derrière le compte rendu de la *Poétique*, là se trouvent exaltées par des remarques où le penseur italien critique Aristote au point où il semble le considérer comme un penseur de seconde zone. En fin de compte, on pourrait dire qu'Aristote apparaît successivement dans la *Poetica d'Aristotele. Vulgarizzata e Sposta* comme le maître et l'ennemi, la figure révérée et l'ancêtre moqué.

L'entremêlement des deux pensées et l'ambiguïté dialogique du texte rendent parfois l'interprétation si malaisée qu'un chercheur comme Schaeffer, parlant de Castelvetro, lui attribuera l'intégration au domaine de l'art poétique de pratiques comme la danse et la musique, affirmant que Castelvetro « déborde le domaine poétique proprement dit, puisque [pour Castelvetro, selon Schaeffer] le genre déterminé par le rythme seul est la danse, de même que le rythme et l'harmonie donnent lieu à la musique³⁸⁸ » — alors que, comme nous l'avons vu plus haut, cette intégration n'est pas absente de la pensée d'Aristote. La plupart des génologues s'arrêtent principalement sur un calcul qu'effectue le théoricien italien dans les premières pages de son ouvrage. À ce moment, Castelvetro reprend les critères définitoires des genres d'Aristote, soit l'objet, le moyen et le mode de la *mimèsis*. Il calcule ensuite combien de genres il devrait y avoir si on prenait cette proposition au sérieux :

³⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 27.

*since the objects of imitation are three in number, the media five, and the modes three, we may say, considering objects, media, and modes separately, that there are eleven species of imitation. When the objects are combined with the modes, nine more. When the media are combined with the modes, fifteen more. When the objects, the media, and the modes are combined, we have forty-five more. The total number of species of imitation, then, is ninety-five*³⁸⁹.

Lecerle interprète la pensée de Castelvetro par rapport à ce « calcul des genres », affirmant que le théoricien « pousse la classification jusqu’au délire, jusqu’au point où la rationalité aristotélicienne se renverse en déraison taxinomique³⁹⁰ ». Schaeffer fait de même, pointant qu’aux « combinaisons arithmétiques possibles correspondent des genres littéraires empiriques³⁹¹ ». Karl Canvat dit pour sa part que l’entreprise de Castelvetro « est originale et révélatrice des préoccupations classificatoires », avant d’ajouter : « par sa démesure même, elle est vouée à l’échec » puisque « devant certains constats empiriques et devant la prolifération vertigineuse des critères et des catégories, Castelvetro est amené à en réduire arbitrairement leur nombre³⁹² ». C’est que le théoricien italien soutiendra douter que « *each mode may combine with each medium, as I know that it can combine with each object*³⁹³ » et que « *we shall perhaps come nearer to his [Aristotle’s] real meaning if we do not take his statement literally but interpret it rationally, in the sense that some, not all, the media of imitation combine only with some, not all, the modes*³⁹⁴ ». Pourtant, avec ce calcul, Castelvetro, en bon philologue, se contente d’interpréter le propos d’Aristote et de tenter de comprendre ce que son prédécesseur pouvait réellement vouloir dire — ce qui constitue à la fois pour lui une manière de montrer la centralité de sa pensée mais aussi de la remettre en question. Si la « prolifération vertigineuse des critères et des catégories » dont parle Canvat prend

³⁸⁹ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 28.

³⁹⁰ François Lecerle, « Théoriciens français et italiens : une “politique” des genres », p. 69.

³⁹¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, p. 26-27.

³⁹² Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 48-49.

³⁹³ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 28.

³⁹⁴ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 29.

effectivement les allures absurdes que lui attribue Lecercle, il me semble qu'il s'agit surtout pour Castelvetro d'une manière de reprocher indirectement à Aristote ce que le théoricien italien perçoit comme un manque de rigueur. Dans tous les cas, il ne me semble pas que la contribution de Castelvetro à la théorie des genres réside vraiment dans ce calcul, qui ne constitue que deux pages sur les 321 que compte la version traduite et surtout *abrégée* présentée par Andrew Bongiorno en 1984 — le texte, foisonnant et complexe, recèle une conception de la littérature et de ses genres (ou de ce qui en fait office à l'époque) qu'il convient de dégager soigneusement du propos du théoricien italien.

Les génologues contemporains ne jettent un regard sur le passé que pour y repérer des typologies, une suite de critères formels, thématiques et modaux qui conduisent à la catégorisation et l'énumération d'un certain nombre de types génériques en littérature. Relisant les textes du passé, ils s'attendent à y retrouver cette pensée mécanique et normative ; ils n'y voient aucunement le travail des individus sur les représentations présentes dans l'imaginaire social de leur époque. La lecture historique des théoriciens des genres, qui perçoivent dans l'évolution de leur discipline une sorte de progrès linéaire menant d'une lecture essentialiste à une lecture attentive à ce qui serait la « véritable » complexité de la question générique, contribue à réduire un peu trop, me semble-t-il, l'interprétation de la pensée de leurs prédécesseurs. Ce qui est tout à fait normal, puisque c'est ce type de pensée qui alimente leur travail. Néanmoins, étudiant Castelvetro cette fois du point de vue des représentations sociales, il devient ardu de ne pas être happé par l'incipit de sa *Poetica d'Aristotele*. Le théoricien italien débute son ouvrage par une critique d'Aristote, en affirmant que le genre historiographique aurait dû être étudié avant les genres poétiques,

not only because history is anterior to poetry but also because we cannot come to a full knowledge of poetry before we already possess a full knowledge of history, upon

*which poetry depends and models itself and with which it shares most of the principles of its composition*³⁹⁵.

Reprochant à Aristote d'avoir rédigé un traité trop long et complexe (alors que celui de Castelvetro est précisément reconnu pour sa longueur et sa complexité), Castelvetro dit que le philosophe grec aurait pu étudier seulement l'art de l'histoire et qu'il aurait probablement rédigé un traité plus court et compréhensible — on voit ainsi que le rapport complexe du théoricien à Aristote alimente et oriente sa pensée. Castelvetro affirme que la vérité existait par nature avant la « *verisimilitude* » (traduction anglaise de l'italien *verisimilitudine*), c'est-à-dire le probable, et que la chose représentée existait avant sa représentation ; il en découle pour le théoricien que, l'un dérivant de l'autre, les faits historiques et leur narration par les historiens précèdent l'art poétique et sa représentation d'actions à l'image de l'histoire. Aristote aurait eu tort de s'intéresser d'abord à la poésie et de mettre de côté le genre historiographique puisque l'art poétique et tous ses genres découlent de l'histoire — et l'argument de Castelvetro peut nous rappeler celui de Platon, qui valorise ce qui est plus près de l'idée pure, de la vérité, et accorde moins de valeur à ce qui est l'imitation d'une imitation. Opérant cette fois un déplacement par rapport autant à Platon qu'à Aristote, Castelvetro se fera le chantre de l'originalité en affirmant qu'il y a deux sortes de poètes, ceux qui imitent les autres et ceux qui découvrent par eux-mêmes les principes de leur art, anticipant étonnamment sur la pensée romantique. Ceux qui imitent ne doivent pas être tolérés car « *[they] resemble children and the duller sort of men, who ape the actions of others and acquire knowledge not by the exercise of their reason but mechanically, by imitation and practice*³⁹⁶ ». Serait-ce sur ce point que Castelvetro rompt le plus fortement avec Aristote ? Associée, pour lui, à l'enfance, l'imitation

³⁹⁵ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 4.

³⁹⁶ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 41.

ne pourrait pas être la caractéristique cardinale de la poésie. Le poète doit non pas répéter ce qui a déjà été fait mais « *invent a variant of the story unlike any already received orally or in writing*³⁹⁷ ». Il ne s'agit toutefois pas d'une originalité liée à l'individualité d'un sujet, mais d'une originalité qui s'acquiert par le travail et l'habitude d'écrire, par une attention particulière portée à l'écriture.

Castelvetro a été commenté par les génologues, ce qui n'est pas le cas de René Rapin, jésuite et professeur de rhétorique. Le théoricien a pourtant publié en 1684 sous leur version définitive les *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*³⁹⁸.

Selon Pascale Thouvenin, ces « réflexions » présentées par Rapin

présentent un effort de mise au point critique qui fait écho aux interrogations contemporaines sur la littérature, comme l'échec de l'épopée, la querelle de la moralité au théâtre, le succès de nouveaux genres, comme l'opéra, la saisie de la part d'irrationnel dans l'art. Les réponses qu'elles proposent [...] sont autant de propositions pour sauver la poésie des menaces d'extinction qui pèsent sur elle³⁹⁹.

Selon Rapin, l'un des buts de la poésie est de plaire, mais il ne s'agit pas de son premier objectif : « la poésie, étant un art, doit être utile par la qualité de sa nature, et par la subordination essentielle que tout art doit avoir à la politique, dont la fin générale est le bien public⁴⁰⁰ ». La poésie plaît grâce à son emploi du mètre, de l'harmonie, des images, des figures, de l'expression et d'autres agréments propres à l'art⁴⁰¹; or ce pouvoir de plaire est important selon Rapin parce qu'

³⁹⁷ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 42.

³⁹⁸ Le texte est paru sous deux autres éditions aux titres légèrement différents en 1675 et 1674. Selon Pascale Thouvenin (« Un jésuite passeur de culture », dans René Rapin, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes [1684]*, édition critique et présentation par Pascale Thouvenin, Paris, Champion Classiques, coll. « Littératures », 2011, p. 14), l'achevé d'imprimer de la première version du texte dépasse de sept mois celui des *Œuvres diverses* de Nicolas Boileau, où on retrouve l'*Art poétique*, beaucoup plus célèbre que l'ouvrage de Rapin.

³⁹⁹ Pascale Thouvenin, « Un jésuite passeur de culture », p. 16.

⁴⁰⁰ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 362.

⁴⁰¹ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 364-365.

on est plus sensible au plaisir qu'à la raison. Ainsi, toute poésie qui est contre les mœurs est déréglée et vicieuse. L'on doit même traiter les poètes de corrupteurs et d'empoisonneurs publics, quand leur morale n'est pas pure, et ce ne sont que les poètes impurs et dissolus que Platon bannit de sa *République*⁴⁰².

Nous verrons effectivement dans la troisième partie du présent chapitre que c'est les poètes exerçant un genre particulier qui sont bannis par Platon, et non tous les poètes. Le pouvoir de plaire de la poésie doit être lié pour Rapin à une utilité sociale, et « quand elle est parfaite, [la poésie] devient une leçon publique de bonnes mœurs, pour instruire le public⁴⁰³ ». Cette conception préalable de la poésie importe puisque Rapin montre ensuite comment les genres eux-mêmes, en raison de leur nature et des effets qui y sont corrélés, incarnent cette double fonction de la poésie, plaire et instruire. C'est précisément parce qu'ils incarnent de telles fonctions, être utile et plaire, instruire efficacement grâce au plaisir même qu'ils procurent, que ces genres sont des genres poétiques, et inversement : c'est parce que ces pratiques verbales sont toutes une forme de divertissement instructif qu'elles peuvent être regroupées ensemble et nommées « art poétique ». La représentation de la littérature et celle des différents genres se révèlent par conséquent indissociables dans la pensée de Rapin. À titre d'exemple, la poésie héroïque « propose l'exemple des grandes vertus et des grands vices pour exciter les hommes à aimer les uns et à fuir les autres⁴⁰⁴ », alors que la tragédie « rectifie l'usage des passions en modérant la crainte et la pitié, qui sont des obstacles à la vertu » en plus d'« apprend[re] aux hommes que le vice n'est jamais impuni » et de leur enseigner « que les faveurs de la fortune et les grandeurs du monde ne sont pas toujours de véritables biens⁴⁰⁵ ». La comédie, pour sa part, « est une image de la vie commune. Sa fin est de montrer sur le

⁴⁰² René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 368-369.

⁴⁰³ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 370.

⁴⁰⁴ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 370-371.

⁴⁰⁵ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 371-372.

théâtre les défauts des particuliers, pour guérir les défauts du public, et de corriger le peuple par la crainte d'être moqué⁴⁰⁶ ». Si les genres se définissent selon des critères éthiques, c'est que l'art poétique est, pour Rapin, précisément cela, consubstantiel à la politique. J'anticipe sur la troisième partie de ce chapitre, qui montrera comment les genres sont liés à des enjeux extra-littéraires, sociaux et politiques. Ici, ces enjeux sont liés à la définition même de la littérature et de ses genres, plus encore, c'est la forme d'intégration des genres à la vie publique qui détermine leur caractère artistique par rapport aux autres pratiques verbales. J'anticipe également quelque peu sur la deuxième partie, car ce que dit Rapin comporte par ailleurs une dimension normative, une forme de hiérarchisation des pratiques. On peut en effet observer un certain flou, car la limite est mince chez lui entre affirmer que « ceci n'est pas de la littérature » ou que « ceci n'est pas de la *bonne* littérature ». La frontière est mince, certes, et Rapin paraît hésiter à la franchir lorsqu'il est question de genres qui ne répondent pas aux impératifs décrits plus haut, comme la poésie romanesque italienne ayant inspiré, selon lui, des « énormités de fautes » commises par Pétrarque, Arioste et le Cavalier Marin ainsi que « tous les autres italiens » parce qu'ils « n'ont pas connu les règles de la *Poétique* d'Aristote [et] parce qu'ils n'ont suivi d'autre guide que leur génie et leur caprice⁴⁰⁷ ».

On pourrait difficilement s'intéresser aux rapports entre les genres et les représentations de l'art poétique sans se pencher sur la célèbre *Esthétique* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Le texte constituerait en réalité une compilation de notes de cours prises par les étudiants du philosophe et éditées par Heinrich Gustav Hotho, si bien que certains voient le texte davantage comme une construction par Hotho que comme une pensée originale d'Hegel. Malgré ces débats, je ferai référence, dans les pages qui suivent, à Hegel. Ce dernier,

⁴⁰⁶ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 568.

⁴⁰⁷ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 375.

dans son *Esthétique*, tente de distinguer les différents arts. Il aborde en dernier l'art poétique puisqu'il le considère comme la réunion des arts plastiques et de la musique. Disons d'emblée, avec Combe, que

La prose, dans cette *Esthétique*, n'a pas le droit de cité, ne relevant pas à proprement parler de l'« art ». Voilà qui, en 1820, témoigne de la persistance des valeurs classiques, en total décalage par rapport à la littérature du temps, où la prose joue un rôle sans cesse grandissant, lié précisément à la promotion du roman⁴⁰⁸.

L'art poétique permettrait, comme la musique, d'accéder directement à l'intériorité (« l'intériorité comme intériorité⁴⁰⁹ », dit Hegel). Néanmoins, la poésie ne s'en tient pas à l'intériorité, et se rapproche ainsi des arts plastiques : l'art poétique (et Hegel semble penser ici plus spécifiquement à la poésie épique et dramatique)

se déploie dans le champ même de la représentation, de la contemplation et de la sensation intérieures en un monde objectif qui ne perd absolument pas la détermination de la sculpture et de la peinture, mais qui est muni de la faculté de développer, plus complètement que n'importe quel autre art, la totalité d'un épisode, une succession continue, une alternance d'émotions, de passions, de représentations, ainsi que le déroulement d'une action⁴¹⁰.

D'après Hegel, la poésie se distingue par ailleurs de la musique et des arts plastiques car elle « exprime immédiatement pour l'esprit lui-même » sans avoir besoin de recourir à « l'extériorité de la matière lourde », sans avoir besoin d'« exhiber » l'imagination « de manière visible et corporelle pour le regard extérieur⁴¹¹ ». Autrement dit, elle « est capable [...] de résumer dans la forme de l'intériorité l'intérieur subjectif⁴¹² ». Elle est toutefois aussi capable de « résumer dans la forme de l'intériorité [...] l'existence extérieure⁴¹³ ». La poésie,

⁴⁰⁸ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 61.

⁴⁰⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ci-après « Hegel »), *Cours d'esthétique III*, édition par Heinrich Gustav Hotho, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schneck, avec le concours du Centre national du Livre, Paris, Aubier, 1995, p. 206.

⁴¹⁰ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 206.

⁴¹¹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 206.

⁴¹² Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 206.

⁴¹³ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 206.

comparativement aux autres arts, a ceci d'unique qu'elle est l'art « le plus libre des conditions et des bornes que la particularité du matériau assigne aux autres arts⁴¹⁴ ». C'est pourquoi, écrit Hegel,

la poésie conserve la possibilité la plus étendue de parachever la totalité des genres divers que l'œuvre d'art peut adopter, indépendamment de l'unilatéralité d'un art particulier, et c'est pourquoi elle nous montre l'articulation la plus achevée des divers genres de poésie⁴¹⁵.

On voit que la notion de « genre » est indissociable de l'être même de la poésie d'après Hegel. En fait, afin de distinguer la poésie des pratiques verbales non artistiques, Hegel s'attarde sur les genres du discours qui, d'après lui, sont les plus près de la frontière entre la « représentation poétique » et la « représentation prosaïque⁴¹⁶ » du monde. L'un des arguments de Hegel est directement lié à la question des genres puisqu'il affirme que la différence entre la poésie et la prose apparaît lorsqu'on considère « les genres de la prose qui, au sein même de leurs limites, sont le plus en mesure de participer de l'art⁴¹⁷ », c'est-à-dire, pour lui, l'historiographie et l'art oratoire. En ce qui concerne l'historiographie, Hegel met de l'avant que, même si le récit historique empruntait une forme normalement associée à la poésie, comme les mètres, il ne serait pas davantage de l'art, car son contenu est lui-même, fondamentalement, prosaïque. L'historien est en quelque sorte pris avec le caractère prosaïque du monde qu'il raconte, alors que la poésie, elle, est parvenue à « conquérir » l'héroïsme et à se dégager de la « détermination » et de la « prose de la vie⁴¹⁸ ». L'historien doit se contenter de cette prose du monde, alors que le poète a le loisir, pour sa part, de la transformer. Il est intéressant de voir ici qu'Hegel dresse une opposition entre ce qui ressort de la réalité et ce qui ressort de la fiction. Plus encore, on

⁴¹⁴ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 218.

⁴¹⁵ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 218.

⁴¹⁶ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 218.

⁴¹⁷ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 238.

⁴¹⁸ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 239.

voit, chez lui, émerger une certaine conception de la réalité, qui serait profondément et par nature prosaïque plutôt que poétique. Rien d'étonnant à ce qu'un genre comme le roman ne figure pas a priori comme grande catégorie de son système triadique de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame, puisque ce genre est le plus souvent associé, justement, à la réalité, comme chez Jean-Marie Schaeffer et René Audet : celui-là soutient que « le monde romanesque n'est pas posé [...] comme un univers qui serait différent de celui du lecteur⁴¹⁹ », celui-ci affirme que « [l]a littérature mobilisée par la prose romanesque [est] celle qui s'engouffre dans les interstices des possibles récits de la vie actuelle⁴²⁰ ». Mais c'est aussi que Hegel s'en tient aux catégories classiques du lyrique, de l'épique et du dramatique, le roman n'ayant pas à l'époque le statut qu'il détient de nos jours.

Qu'en est-il de l'art oratoire ? Comme l'histoire, l'éloquence prend son contenu « dans la réalité effective donnée⁴²¹ », lance Hegel. Toutefois, ce genre est plus près de l'art que l'histoire puisqu'il contient une dimension subjective, l'orateur énonçant « son libre jugement, sa propre façon de voir, sa fin subjective immanente, auprès de laquelle il peut continuer de vivre avec toute sa personnalité⁴²² ». L'arrangement de ce contenu est davantage laissé à la discrétion de l'orateur que dans l'histoire, l'une de ses rares contraintes étant justement de nature artistique, puisqu'il ne doit pas s'adresser uniquement à la rationalité de son auditeur, mais également à ses sentiments :

il ne doit pas seulement satisfaire l'entendement par la rigueur des raisonnements et des syllogismes, mais peut tout autant s'adresser à notre cœur, stimuler la passion et emporter littéralement avec lui, emplir d'images notre vision intérieure et ainsi ébranler l'auditeur et le convaincre selon toutes les formes de l'esprit⁴²³.

⁴¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 300.

⁴²⁰ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, p. 186.

⁴²¹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 242-243.

⁴²² Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 243.

⁴²³ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 243.

C'est en raison de cette conception de l'art oratoire qu'Isocrate voulait classer ce genre de prose du côté de l'art. Pour Hegel, l'art oratoire est dominé par sa « *finalité* pratique⁴²⁴ ». La poésie, de son point de vue, en vient à se différencier des autres productions verbales par son autonomie pleine, qui lui permet d'avoir une finalité proprement artistique : l'art poétique est

empli de toute la matière de la réalité effective, mais n'étant dans aucun rapport de dépendance, ni à l'égard de ce contenu et de son existence, ni à l'égard d'un quelconque domaine de la vie : créant librement à partir de soi, en vue de configurer le concept des choses pour lui donner son authentique phénoménalité et réconcilier harmonieusement l'existant extérieur et son essence la plus intime⁴²⁵.

Cette autonomie ultime de l'art poétique fait que ses genres, soit l'épique, le lyrique et le dramatique, peuvent être considérés comme les formes pleines de l'art en général, en ce sens où elles matérialisent l'ensemble des possibles artistiques :

Comme totalité de l'art qui n'est plus assignée exclusivement par aucune unilatéralité de son matériau à un mode particulier d'exécution, l'art de la poésie fait des divers modes de production artistique sa propre forme déterminée et n'a donc qu'à emprunter le *principe de division* pour structurer les *types de poésie* au *concept général* de la représentation artistique⁴²⁶.

La représentation des genres est ainsi associée chez Hegel non seulement à une définition de la poésie au sens restreint mais à une définition de l'art en général qui trouve son expression parfaite dans la poésie.

On observe une conception foncièrement différente du champ du littéraire à l'époque contemporaine avec Dominique Maingueneau. D'après Maingueneau, « la réflexion sur le genre s'est [...] nourrie de deux traditions, qui d'ailleurs se réclament toutes deux d'Aristote : celle de la poétique et celle de la rhétorique⁴²⁷ », ce qui conduit le chercheur à distinguer la

⁴²⁴ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 243.

⁴²⁵ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 251.

⁴²⁶ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 300.

⁴²⁷ Dominique Maingueneau, « Modes de généricité et compétence générique », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, p. 57-58.

théorie des genres, associée à la poétique, des théories du discours, associées à la rhétorique. Maingueneau, qui se situe du côté de l'analyse du discours, donc de ce qu'il appelle la rhétorique, argue que les genres littéraires font partie des genres du discours, même si on peut par ailleurs admettre que leur mode de fonctionnement se révèle particulièrement élaboré⁴²⁸. Maingueneau distingue deux régimes, celui des genres conversationnels et celui des genres institués. Il différencie par ailleurs quatre modes de genres institués : 1. ceux qui présentent peu ou pas de variations (par exemple un annuaire téléphonique) ; 2. les « textes individuels, mais soumis à des cahiers de charges qui définissent l'ensemble des paramètres⁴²⁹ » comme le journal télévisé et le guide de voyage ; 3. les genres qui commandent un renouvellement permanent sans néanmoins contester leur scène générique comme l'émission de télévision, la chanson et la paralittérature ; 4. enfin, les genres auctoriaux, c'est-à-dire « ceux pour lesquels la notion même de “genre” pose problème⁴³⁰ ». Maingueneau opère un rapprochement entre les genres institués de mode 3 et 4, affirmant que dans les deux cas il y a instauration d'« une scène d'énonciation originale qui donne sens à leur propre activité verbale, ainsi mise en harmonie avec le contenu même du discours⁴³¹ ». Toutefois, avec les genres auctoriaux (mode 4), « la scène générique est prise dans une incomplétude constitutive. Dans ce cas, c'est à un auteur pleinement individué, porteur d'une expérience singulière du monde, qu'il revient d'auto-catégoriser sa production verbale » et d'ainsi effectuer un « acte de positionnement à l'intérieur d'un certain champ discursif et qui est associé à une mémoire intertextuelle⁴³² ».

Maingueneau ajoute cependant un détail d'une grande importance. Il précise que

⁴²⁸ Dominique Maingueneau, « Modes de genericité et compétence générique », p. 57-58.

⁴²⁹ Dominique Maingueneau, « Modes de genericité et compétence générique », p. 59.

⁴³⁰ Dominique Maingueneau, « Modes de genericité et compétence générique », p. 59.

⁴³¹ Dominique Maingueneau, « Modes de genericité et compétence générique », p. 60.

⁴³² Dominique Maingueneau, « Modes de genericité et compétence générique », p. 60.

ces quatre « modes » de généricité instituée ne coïncident pas avec le découpage en types de discours. Le discours littéraire, par exemple, abrite des genres qui relèvent de modes distincts ; alors que la tragédie grecque ou le sonnet pétrarquais sont des routines de mode (2), [...] la généricité des *Illuminations* de Rimbaud, typiquement de mode (4), implique une catégorisation singulière imposée par son auteur.

Jean-Marie Schaeffer, qui signe un texte dans le même ouvrage collectif où Maingueneau développe cette réflexion, répond de manière ferme à l'analyste du discours, montrant bien par là l'état du conflit des représentations de la littérature à l'époque contemporaine et sans doute plus particulièrement dans le champ français :

Si l'on met l'accent sur la notion de « genre », on se trouve face à une question de classification et donc de catégorisation qui, somme toute, relève d'une science générale des discours. Si l'on met l'accent sur l'adjectif « littéraire », la question n'est plus la même : la question du genre implique alors celle du principe de délimitation d'un ensemble discursif spécifique obéissant à des contraintes spécifiques et donc donnant naissance à un type de catégorisation, le *genre littéraire* précisément. D'où une hésitation récurrente dans la détermination même de l'objet d'études : s'agit-il d'un fait discursif ou d'un fait littéraire ? Ou plutôt : est-ce que la notion de « genre littéraire » est une catégorie de classification parmi d'autres, ou s'agit-il d'une notion irréductible, car irréductiblement liée à un fonctionnement textuel dérogeant à la discursivité commune ⁴³³?

Cette dernière question est somme toute rhétorique. Pour lui, la réponse est sans aucun doute affirmative. Sans nommer Maingueneau, il lui répond néanmoins, faisant probablement référence au passage où l'analyste du discours en vient à affirmer que la tragédie est un genre discursif de mode 2 :

Toute tragédie est un fait discursif, et elle peut être analysée en tant que tel, mais il est douteux que « la tragédie » soit un genre discursif, alors qu'il n'y a aucun doute qu'il s'agit d'un genre littéraire. [...] À l'inverse, il est tout aussi douteux que les formes discursives non littéraires gagnent à être analysées en termes de « genres » ⁴³⁴.

Schaeffer va donc jusqu'à refuser l'emploi du concept de « genre » pour un autre objet que les genres littéraires. Sa représentation de la notion de « genre » est indissociable de celle de la

⁴³³ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuels ? », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, p. 357.

⁴³⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires », p. 358.

« littérature ». Son argument revient à dire que les genres sont *constitutifs* de la littérature, alors que, dans les autres sphères du discours, les classes génériques ne joueraient en elles-mêmes aucun rôle déterminant. D'après Schaeffer, c'est tout compte fait l'aspect fonctionnel qui domine dans les « genres » discursifs — ce qui nous rappelle le propos de Hegel sur l'art oratoire, mais qui rejoint aussi la conception formaliste de la littérarité, résumée ici par Tzvetan Todorov :

le langage pratique trouve sa justification en dehors de lui-même, dans la transmission de la pensée ou dans la communication interhumaine ; il est moyen et non fin ; il est, pour employer un mot savant, *hétérotélique*. Le langage poétique en revanche trouve sa justification (et donc toute sa valeur) en lui-même ; il est à lui-même sa propre fin, et non plus un moyen ; il est donc autonome, ou encore *autotélique*⁴³⁵.

Le chercheur, plus proche en cela de la tradition poétique que de la rhétorique, insiste sur la spécificité littéraire du concept de genre ; il affirme qu'en littérature ces catégories verbales jouent un rôle « constituant », sont « causalement pertinentes en tant que classes⁴³⁶ ». Il ajoute que dans les genres discursifs non littéraires, « l'enchaînement [des actes de langage] n'est pas commandé par des contraintes discursives internes, mais par les contraintes de la situation pragmatique d'interlocution⁴³⁷ ». Dans les « activités discursives écrites » (c'est-à-dire, par exemple, le blogue non littéraire, la chronique journalistique, etc.), il y a, bien sûr, « des effets de modélisation intertextuelle qui viennent se surajouter à la catégorisation contextuelle des discours en termes purement fonctionnels », mais, encore une fois, « ces effets restent ici en général soumis à une évaluation et une validation en termes fonctionnels⁴³⁸ ». Que cette catégorisation (« la littérature ») soit arbitraire ou non, là n'est pas la question au final, puisque toute catégorisation et même toute activité cognitive comporte une dimension arbitraire : elle

⁴³⁵ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 19. Les italiques sont dans le texte original.

⁴³⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires », p. 358.

⁴³⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires », p. 358.

⁴³⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires », p. 359.

découpe la réalité, découpage qui n'est qu'un possible parmi d'autres, et ce faisant construit partiellement la réalité elle-même, la modifie ou à tout le moins modifie la perception qu'on en a.

La hiérarchisation des genres

Les images de la littérature, rattachées aux images des genres, permettent de la différencier de pratiques verbales conçues comme non artistiques. Ainsi que je le montrerai à présent, les représentations des genres servent par ailleurs à présenter la littérature comme ensemble hiérarchisé de pratiques auxquelles sont accordées des valeurs différentes. Chez Aristote, la hiérarchisation des genres et l'image corrélée de la littérature se produisent par l'intégration des catégories génériques dans un récit historique. Selon Antoine Compagnon, le traitement historique des genres n'advient qu'avec les Romantiques⁴³⁹; mais il y a dans la pensée d'Aristote, au-delà des critères synchroniques de moyen, d'objet et de manière de la mimésis, une dimension diachronique, ainsi que le soutient d'ailleurs Malshe⁴⁴⁰. C'est sans oublier que la tradition orientale avait déjà laissé place à une conception historique des genres avec Chih Yü, qui met de l'avant l'« *idea that genres (and their concepts) are always attached to their epoch, and 'are changing' together with the age*⁴⁴¹ ». Selon J.R. Hightower, Chih Yü serait même le premier théoricien chinois (et, oserais-je dire, l'un des premiers critiques littéraires) à opérer une distinction entre la forme du texte et son étiquette générique⁴⁴². Revenons néanmoins à Aristote. Téléologique, le récit du philosophe grec place la comédie et

⁴³⁹ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », s.p.

⁴⁴⁰ Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. 39-40.

⁴⁴¹ Ferenc Tökei, *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, p. 80.

⁴⁴² James R. Hightower, « The Wen Hsüan and Genre Theory », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, n° 3-4, décembre 1957, p. 517.

la tragédie comme les deux points d'arrivée de l'évolution des pratiques pouvant être regroupées sous l'art poétique⁴⁴³. Dans le quatrième chapitre de sa *Poétique*, Aristote traite de l'origine de l'art poétique et exprime l'idée selon laquelle les êtres humains auraient naturellement « une tendance à représenter » ainsi qu'à « trouver du plaisir aux représentations⁴⁴⁴ ». Comme certains êtres humains ont de « meilleures dispositions naturelles » à la *mimèsis* mais aussi à la mélodie et au rythme, ils ont créé l'art poétique « à partir de leurs improvisations⁴⁴⁵ ». Cet art s'est rapidement différencié en fonction du « caractère⁴⁴⁶ » de chacun des auteurs. Aristote parle ici d'*èthos*, un terme qu'il emploie pour traiter à la fois du « caractère » des personnages fictifs et celui des auteurs. Il n'y a pas identité parfaite entre les deux :

Si les poètes sont divisés en deux groupes opposés [...], selon une dichotomie correspondant à celle des caractères des personnages représentés [...], les adjectifs ne sont pas les mêmes dans les deux cas : le poète *semnos* (« grave, sérieux ») représente des actions *kalai* (« belles, de qualité ») et des personnages *spoudaioi* (« nobles, de qualité »), le poète *eutèles* (« léger, porté à la facilité ») représente des personnages *phauloi* (« bas, sans grandeur »)⁴⁴⁷.

Aristote écrit en effet que « les auteurs graves représentent des actions de qualité accomplies par des hommes de qualité, les auteurs plus légers celles d'hommes bas, en composant d'abord des blâmes, comme les autres composaient des hymnes et des éloges⁴⁴⁸ ». Le philosophe place d'un côté les blâmes et de l'autre les hymnes et les éloges comme les premiers genres poétiques. Ces deux branches doivent principalement leur évolution subséquente à Homère, écrit Aristote. C'est que, selon le philosophe, le blâme a trouvé une forme privilégiée dans

⁴⁴³ « Aristotle's historical discussion is to establish tragedy and comedy as the two highest points of poetic evolution ». (Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. 39.)

⁴⁴⁴ Aristote, *La poétique*, p. 43.

⁴⁴⁵ Aristote, *La poétique*, p. 43.

⁴⁴⁶ Aristote, *La poétique*, p. 43.

⁴⁴⁷ Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 167.

⁴⁴⁸ Aristote, *La poétique*, p. 43 et 45.

l'iambe, le mètre de l'invective ; et Homère aurait repris ce mètre pour rédiger le *Margitès* (dont il n'est en réalité pas l'auteur), donnant naissance à la poésie iambique. C'est aussi Homère qui, reprenant les « mètres héroïques » employés pour les hymnes et les éloges, rédigea ces poèmes épiques que sont l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Aussitôt après avoir peint ce début de fresque historique, Aristote ajoute une précision cruciale. Pour lui, « ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies⁴⁴⁹ ». Il en découle que, dans le récit aristotélicien, le blâme et l'invective donnent naissance à la poésie comique (iambique), puis à la comédie, alors que la tragédie a comme ancêtres la poésie épique, l'hymne et l'éloge. Le philosophe précisera que le dithyrambe est aussi à l'origine de la tragédie, et les chants phalliques, à l'origine de la comédie⁴⁵⁰. De telles transformations historiques apparaissent bien chez Aristote comme des *évolutions*. En effet, d'après le philosophe,

Lorsque la tragédie et la comédie furent apparues, chaque poète fut entraîné par sa nature propre vers l'une ou l'autre sorte de poésie : les uns devinrent auteurs de comédies et non plus de poèmes iambiques, les autres de tragédies et non plus d'épopées ; car ces deux formes ont plus d'élévation et de dignité que les précédentes⁴⁵¹.

Les points les plus proches sur la ligne du temps tracée par Aristote, soit la comédie et la tragédie, se trouvent désignés comme les genres les plus élevés et dignes, selon une conception linéaire et évolutive de l'histoire littéraire. Que cela soit véridique ou non d'une perspective historiographique n'est pas ce qui compte ici. Ce sur quoi il convient d'insister, c'est bien le fait qu'Aristote, en construisant ce récit de l'histoire des genres littéraires en Grèce antique,

⁴⁴⁹ Aristote, *La poétique*, p. 45.

⁴⁵⁰ Aristote semble aussi laisser entendre que la tragédie pourrait avoir été influencée par la satire (*La poétique*, p. 47), ce qui est difficile à concilier avec le reste de son propos. Il se pourrait qu'Aristote parle ici du caractère satyrique présent à l'origine dans les dithyrambes, avant qu'une spécialisation des pratiques poétiques se produise. Voir au sujet de cette question complexe et des possibilités d'interprétation Dupont-Roc et Lallot, p. 173-174.

⁴⁵¹ Aristote, *La poétique*, p. 45.

gènere également une représentation de la littérature de son temps comme ensemble hiérarchisé — une hiérarchie qui s'appuie sur la temporalité et sur une logique évolutive selon laquelle les pratiques les plus récentes sont également les plus méritoires. Aristote ne mentionnera aucun genre littéraire qui aurait émergé après ces points culminants de l'histoire littéraire que seraient la comédie et la tragédie.

Dans sa *Poétique*, Aristote semblait accepter une certaine hybridité, sinon une hybridité générique, du moins une hybridité formelle. Il est effectivement question dans son ouvrage du *Centaure* de Chérémon qui « réalisait la représentation [*mimèsis*] en mélangeant tous les mètres⁴⁵² » dans sa rhapsodie. Il semble en être tout autrement dans la pensée développée par Platon. Un passage de ses *Lois* oppose un passé où les éducateurs faisaient respecter les lois génériques à un présent où les poètes ignorants se laissent aller à la passion et mêlaient les genres⁴⁵³. Il y est question spécifiquement de musique, mais on voit aussi, d'après certains des genres mentionnés, comme le dithyrambe, que la musique se confond alors avec la poésie. En un temps ancien, écrit Platon, la musique « était divisée en plusieurs espèces et figures⁴⁵⁴ », soit les hymnes, le thrène, les péans, mais aussi un autre « où l'on célébrait la naissance de Dionysos et qu'on appelait dithyrambe, et l'on donnait le nom même de nome à une autre espèce de dithyrambe que l'on qualifiait de citharédique⁴⁵⁵ ». Ces chants avaient des règles fixes. Il était interdit de ne pas respecter ces règles, par exemple « d'user d'une espèce de mélodie pour une autre espèce⁴⁵⁶ ». La situation a considérablement changé cependant, d'après Platon, qui s'en offusque visiblement :

⁴⁵² Aristote, *La poétique*, p. 35.

⁴⁵³ À ce sujet voir aussi Claude Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », p. 100.

⁴⁵⁴ Platon, *Les lois*, livre 3, traduction d'Émile Chambry, *Remacle*.

[<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre3.htm>] (Page consultée le 5 septembre 2017).

⁴⁵⁵ Platon, *Les lois*.

⁴⁵⁶ Platon, *Les lois*.

On ne s'en remettait pas, comme à présent, pour reconnaître la valeur d'un chant et juger et punir ensuite ceux qui s'écartaient de la règle, à une foule ignorante qui sifflait et poussait des cris ou qui applaudissait, mais aux gens désignés pour cela par leur science de l'éducation. Ils écoutaient en silence jusqu'à la fin et, la baguette à la main, ils admonestaient les enfants, leurs gouverneurs et le gros de la foule et faisaient régner l'ordre⁴⁵⁷.

D'après Platon, à l'époque, les citoyens « se laissaient ainsi gouverner paisiblement et n'osaient porter leur jugement par une acclamation tumultueuse⁴⁵⁸ ». Le désordre prit place dans la cité à cause des poètes, et plus spécifiquement de ceux qui pratiquaient les genres théâtraux, car ils furent « les premiers qui, avec le temps, violèrent ces règles⁴⁵⁹ ». C'est l'ignorance qui les guida dans cette voie dangereuse, les faisant s'abandonner « à un enthousiasme insensé⁴⁶⁰ » :

Ils mêlèrent les thrènes avec les hymnes, les péans avec les dithyrambes, ils imitèrent sur la flûte le jeu de la cithare et, confondant tout pêle-mêle, ils ravalèrent inconsciemment la musique et poussèrent la sottise jusqu'à croire qu'elle n'avait pas de valeur intrinsèque et que le plaisir de celui qui la goûte, qu'il soit bon ou méchant, est la règle la plus sûre pour en bien juger⁴⁶¹.

Les conséquences furent désastreuses : « le désordre passa de la musique à tout le reste, chacun se croyant capable de juger de tout⁴⁶² » et l'aristocratie « céda la place dans la ville à une méchante théatocratie⁴⁶³ », une sorte de dictature de la classe théâtrale, qui ne connaissait rien, mais qui, du jour au lendemain, s'était mise à faire comme si elle connaissait tout et à vouloir régner sur la cité.

Cette représentation des textes qu'on pourrait qualifier d'« hybrides », ceux qui ne respecteraient pas les règles assignées aux genres, pose une forme de hiérarchie : les genres en

⁴⁵⁷ Platon, *Les lois*.

⁴⁵⁸ Platon, *Les lois*.

⁴⁵⁹ Platon, *Les lois*.

⁴⁶⁰ Platon, *Les lois*.

⁴⁶¹ Platon, *Les lois*.

⁴⁶² Platon, *Les lois*.

⁴⁶³ Platon, *Les lois*.

tant que tels — les genres « purs », pourrait-on dire — sont présentés comme supérieurs à cette catégorie rassemblant les textes qui ne respecteraient pas les « lois » génériques. Notons qu'étrangement l'épopée, considérée comme un genre mixte, semble échapper au jugement de Platon. Sans aller aussi loin que son prédécesseur dans sa description des désastres engendrés par l'hybridité générique, Horace mettra de l'avant une image semblable des genres littéraires. L'*Art poétique*, dont le nom original serait *Épître aux Pisons*, constitue l'une des généalogies les plus importantes de l'Antiquité latine. Horace joua un rôle capital dans la « transmission » et l'« interprétation » de la *Poétique* d'Aristote en France, où c'est surtout par l'*Art poétique* d'Horace que la pensée du philosophe grec fut connue⁴⁶⁴ — et ce même si, paradoxalement, Horace n'avait sans doute pas lu le texte original de la *Poétique* d'Aristote, quoiqu'il « dût en connaître certains éléments à travers des traités de disciples et par des contacts personnels avec des Péripatéticiens⁴⁶⁵ », semble-t-il. Or, dans la pensée d'Horace,

c'est le genre qui sous-tend la structure fondamentale de l'historiographie littéraire. Celui-ci élabore une histoire de la poésie fondée sur le mètre. Homère compose sa poésie épique en hexamètres ; la poésie lyrique naît du distique élégiaque qui est formé de la combinaison d'un hexamètre et d'un pentamètre. Naît ensuite l'iambographie fondée par Archiloque pour exprimer la colère. L'iambe de l'invective passa à la comédie, car c'était le mètre du dialogue, celui qui pouvait dominer le vacarme de la foule des spectateurs⁴⁶⁶.

L'apport d'Horace est crucial puisqu'il surimpose une dimension morale à la *Poétique*, comme le souligne Canvat⁴⁶⁷, mais aussi Malsche, qui insiste sur l'importance de la réflexion d'Horace pour les époques ultérieures :

⁴⁶⁴ Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 45. Marvin T. Herrick montre l'importance de la lecture d'Aristote via la lecture de l'*Art poétique/Épître aux Pisons* d'Horace (*The fusion of Horacian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, Champaign, University of Illinois Press, 1946, 113 p.)

⁴⁶⁵ Francesco della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », dans Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 19.

⁴⁶⁶ Francesco della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 22.

⁴⁶⁷ Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 45.

[F]or the Renaissance critics the classical critical model consisted of Aristotle, but more importantly of Horace. The result was a highly complex scheme of genre distinctions, with the accompanying rules of subject matter, style and meter and the principle of “decorum” or appropriateness. This scheme forms the real foundation of Renaissance critical theory, and was further developed and formalized into the Neo-classical doctrine by the critics of the 17th and 18th centuries⁴⁶⁸.

Combe le confirme, lorsqu’il parle du « passage d’une perspective descriptive à une perspective normative sur fond de morale latine⁴⁶⁹ ». Empruntant une perspective plus générale sur la société et la pensée latine, D’alton écrit quant à lui que :

One of the marked characteristics of Classical criticism is the tendency to criticise by Kinds. A large number of poetic genres were tabulated such as Tragedy, Comedy, Epic, Lyric, Pastoral poetry, Satire, Elegy, Epigram, to mention but the chief kinds that figure in Roman criticism. These kinds were distinguished sometimes by their form, sometimes by their content. It was customary endeavour to formulate the law of each genre (“lex operis”), which determined the characteristics to be exhibited by all who laboured in the genre. In conformity with the law of Decorum, each genre was marked off from the others as having a special character and rules of its own⁴⁷⁰.

Chez Horace, c’est le ridicule qui guette celui qui ne répond pas aux règles de l’art, qui sont en fait, il faut le dire, les règles des différents genres, dans toute leur unité. Cela apparaît dès l’incipit de son *Art poétique* :

Si un peintre voulait joindre un cou de cheval à une tête humaine, et mettre des plumes diverses sur des membres rassemblés de toute part, en sorte qu’une femme belle par le haut se terminât en un poisson hideusement noir : mes amis, admis à voir cela, retiendriez-vous votre rire⁴⁷¹?

Il serait crucial de connaître les règles d’un genre, car qui dépasserait les frontières établies romprait avec l’unité et tomberait dans le ridicule. Il s’agit même chez Horace d’une question de fierté nationale : le poète et théoricien semble vouloir éviter aux Romains d’être ridiculisés par des productions artistiques qui ne seraient pas à la hauteur. Horace dépeint ainsi dans l’incipit de son texte une œuvre monstrueuse sur le plan générique (qu’on pourrait associer

⁴⁶⁸ Milind S. Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. 44-45.

⁴⁶⁹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 39-40.

⁴⁷⁰ John Francis D’Alton, *Roman Literary Theory and Criticism. A Study in Tendencies*, p. 398.

⁴⁷¹ Horace, *Art poétique*, s.l., s.n., 1900, p. 3.

aujourd'hui aux hybrides génériques contemporains), qui provoque le rire face aux œuvres cohérentes, aux véritables *genres* — même si l'*Art poétique* lui-même a paradoxalement reçu différentes catégories génériques au cours du temps, au point où la philologie tend désormais à considérer que le texte refuse les catégories génériques, le décrivant comme le « *most eclectic and farraginous work of Horace*⁴⁷² ». Cette posture d'Horace est d'ailleurs d'autant plus surprenante qu'il note à l'Épître 1.19.21-29 que son œuvre est originale précisément parce qu'elle mêle différentes caractéristiques génériques. Il convient de préciser qu'Horace voyait peut-être l'importance de son travail dans sa capacité à trouver une unité dans le mélange : selon Bernard Friescher, « *Horace claims that his achievement was due to his originality in mixing generic characteristics*⁴⁷³ ».

Il se pourrait tout compte fait qu'Horace n'ait pas été entièrement hostile à l'hybridité générique, mais seulement au manque d'harmonie entre les parties d'une même œuvre. Ce n'est pas toutefois ce dernier aspect qui influencera un génologue comme Lodovico Castelvetro. La réflexion sur l'hybridité générique de Castelvetro découle plus largement de sa représentation de la littérature. Le théoricien reprend une conception commune chez nombre de penseurs pour qui la prose est le langage commun des êtres humains et le vers, le langage divin :

*Because verse is, as we have said, a marvelous and delightful mode of speech, the use of it may be conceded to oracles as well as to poetic matter, for we know that in ancient times oracles were delivered in verse, and it is reasonable to expect that a divinity should speak in a loftier style than that common among men*⁴⁷⁴.

⁴⁷² H. G. D. Williams, « Shattering tradition: A rejection of Analysis by Genre in Horace's *Ars poetica* », *Akroterion*, vol. 58, 2013, p. 61. Voir aussi Bernard Friescher, *Shifting paradigms : New approaches to Horace's Ars poetica*, Atlanta, Scholars Press, The American Philological Association, 1991, p. 89. L'une des difficultés vient du fait que le poème qu'on pourrait qualifier de didactique est écrit en hexamètres alors que l'*Art poétique* lui-même restreint cette forme à la description entre autres des actes et conflits des chefs et des rois, un sujet qui ne convient pas à l'entreprise d'Horace, d'autant plus que le poète ne mentionne pas le poème didactique dans son survol des genres littéraires.

⁴⁷³ Bernard Friescher, *Shifting paradigms: New approaches to Horace's Ars poetica*, p. 99.

⁴⁷⁴ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 20-21.

La distinction du littéraire et du non-littéraire chez Castelvetro se fonde sur une hiérarchisation, le vers étant supérieur par nature à la prose (même si, paradoxalement, l'analyse de la prose historiographique devrait être effectuée bien avant celle de la poésie comme art en vers, selon le théoricien italien). Castelvetro s'appuie sur Aristote pour dire que l'épopée n'a jamais été écrite en prose et que par conséquent la prose n'est pas une forme convenable pour ce genre. Il s'appuie plus spécifiquement sur le passage que nous avons mentionné plus haut où Aristote parle d'un art sans nom et utilise pour ce faire le vocable *epoioia*. Aristote parle dans la traduction que j'utilise de « l'art qui fait usage seulement du langage en prose, ou des vers ». Castelvetro, dans sa traduction, considère qu'Aristote parle véritablement de l'épopée. Par ailleurs, il traduit la phrase par « *the epic [imitates] only with bare language or with metrical language*⁴⁷⁵ » (« *l'epopeia [rassomiglia] solamente con parlari nudi, o con misurati versi...* »). Néanmoins, quand il commente ce passage, Castelvetro opère une légère modification, ne disant pas « ou » en vers ; il considère plutôt qu'Aristote dit que le langage seul, sans instruments, est la forme de l'épopée. Il retraduit même dans son commentaire le « o » italien, traduit en anglais par « or » et en français par « ou », par l'expression « c'est-à-dire », « *that is* », qui a une signification fort différente. Castelvetro refusera donc le statut de poésie épique à tout texte en prose, et il semble faire de même pour toute production en prose, artistique ou non, sur la même base. Il refusera également d'accorder de la valeur aux ouvrages mêlant prose et vers. Selon son interprétation, Aristote refuse aux mimes de Sophron et Xénarque de même qu'aux dialogues de Platon le statut de poésie épique. Mais que faire des textes en latin et en langue vulgaire qui mêlent prose et vers, se demande Castelvetro ? Doit-on les considérer comme de la poésie ? La réponse survient comme un coup de massue :

⁴⁷⁵ Je traduis le passage qui se trouve dans la note du traducteur, p. 330, note I.5.1.

*This we shall never do, first because to do so would be to defy the authority of Aristotle, who seems not to approve of such unexampled innovations, and secondly because a medley of prose and verse is not a normal offspring of the human mind, but a monster not unlike the centaur, which is fabled to have sprung from the union of man and horse*⁴⁷⁶.

Cette dernière image fait écho à celle employée par Horace. Castelvetro nuancera sa position quelque peu : « *We do not believe, however, that all such medleys are monsters and therefore to be condemned. But before we can determine those that are we must divide medleys in three classes*⁴⁷⁷. » Il distingue les textes qui véritablement mélangent les deux, ceux qui sont en vers mais ont une introduction en prose, enfin ceux qui sont en prose « *but contain a few lines of verse which the author quotes to enforce a point or because they had been sung by some mentioned in the work*⁴⁷⁸ ». La dernière classe échappe à la monstruosité. La deuxième, étonnamment, n'y échappe pas, mais elle est moins monstrueuse que la première, d'après le théoricien italien. Les textes en prose ne sont pas de la poésie, mais ceux qui mélangent vers et prose sont des monstres : il se pourrait en fait que cette monstruosité vienne du fait qu'ils ne respectent pas la ligne de démarcation entre l'humain et le divin et versent par conséquent dans l'*hubris*, c'est-à-dire la démesure, condamnée depuis l'Antiquité par nombre de penseurs et de théoriciens.

La suspicion horatienne à l'égard du mélange des genres apparaît également chez René

Rapin :

On ne peut plaire sûrement que par des règles. Il faut donc en établir et ne pas s'exposer à confondre les choses en imitant ces extravagances qu'Horace blâme si fort, c'est-à-dire de joindre des choses naturellement incompatibles, de mêler des tigres avec des agneaux, des oiseaux avec des serpents, de composer un même corps d'espèces différentes, et d'autoriser par là des rêveries moins digérées que les songes d'un malade⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 12.

⁴⁷⁷ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 12.

⁴⁷⁸ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 12.

⁴⁷⁹ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 374.

La valeur hiérarchique supérieure des genres (ceux qui respectent les règles, donc) sur cette catégorie des hybrides qui ne respectent pas la loi de la convenance arrive chez Rapin comme une opinion courante qu'il n'est pas besoin de défendre plus amplement. Le théoricien insistera davantage sur la hiérarchie entre les différents genres eux-mêmes. Après avoir traité du poème épique, de la tragédie, de la comédie, de l'églogue, de la satire, de l'élégie, de l'ode, et même de l'épigramme, il lance :

Il resterait à parler du madrigal, du rondeau, du sonnet, de la ballade et de tous les autres petits vers qui sont de l'invention des derniers siècles. Mais, comme peu d'imagination peut suffire pour réussir dans ces sortes d'ouvrages, sans aucun génie, je ne m'amuserai pas à faire des réflexions sur la méthode qu'il faut tenir pour s'y exercer⁴⁸⁰.

La sentence est nette. Le madrigal, le rondeau et le sonnet notamment sont des genres qui se voient octroyer dans la pensée de Rapin si peu de valeur que le théoricien ne prend pas la peine d'en parler ; ils sont de toute façon présentés comme des genres aisément maîtrisables, et c'est cette facilité supposée qui explique qu'ils n'ont pas la valeur de la comédie, de la tragédie ou de l'épopée. En fait, même les genres nommés ci-haut comme la satire, l'églogue, l'ode et l'épigramme n'arrivent pas à la cheville de ces « espèces de poèmes parfaits⁴⁸¹ » que sont l'épopée, la tragédie et la comédie. Les autres genres sont « imparfaits⁴⁸² », assure Rapin. L'épopée, la tragédie et la comédie sont elles-mêmes ensuite hiérarchisées par le théoricien. Pour Rapin, le poème épique « est ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans la poésie. C'est l'ouvrage le plus accompli de l'esprit humain. Toute la noblesse et toute l'élévation des plus parfaits génies peuvent à peine suffire à former celui qu'il faut au poète héroïque⁴⁸³ ». On s'aperçoit bien que, pour Rapin, la possibilité de performer un tel genre est liée étroitement

⁴⁸⁰ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 612.

⁴⁸¹ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 477.

⁴⁸² René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 478.

⁴⁸³ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 479-480.

aux qualités de l'individu (un motif qui se trouve d'ailleurs également chez d'autres théoriciens, comme Aristote). Afin de parvenir à rédiger un texte épique véritable,

il faut un jugement si solide, un discernement si exquis, une si parfaite connaissance de la langue dans laquelle on écrit, une étude si constante, une méditation si profonde, une étendue de capacité si vaste que les siècles entiers à peine peuvent produire un génie capable d'un poème épique⁴⁸⁴.

Des poètes s'y sont essayé, mais sans réussir à accomplir ce genre dans sa plénitude, « n'ayant pour tout fond que la seule chaleur de leur imagination, avec quelque vivacité d'esprit⁴⁸⁵ », écrit Rapin.

Quant à Hegel, après avoir détaillé en quoi la poésie se distingue de la peinture et de la musique, il s'attache à « dissocier la représentation *poétique* de la représentation *prosaïque*⁴⁸⁶ ». L'image du prosaïque et du poétique repose chez Hegel sur une hiérarchisation historicisée. La poésie apparaît comme supérieure parce qu'elle

est plus ancienne que la parole prosaïque développée avec art. Elle est la représentation originelle du vrai, un savoir qui ne sépare pas encore l'universel de son existence vivante dans le détail singulier, qui n'oppose pas encore pour les remettre en rapport ratiocinant la loi et le phénomène, la fin et le moyen, mais ne saisit l'un que dans et par l'autre⁴⁸⁷.

À l'inverse, la conscience prosaïque « considère la vaste matière de la réalité effective selon la connexion *entendementale* de la cause et de l'effet, de la fin et des moyens et autres catégories du penser borné, c'est-à-dire selon les rapports de l'extériorité et de la finitude⁴⁸⁸ ».

Hegel présente sa triade de façon dialectique, présentant thèse, antithèse et synthèse. La poésie épique est liée pour Hegel à l'objectivité, la lyrique à la subjectivité, alors que la dramatique constitue une synthèse des deux, et apparaît de ce fait comme plus avancée. L'épique raconte

⁴⁸⁴ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 480.

⁴⁸⁵ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 480.

⁴⁸⁶ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 218.

⁴⁸⁷ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 222.

⁴⁸⁸ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 224.

des actions portées par des personnages mais aussi conduites par les « contingences extérieures » ; du coup, il « fait ressortir *l'objectif* lui-même dans son objectivité⁴⁸⁹ ». Cette objectivité de l'épique se fonde précisément sur cette mise à l'avant des actions comme objectives, car les actions se déroulent « librement » alors que l'auteur, subjectivité à l'origine de cette organisation d'actions objectives, « passe à l'arrière-plan⁴⁹⁰ ». Même celui qui performe traditionnellement le poème épique, le chanteur ou le rhapsode, récite l'ensemble « de manière mécanique, selon un mètre syllabique qui s'écoule de façon tout aussi monoforme⁴⁹¹ », ce qui lui permet de faire songer à ce qu'il raconte comme à « une réalité effective éloignée de lui en tant que sujet et refermée sur soi, tant pour le contenu que pour l'exposition, avec laquelle ni pour la chose même, ni pour la façon de communiquer, il ne saurait entrer dans une unité entièrement subjective⁴⁹² ». C'est pour ces raisons que l'épique se trouverait à proximité de l'art plastique, « qui rend la chose objectale contemplable⁴⁹³ ». À l'inverse, la poésie lyrique serait entièrement tournée vers la subjectivité. La poésie lyrique, « au lieu de s'en aller faire des actions, demeure au contraire auprès de soi en tant qu'intériorité et peut donc prendre aussi *l'expression de soi* du sujet comme forme unique et but ultime⁴⁹⁴ ». Pour ce faire, celui qui récite le poème lyrique ne doit pas s'y prendre comme pour l'épique, en présentant le tout de manière mécanique et impersonnelle. Si l'épique est proche de l'art plastique, le lyrique, lui, met de l'avant la musicalité. C'est la musique qui, selon Hegel, permet l'expression de la subjectivité par la poésie lyrique, permet d'extérioriser l'intériorité du sujet. La poésie dramatique se présente quant à elle comme la synthèse ultime. Elle ne rassemble pas

⁴⁸⁹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 301.

⁴⁹⁰ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 300.

⁴⁹¹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 301.

⁴⁹² Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 301.

⁴⁹³ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 300.

⁴⁹⁴ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 301.

seulement en soi la poésie épique et la poésie lyrique, car, comme elle est la synthèse de ces deux genres, elle rassemble aussi l'art plastique et la musique, l'objectif et le subjectif. Le drame forme une

nouvelle totalité dans laquelle nous avons affaire aussi bien à un déploiement objectif qu'à l'origine de celui-ci dans l'intériorité d'individus, en sorte que *l'objectif* se présente comme ressortissant au *sujet*, mais qu'à l'inverse le subjectif quant à lui est rendu visible d'une part dans son passage à l'expression réelle, d'autre part dans le destin que la passion amène comme résultat nécessaire de sa propre activité⁴⁹⁵.

Hegel affirme que le drame parvient à réaliser « l'esprit dans sa totalité⁴⁹⁶ », faisant apparaître l'épique et le lyrique comme des fragments de l'art, et le drame comme la réalisation d'une totalité, de toutes les dimensions non seulement de l'art mais de la vie. La gestuelle des acteurs sur la scène permet même de fusionner musique et sculpture :

quand le geste est poursuivi artistiquement jusqu'au degré d'expression où il peut se passer du langage, on voit naître alors la pantomime, qui fait du mouvement rythmique de la *poésie* un mouvement rythmique et pictural des *membres* du corps et anime, jusqu'à la faire danser dans cette musique plastique des positions et mouvements corporels, la froide immobilité de la sculpture⁴⁹⁷.

Il s'agit d'ailleurs de l'un des points au sujet desquels Hegel se distingue de la pensée classique. En effet, « contrairement à Aristote, [Hegel] ne minimise pas le caractère scénique de l'œuvre d'art dramatique. Pour lui, il est dans la nécessité même d'une pièce de théâtre d'être jouée et de s'exposer physiquement devant public », même si c'est cependant « le drame, l'œuvre d'un poète, qui détermine tout l'appareil théâtral » ; en cela, le philosophe « reste fondamentalement attaché au caractère poétique du théâtre⁴⁹⁸ ». La conclusion de Hegel au sujet du théâtre est sans équivoque : « Il faut considérer le drame comme le stade suprême de la poésie et de l'art

⁴⁹⁵ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 302.

⁴⁹⁶ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 302.

⁴⁹⁷ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 303.

⁴⁹⁸ Jean-François Morissette, « Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance », *Théâtralité et société : positions de la sociologie*, n° 51, 2011, p. 125-126. (p. 115-138)

en général, parce qu'il se développe selon son contenu comme selon sa forme en la totalité la plus achevée⁴⁹⁹. »

L'un des cas contemporains les plus célèbres de hiérarchisation des genres est sans conteste celui de Jean-Paul Sartre, qui, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, pose une distinction franche entre le prosateur et le poète. Le prosateur est « un *parleur* », puisqu'il « désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue⁵⁰⁰ », écrit Sartre. Le poète se trouverait, à l'inverse, « hors du langage », voyant les mots « à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière⁵⁰¹ ». Cela revient à dire, d'après Daniel Giovannangeli, qu'« [ê]tre poète, c'est, pour Sartre, s'absenter de ce qu'avec d'autres, comme Merleau-Ponty et Foucault, il nomme la *prose du monde*. Faire du langage un usage poétique, c'est sacrifier la communication, c'est jouer à *qui perd gagne*⁵⁰² », une formule qui reviendrait d'ailleurs chez le philosophe pour parler de Baudelaire, de Genet et même d'un romancier, Flaubert. Le discours de Sartre sur la poésie et la prose, mais aussi et indissociablement sur le poète et le prosateur, constitue des représentations — et des représentations inverses de celles que nous avons vues jusqu'à présent, où le terme prose était la plupart du temps le mal-aimé du couple prose/poésie. Le système des genres de Sartre adopte pour le philosophe « un sens tout existentiel car la lecture de la poésie, chez lui, engage toujours une perte de soi-même, face à une forme qu'il conçoit comme instrumentable⁵⁰³ », affirme Marielle Macé. Comme le note

⁴⁹⁹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 448.

⁵⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1948, p. 25.

⁵⁰¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 20.

⁵⁰² Daniel Giovannangeli, *La fiction de l'être. Lectures de la philosophie moderne*, Bruxelles, De Boeck, 1990, p. 124.

⁵⁰³ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011, p. 145.

pour sa part Michel Biron⁵⁰⁴, Sartre associe la poésie à la peinture, la sculpture et la musique, et oppose cet ensemble à la prose. « [N]on », s'exclame Sartre, « nous ne voulons pas “engager aussi” peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière [que la prose]⁵⁰⁵ ». Le philosophe répond ainsi à des interlocuteurs qui auraient voulu assimiler le discours poétique et le discours prosaïque. La proclamation de cet « interdit théorique [d']appréhender la poésie comme un procès de signification avec fenêtre sur le monde⁵⁰⁶ », donc celui de faire rimer poésie et engagement social, est à la source de la division sartrienne du poétique et du prosaïque. Le philosophe refuse d'« engager » la poésie. En effet, « [p]our “engager” la littérature, seule façon de la relégitimer, Sartre a dû accepter de la diviser en deux ensembles, prose et poésie, et renoncer à conduire l'investigation sociale du côté de celle-ci afin de la mener plus librement du côté de celle-là⁵⁰⁷ ». Cette représentation différenciée de la poésie et de la prose est selon Macé « si individuelle, si propre aux conduites intérieures, aux désirs et aux impossibilités de [Sartre], qu'on ne devrait peut-être pas [la] prendre pour une théorie⁵⁰⁸ ». Il ne faut en effet pas prendre la rhétorique de Sartre au pied de la lettre et la voir comme la description d'une distinction naturelle entre la poésie et la prose. Peut-on toutefois soutenir, comme Macé, qu'elle est individuelle ? Rien n'est moins sûr. Elle n'est peut-être pas individuelle ou même subjective ; elle semble plutôt sociale, puisqu'on pourrait sans doute repérer un noyau représentationnel semblable chez plusieurs poètes de l'époque, ainsi que le montre Combe dans *Poésie et récit* (1989).

⁵⁰⁴ Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. XXVII, n° 1, printemps 1991, p. 11-24.

⁵⁰⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 11.

⁵⁰⁶ Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », p. 12.

⁵⁰⁷ Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », p. 12.

⁵⁰⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, p. 145.

Ainsi que je l'ai montré au cours des dernières pages, nombre de théoriciens intègrent les genres dans une historiographie littéraire, distinguent les genres « purs » des hybrides, qualifient certaines pratiques de mineures et d'autres de majeures ou, plus indirectement, laissent entrevoir une préférence pour un genre en raison des caractéristiques qu'ils lui attribuent. Ces multiples représentations des genres contribuent à produire une hiérarchisation plus ou moins subtile, fixe et prononcée. Dans tous les cas, cette superposition des classes génériques donne du relief au sous-ensemble préalablement ou simultanément construit comme « littéraire ». Un ordre des genres se constitue progressivement, et nous avons déjà commencé à voir que cette structure n'est pas dénuée d'échos sociaux. Les valeurs attribuées aux genres sont susceptibles d'être partagées par d'autres individus et de se répandre dans des collectivités jusqu'à former ce que Jean-Louis Major appelle une « mythologie des genres littéraires » ; cette dernière peut « commande[r] à l'écrivain] telle pose, telle posture⁵⁰⁹ », influencer le regard que les sociétés portent sur la littérature et ses genres, l'utilisation qu'elles font de la poésie ou du théâtre par exemple, mais aussi la place qu'elles accordent à certaines pratiques littéraires plutôt qu'à d'autres.

Les politiques des genres

Le discours théorique représente les genres littéraires et ce faisant construit une image de la littérature. La question de la littérature elle-même et de ses frontières, abordée dans la première section de ce chapitre, a laissé la place, dans la section précédente, aux hiérarchies internes de la littérature — autrement dit à une représentation des genres qui, au sein même des frontières de la littérature, détiennent la plus grande valeur, et ceux qui, conséquemment,

⁵⁰⁹ Jean-Louis Major, « Perspectives esthétiques : fantasme d'écrivain et figure du texte », dans Réjean Robidoux et Paul Wyczynski (dir.), *Crémazie et Nelligan : recueil d'études*, Montréal, Fides, 1981, p. 169.

en ont le moins. Un troisième enjeu qu'il convient d'aborder à présent se dessine dans les discours théoriques : ces derniers, en produisant des représentations des genres littéraires, construisent aussi, bien souvent, des images de la société, dont ils contestent ou reproduisent les idéologies.

Le cas de Platon est exemplaire et on peut parler à son sujet d'une véritable « politique des genres⁵¹⁰ ». Les réflexions des premiers critiques littéraires de l'Antiquité grecque concernaient le rôle des Muses dans le processus de création⁵¹¹ de même que certains problèmes pratiques comme les manières d'améliorer l'art oratoire⁵¹² et la place à assigner à la poésie dans la Cité⁵¹³. Conformément à cette tradition, Platon situe sa généalogie dans le cadre de théories de la personnalité et de l'inspiration, expliquant dans l'*Ion* que chaque artiste écrit selon les talents que les Muses lui ont accordés⁵¹⁴, mais aussi au sein d'une théorie politique qu'il développe avec *La République*. C'est dans ce dernier ouvrage que le philosophe pose les distinctions de la « lexis », la manière de dire, dont il a été question plus haut. Rappelons que, selon Platon, le poète peut parler en son nom (dans le cas du dithyrambe : on parlera alors de *diégésis*), imiter le monde (la *mimésis* avec les genres tragique et comique) ou encore faire les deux à la fois quand il recourt successivement au récit et aux dialogues (l'épopée, qui, pour Platon, est mixte, étant autant un récit qu'une performance théâtrale). Les catégories génériques énoncées par le philosophe se définissent en fonction de leur mode d'énonciation ou, pour le voir autrement, de la forme linguistique qu'ils emploient, soit le discours direct ou indirect. C'est ce qui conduit Jean-Marie Schaeffer à soutenir que Platon

⁵¹⁰ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », s.p.

⁵¹¹ Voir Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, Londres, Methuen, 1969, p. 10-91.

⁵¹² John William Hey Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, Gloucester, Peter Smith, 1961, vol. 1, p. 6.

⁵¹³ Et ce, même avant Platon. Voir Rosemary Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, p. 8.

⁵¹⁴ Platon, *Ion*, édition et traduction par Monique Canto-Sperber, nouvelle édition, Paris, Flammarion, [1989] 2001, passage 533-534.

« ne parle pas de trois genres littéraires, mais de trois catégories analytiques selon lesquelles il est possible de distribuer les pratiques discursives⁵¹⁵ ». D'après Schaeffer, qui suit en cela Gérard Genette⁵¹⁶, la modalité d'énonciation platonicienne « ne définit pas l'essence d'une œuvre mais le rôle énonciatif du poète : soit il raconte, soit il imite, soit il mélange les deux⁵¹⁷ ». Toutefois, dès qu'on considère le genre non d'abord comme une catégorie de la communication mais comme une forme de représentation, il devient ardu de dissocier la caractérisation de l'œuvre et celle de son producteur, car après tout la représentation du poète, par exemple, influence la représentation de son produit, la poésie, et vice versa. C'est précisément un tel phénomène qui est observable chez Platon. Les caractéristiques associées aux genres décrits ont des répercussions sur la façon dont le philosophe appréhendera les producteurs. Les distinctions énonciatives platoniciennes ne sont nullement réductibles à de simples catégories analytiques, contrairement à ce que soutiennent Schaeffer et Genette. Si c'était le cas, Platon n'en viendrait jamais, comme il le fait pourtant, à qualifier de dangereuses les productions mimétiques puis à suggérer que les producteurs de telles œuvres devraient être expulsés de la Cité pour le bien de cette dernière. Le philosophe saute de la pure catégorie analytique, du mode d'énonciation décrivant le rôle du poète, vers l'œuvre, à laquelle est attribué un effet social. Platon opère ensuite un mouvement inverse : parce que le produit est dangereux (en raison de son mode d'énonciation mais aussi du contenu que ce dernier construit), le producteur de ce type de création verbale l'est lui aussi. Évidemment, il faut, pour considérer les catégories platoniciennes comme des genres, s'éloigner de l'idée selon laquelle les catégories génériques renvoient uniquement à des traits formels et thématiques. La

⁵¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 12.

⁵¹⁶ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », p. 89-179.

⁵¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 12.

caractéristique principale des productions sur laquelle insistera Platon n'est ni formelle ni thématique, mais éthique, politique et métaphysique.

Si le philosophe juge acceptables les hymnes aux dieux et les éloges⁵¹⁸, il s'en prend à l'imitation pour des raisons métaphysiques, politiques et morales. En poésie, la *mimêsis* est seulement l'imitation d'une imitation : chaque objet de la réalité étant, d'après Platon, une copie du monde des Idées, tout objet représenté en littérature est *de facto* la copie d'une copie. Pour cette raison, la poésie imitative est mensongère⁵¹⁹, un grave défaut puisque le mensonge devrait, dans la pensée de Platon, être réservé aux chefs de l'État, qui seuls peuvent mentir dans l'intérêt de la République⁵²⁰. C'est ce qui fait dire à Combe que la théorie de Platon

procède de la métaphysique puisque le théâtre, comme imitation, est finalement producteur de « simulacres », c'est-à-dire d'illusions sans fondement. Dans la hiérarchie ontologique, le simulacre occupe le plus bas degré de réalité, inférieur même au sensible, et *a fortiori* aux Idées. Comme le sophiste, dont le discours se moque de la vérité mais cherche seulement à séduire son public, le dramaturge est un illusionniste⁵²¹.

Le philosophe grec en vient ultimement à proposer non seulement d'exclure de l'éducation⁵²² toutes les œuvres qui, contenant des idées fausses sur les dieux⁵²³ et donnant à craindre la

⁵¹⁸ Platon, *La République*, traduction de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1995, 607 a.

⁵¹⁹ Platon reprend et déplace ainsi un motif déjà présent chez Xénophane ; le philosophe présocratique articulait et appliquait à la poésie « une des oppositions fondamentales qui vont animer les poétiques grecques, à savoir l'opposition d'*aletheia* et *muthos*, c'est-à-dire de la rigueur du vrai et des écarts de l'imaginaire » (Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 4-5).

⁵²⁰ Platon, *La République*, 389 b-d.

⁵²¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 29.

⁵²² Notons d'ailleurs que le monde antique, à la période athénienne, associait naturellement une valeur didactique à la poésie. « *The early world in general assumed that literature had a didactic purpose; and indeed, so intimately was art bound up with the religious life of the Greeks that the ethical and aesthetic spheres were never clearly distinguished, while aesthetic values were with difficulty realised. Not must we forget the marked political bias at Athens. The Attic spirit was notably self-centered in kind; it conceived of life as essentially life in the state; and its treatment of art questions was at all times coloured by its predominant interest in social morality.* » (J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, p. 7) Quant à elle, la question du mensonge, associée à la poésie, naît pratiquement avec la réflexion grecque sur la création verbale, la poésie mêlant comme la rhétorique le vrai et le faux (voir Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 6.)

⁵²³ Platon, *La République*, 376e -383 c.

mort⁵²⁴, seraient mensongères, mais aussi de bannir de la Cité les poètes imitateurs eux-mêmes⁵²⁵. Cette idée n'est pas entièrement nouvelle : Héraclite attribuait déjà au poète « la fonction d'enseignant », écrivent Francesco Della Corte et Eva Kushner, qui ajoutent que le philosophe présocratique voulait également bannir Homère et Archiloque des concours de poésie et « attribuer la palme à Hésiode, parce que celui-ci exhortait les hommes à l'agriculture et à la paix, tandis qu'Homère, avec ses contes de guerres et de massacres, leur [était] de peu d'utilité⁵²⁶ ».

Les catégories platoniciennes de la création verbale, la *diègèsis*, la *mimèsis* et le mixte, deviennent en ce sens de véritables genres. Ce que Platon décrit au départ, ainsi que le souligne avec justesse Schaeffer, comme des modes d'énonciation, devient progressivement, dans sa pensée, des représentations à part entière puisqu'elles constitueront le personnel du drame philosophique platonicien mettant en scène le combat entre le poète et la cité. La tripartition platonicienne « n'est pas purement descriptive (pas plus que celle d'Aristote) puisque Platon en tire argument pour exclure le poète de la Cité », souligne lui aussi Combe, qui précise par ailleurs que « [c]ontrairement à une idée reçue, ce n'est pas le poète qui est chassé de la Cité, mais uniquement le poète tragique ou comique — mimétique⁵²⁷ ». La différenciation des types de poésie se trouve ainsi annexée dans la pensée de Platon à une théorie politique.

⁵²⁴ Platon, *La République*, 386 e -383 c.

⁵²⁵ Il ne s'agit cependant que de l'une des facettes de la pensée, complexe et parfois contradictoire, du philosophe. Ainsi que l'explique Julia Annas, « Platon semble avoir deux conceptions contradictoires de la poésie : d'une part, il pense qu'elle est importante et dangereuse, et qu'elle devrait donc être soit censurée et mise au service de la vraie vie morale (livre III), soit complètement exclue de cette dernière comme irrémédiablement indigne de confiance (livre X) ; d'autre part, il estime qu'elle est une chose triviale et vaine, trop pitoyable même pour être immorale. » (Julia Annas, *Introduction à la République de Platon*, traduit de l'anglais [*An Introduction to Plato's Republic*] par Béatrice Han, coll. « Grands livres de la philosophie », Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 432.) Elizabeth Belfiore suggère pour sa part que Platon parlait en réalité de deux types différents de mimèsis, l'une étant l'imitation des choses comme elles sont réellement, l'autre l'imitation des choses comme elles paraissent être (« A Theory of Imitation in Plato's Republic », dans Andrew Laid [dir.], *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 87-114.)

⁵²⁶ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 6.

⁵²⁷ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 29.

La relation de Platon à la poésie est complexe ; elle peut même, à certains égards, paraître contradictoire. Le philosophe explique au livre III de sa *République* l'importance du rôle de la poésie dans l'éducation : elle forge le caractère, et il convient d'exposer les élèves aux bons genres de poésie — les mauvais genres de poésie (les genres mimétiques) peuvent quant à eux être de mauvaises influences. Toutefois, comme l'explique Julia Annas, au livre X, « après avoir admis que la poésie était importante et dangereuse, [Platon] poursuit désormais en cherchant à montrer qu'elle est en réalité triviale et marginale⁵²⁸ ». C'est pourtant dans ce chapitre qu'il écrit que la poésie est si dangereuse qu'elle doit être bannie. Ces paradoxes nous portent à croire qu'en fait Platon considérait que la poésie disposait d'un grand pouvoir de séduction, mais qu'elle avait aussi un rôle dans l'éducation⁵²⁹ ; c'est précisément pour ces deux raisons qu'il convient d'exercer un contrôle sur les types de textes (donc les *genres*) qui éduquent les jeunes gens. En bref, « Platon ne propose nullement que la république idéale se passe de la poésie ; il réclame la présence — en fait, l'engagement — d'un poète plus austère, prêt à choisir les objets de son imitation de telle sorte qu'ils contribuent à la formation morale des futurs gardiens de la cité⁵³⁰ ». Étrangement, le dialogue platonicien, pour parvenir à ses fins, adopte la forme qu'il dénonce, celle de la mimésis, en faisant parler des personnages. « Platon aurait donc entrepris de traiter le mal par le mal », écrit Sophie Klimis :

pour lutter contre l'influence pernicieuse de la poésie mimétique qui court-circuite l'activité de la pensée réflexive des meilleurs citoyens en les conduisant à se laisser submerger sans honte par leurs affects, il fallait un *pharmakon* [un remède] qui inocule un poison similaire, mais pour provoquer la réaction inverse : l'hyper-mobilisation du *logos* et de la pensée réflexive du lecteur du dialogue platonicien⁵³¹.

⁵²⁸ Julia Annas, *Introduction à la République de Platon*, p. 430.

⁵²⁹ Les sophistes considéraient eux aussi que la poésie avait ce double rôle, plaire et éduquer. Voir Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 7-8.

⁵³⁰ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 11.

⁵³¹ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », p. 224.

Certes, la conception de la poésie de Platon est loin d'être entièrement négative et, dans ses derniers dialogues, il semblera se réconcilier avec cet art⁵³². La généalogie de Platon n'en est que plus révélatrice. Elle montre que, dès ses débuts et même dans des réflexions qui se veulent théoriques, les genres, loin d'être neutres, se trouvent associés à des enjeux qui les transcendent, dans ce cas-ci à des enjeux politiques, éthiques et métaphysiques.

Comme Platon, Aristote, dans *La poétique*, porte une grande attention à la question de la *mimésis*, mais pour des raisons inverses, puisqu'il privilégie l'imitation à la *diégésis* et en fait le principe fondateur de l'art poétique, distinguant seulement les genres selon les moyens de la représentation ; les objets de la représentation et les modes d'imitation, que j'ai présentés plus tôt⁵³³. Selon Genette, les classifications de Platon et d'Aristote se rejoignent sur « l'opposition du dramatique et du narratif, le premier étant considéré par les deux philosophes comme plus pleinement imitatif que le second ». Néanmoins, derrière cet accord se cacheraient un

désaccord sur les valeurs, puisque Platon condamne les poètes en tant qu'imitateurs, à commencer par les dramaturges, et sans excepter Homère, jugé encore trop mimétique pour un poète narratif [...] tandis qu'Aristote, symétriquement, place la tragédie au-dessus de l'épopée, et loue chez Homère tout ce qui rapproche son écriture de la diction dramatique⁵³⁴.

Combe renchérit, expliquant qu'« Aristote passe outre la métaphysique et la morale platoniciennes des degrés de réalité pour considérer, d'un point de vue anthropologique, la nature humaine : imiter est une tendance naturelle⁵³⁵ ».

Le parallèle avec Platon ne s'arrête pas là. Toute l'entreprise d'Aristote dans *La poétique* peut être lue comme « le prolongement de la lutte entamée par Platon pour fonder la

⁵³² Zong-Qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics. Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, p. 121-122.

⁵³³ Pour plus de détails, voir Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 160-161.

⁵³⁴ Gérard Genette, « Frontières du récit », p. 154.

⁵³⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, p. 30.

primauté du *logos* philosophique sur le *logos* des poètes⁵³⁶ », un combat qui est théorique certes, mais qui est aussi porteur de certaines valeurs sociales où le rationnel et l'irrationnel s'opposent. La réponse d'Aristote peut apparaître plus nuancée que celle de Platon, ce dernier proposant tout bonnement de bannir les poètes imitateurs. Aristote subordonne néanmoins l'activité poétique, et plus spécifiquement la tragédie, « à la seule production d'affects (terreur et pitié), visant ultimement à susciter un plaisir. Dès lors, seul le philosophe, devenu un héros du penser, apparaît capable d'affronter ces trois Gorgones qui hantent l'imaginaire grec depuis Homère⁵³⁷ », soit l'illimité (*apeiron*), le hasard (*tukhè*) et, surtout, l'irrationnel (*alogon*). Plus encore, si la tragédie⁵³⁸ est supérieure aux autres arts, c'est notamment en raison de la rigueur de sa construction et de son effet, la *catharsis* : elle purge le spectateur de ses émotions négatives au moyen de la crainte et de la pitié, lui permettant ultimement de renouer avec la raison plutôt que de se laisser avaler par le terrible *alogon*. Il semble qu'Aristote ait été influencé non, comme Platon, par une pensée pour ainsi dire sotériologique sur la purification des âmes en vue de leur admission au royaume des morts⁵³⁹, mais par les recherches médicales auxquelles il s'était livré, lui qui était d'ailleurs fils de médecin⁵⁴⁰ : considérant la musique comme « moyen de soigner les maladies mentales, il pouvait apercevoir une analogie entre cet effet thérapeutique d'une part, et celui exercé par la vue et l'écoute d'une tragédie d'autre part⁵⁴¹ ». La tragédie a par ailleurs l'avantage d'être un art populaire, surtout si on prend en considération que la lecture était l'affaire d'une élite. Aristote « savait que tous les humains ne peuvent se consacrer à la philosophie afin de se libérer à travers elle de l'emprise des

⁵³⁶ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », p. 224-225.

⁵³⁷ Sophie Klimis, « Le style de la méthode chez Aristote », p. 224-225.

⁵³⁸ Nous ignorons quel rôle Aristote pouvait associer à la comédie, puisque celle-ci était vraisemblablement l'objet d'un second livre perdu de la *Poétique*.

⁵³⁹ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 15.

⁵⁴⁰ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 16.

⁵⁴¹ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 15.

obsessions. La tragédie offre donc une alternative dans ce sens⁵⁴² ». Plus encore, « Aristote est convaincu de ce que l'âme, guidée par l'intellect, a le pouvoir de guérir les passions ; et il voit dans la tragédie le moyen thérapeutique de parvenir à ce but⁵⁴³ ». Aristote a cependant tendance à compartimenter les différents domaines du savoir, là où Platon les fait dialoguer dans la conception d'une philosophie générale. Si le traité d'Aristote peut sembler ressortir de la pure tradition « poétique », en ce sens où il parlerait de l'art poétique en lui-même sans aucune influence extérieure, en réalité sa conception des genres littéraires comporte elle aussi une dimension politique et sociale, puisqu'il insiste sur l'importance de la poésie et plus particulièrement d'un genre particulier, la tragédie. On constate que, malgré les différences significatives entre les généalogies platonicienne et aristotélicienne, l'une bannissant les arts mimétiques, l'autre les embrassant, ces constructions théoriques sont fondées sur une structure axiologique semblable, c'est-à-dire sur un système de valeurs similaire.

Les préoccupations sociales des philosophes de l'Antiquité grecque trouvent un écho dans la théorie littéraire chinoise traditionnelle. Confucius, né environ un siècle avant Platon, partage les préoccupations du philosophe grec sur la place de la poésie dans l'éducation. Tous deux entretiennent également un rapport ambigu à la création verbale, considérant la poésie importante mais possiblement dangereuse, puisqu'elle risque d'avoir des effets néfastes en éveillant les passions ; c'est pourquoi tant Confucius que Platon entendent circonscrire rigoureusement la place de la poésie dans l'éducation⁵⁴⁴. Notons que, dans ses *Entretiens* (*Lunyu*), Confucius ne parle pas directement de l'art poétique en lui-même ; son discours porte sur le *Shi jing*, le *Livre des Odes*, qui constitue la plus ancienne anthologie chinoise de poèmes

⁵⁴² Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 18.

⁵⁴³ Francesco Della Corte et Eva Kushner, « Poétiques de l'Antiquité classique », p. 18.

⁵⁴⁴ Zong-Qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics. Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*, p. 113-141.

et de chansons. Par ailleurs, le penseur ne développe pas une réflexion sur les genres littéraires en tant que tels. La fonction sociale qu'il associe dans sa pensée à la création verbale aura néanmoins une influence capitale sur les génologies chinoises ultérieures⁵⁴⁵. La représentation de la fonction sociale de la littérature chez Confucius procède de l'énonciation de principes fondamentaux : le *xing*, le *guan*, le *qun* et le *yuan*. Le penseur chinois écrit en effet que le *Livre des Odes* « nous sert à exciter les sentiments [*xing*], à observer d'un œil critique [*guan*]. Il nous apprend à nous comporter en société [*qun*], à servir notre père et servir notre prince [*yuan*]⁵⁴⁶ ». Zong-Qi Cai écrit que la signification des quatre principes confucéens ne va pas de soi et a été l'objet de nombreux débats philologiques⁵⁴⁷. Ces problèmes d'interprétation se trouvent exacerbés par les traductions : si les principes du *qun* et du *yuan* sont adéquatement traduits dans l'extrait cité plus haut, les deux autres termes, pour leur part, méritent une attention particulière. En ce qui concerne le principe du *xing*, la traduction française paraît trompeuse : il ne s'agit pas d'« exciter les sentiments », au contraire, puisque Confucius privilégiait plutôt la retenue. Le philosophe parle ici non de l'excitation des passions mais de celle de la conscience morale⁵⁴⁸. Le second principe, *guan*, constitue bien pour sa part une sorte de regard critique, mais il renvoie plus précisément encore à la conception confucéenne selon laquelle la poésie est « *a mirror in which the reader can see reflections of both the social harmony of a well-governed state and the chaos of an ill-governed state*⁵⁴⁹ ».

⁵⁴⁵ « *The Confucian notion of literature powerfully influenced later generations' approaches of literary genre studies. Social function became the main standard, by which Chinese generic theorists classified literature* » (Li Yuping, « Rethinking Literary Genre Theory: From a Chinese Perspective », *Chinese Semiotic Studies*, vol. 4, n° 2, p. 217).

⁵⁴⁶ Confucius, « The Analects of Confucius », *Wengu. Chinese Classics & Translations*. [<http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?no=456&l=Lunyu>] (Page consultée le 12 janvier 2019).

⁵⁴⁷ Zong-Qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics*, p. 122-131.

⁵⁴⁸ Zong-Qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics*, p. 123.

⁵⁴⁹ Zong-Qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics*, p. 123.

Cette conception sociale de la littérature en Chine sera cruciale puisque « *textual sources of the late Zhou represented the recitation of poetry as a means of revealing character in social and diplomatic exchanges, since the poem was seen as the outward expression of one's aims or political intent*⁵⁵⁰ » ; mais, plus largement, comme le montrent les pensées de Qin Shihuang et Han Wudi, elle pouvait aussi servir à sculpter l'idéologie officielle de l'empire⁵⁵¹. Or, la fonction sociale de la littérature, et par extension celle de ses genres, va de pair en Chine traditionnelle avec une typologie des personnalités. Ce rapprochement est redevable à un passe-temps, courant au III^e siècle, qui consistait à évaluer et catégoriser les personnes et les personnalités⁵⁵², un procédé qui, étendu à la littérature, devient une forme de génologie. Certes, dans les théories des genres occidentales, il peut arriver qu'un écrivain doive être une bonne personne afin de rédiger un traité d'éthique, mais dans les génologies chinoises, ce rapport devient obligatoire :

*The only adequate model for writing on ethics is a genre like the Analects, which presents the words of a "good person" [...] Such a genre form functions by revealing rather than writing about; it does not address the question of "What is good", but rather presents the record of someone who is good*⁵⁵³.

À chaque personnalité devrait être associée une manière d'écrire, un *genre*. Cela explique que la typologie des genres et celle des personnalités aient émergé de façon symbiotique dans la Chine traditionnelle et qu'elles se rejoignent par l'emploi d'un vocabulaire similaire⁵⁵⁴. Lu Chi fait correspondre chaque genre à des modes ou des manières, appelant les genres et catégories de qualité « *ti* ». Il y aurait dans les génologies chinoises deux ordres de « *ti* », l'un, générique,

⁵⁵⁰ Jack W. Chen, *The Poetics of Sovereignty. On Emperor Taizong of the Tang Dynasty*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 106.

⁵⁵¹ Jack W. Chen, *The Poetics of Sovereignty*, p. 106

⁵⁵² James R. Hightower, « The Wen Hsüan and Genre Theory », p. 514.

⁵⁵³ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, p. 361. Les italiques sont dans le texte original.

⁵⁵⁴ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 65.

et l'autre stylistique ou modal, ces déterminations étant reliées à des qualités individuelles⁵⁵⁵. Ainsi que l'explique Liu Yuping, « *ti* » peut avoir différentes significations, pouvant renvoyer autant au « corps » qu'à la « forme », aux « catégories », au « genre » et au « style »⁵⁵⁶. Certes, le terme a le défaut d'être extrêmement large, mais, par contraste avec le « genre » occidental, le « *ti* » chinois

*embodies a distinction, and hence a concern, that is absent in the roughly corresponding English terms : in this case, t'i refers to normative style, generic norm, and other aspects of normative form, in distinction from the particular levels on which a norm is worked out in individual texts*⁵⁵⁷

L'un des premiers énoncés de la théorie des genres chinoise établit justement un lien entre les genres littéraires et les personnalités. Cao Pi écrit dans son *Discours sur la littérature (Lun-Wén)* que

Literature (wen) is the same at the root (pen*), but differs in its branches [mo, a "branch tip", the later stages of a process]. Generally speaking, memorials and disquisitions should have dignity (ya*); letters and memorials should be based on natural principle (li*); inscriptions and eulogy value the facts (shih*); poetry and poetic exposition (fu) aspire to beauty (li*). Each of these four categories is different, so that a writer's ability will favor some over others. Only a comprehensive talent (t'ung*— ts'ai*) can achieve the full complement (pei) of these forms (t'i*)*⁵⁵⁸

Au-delà de la fusion entre une théorie des personnalités, une conception sociale du littéraire et une généalogie, il s'agit d'une manière pour Cao Pi de dire que seul le souverain est capable d'apprécier tous ces genres *et donc toutes ces personnalités* : il conçoit le travail du critique littéraire comme celui du souverain, seul en mesure de reconnaître les qualités de chaque individu et de les mettre à la place qui leur convient⁵⁵⁹. Comme chez Platon, la réflexion sur

⁵⁵⁵ « *Western literary thought makes a sharp distinction between style and genre; at this stage in Chinese literary thought, no such distinction is made; both are t'i. Even later in the tradition, when distinctions between normative style and genre begin to be made, it is carried out within the concept of t'i* » (Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 134.)

⁵⁵⁶ Li Yuping, « Rethinking Literary Genre Theory », p. 216.

⁵⁵⁷ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 5.

⁵⁵⁸ Cao Pi, « Discourse on Literature », cité et traduit dans Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 64.

⁵⁵⁹ Jack W. Chen, *The Poetics of Sovereignty*, p. 115-116.

les genres rejoint ici aussi une théorie politique, pour ne pas dire, tout simplement, une politique. Cao Pi, héritier du Wei, semble bien vouloir montrer à ses lecteurs quel genre de prince il serait si la couronne lui revenait, ce qui pourrait nous inviter à relire son ouvrage comme un texte hybride alliant théorie littéraire et propagande politique⁵⁶⁰.

La question des styles demeure importante dans la théorie des genres occidentale, car même si elle n'y est peut-être pas toujours, comme en Orient, aussi systématiquement associée à une théorie des personnalités, on peut y repérer les vestiges idéologiques d'une conception stratifiée de la société. C'est en effet à l'intersection de la théorie des styles et de la généalogie qu'apparaissent au Moyen Âge des représentations socialement connotées des genres. Le *Parisiana poetria* de Jean de Garlande en livre une expression exemplaire. Il convient d'abord de dire un mot sur le contexte dans lequel se développe cette théorie stylistique des genres avant d'en venir à son aspect socialement connoté dans sa matérialisation sous la forme de la « Roue de Virgile » et plus spécifiquement encore celle qui apparaît chez Jean de Garlande. Schaeffer précise que la principale théorie des genres au Moyen Âge est liée à la théorie des niveaux de style « à tel point qu'elle a éclipsé les classifications génériques au sens reçu du terme⁵⁶¹ ». À l'origine, les deux théories sont évidemment différentes :

Une distinction essentielle entre la théorie essentialiste des genres et la théorie des niveaux de style réside dans le fait qu'un même texte peut combiner différents *genera dicendi*, de sorte que ceux-ci ne recouvrent pas nécessairement des classes de texte mutuellement exclusives. La raison en est évidemment que les niveaux de style s'analysent essentiellement à l'échelle phrastique plutôt qu'à celle d'œuvres entières⁵⁶².

Le passage de l'époque latine à l'époque médiévale est décisif. Claude Thiry soutient que les rhétoriques classiques, celles qui trouvent leur origine chez Cicéron et se christianisent avec

⁵⁶⁰ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, p. 64-65.

⁵⁶¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 31.

⁵⁶² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 31.

Isidore de Séville et Raban Maur avant d'être adaptées à l'époque médiévale, « posent d'entrée de jeu que le discours relève d'un code et que ses actualisations sont catégorisables⁵⁶³ ». Thiry note à cet égard la théorie des trois genres, soit le judiciaire, le délibératif et le démonstratif, mais aussi celle des trois styles, *gravis*, *mediocris* et *humilis*. Ces notions font partie de l'éducation de l'époque et les individus plus instruits, entre autres les littéraires, comme Jean de Garlande, pouvaient être invités, de par cette éducation, à allier rhétorique et poétique⁵⁶⁴.

C'est aussi ce que souligne Michèle Gally :

Les Arts poétiques médiévaux ne peuvent d'abord être composés que par des clercs latinisés, rompus aux arts libéraux, imprégnés de culture antique et qui avant tout et pendant longtemps ne s'intéressent qu'à la production latine, écrivant eux-mêmes dans ce latin qu'ils enseignent⁵⁶⁵.

Dans tous les cas, il importe aussi de souligner le rôle crucial, déjà envisagé chez Horace, de la « convenance » : le fait que certaines formes doivent être employées de manière précise dans des contextes tout aussi spécifiques, surtout dans le but d'aborder un nombre restreint de thèmes.

Répartition générique et convenance ont produit pour premier résultat la formulation d'indications plus ou moins précises sur les modalités d'emploi des techniques décrites et leur adéquation à tel ou tel type de discours particulier en fonction de l'effet recherché. La conséquence ultérieure de la doctrine fut une diversification des traités qui, au Moyen Âge classique, se spécialisèrent en *artes poetriae*, *artes dictaminis* et *artes praedicandi*⁵⁶⁶.

Il semblerait d'ailleurs que l'influence de la rhétorique sur la poétique se manifeste particulièrement dans les *artes poetriae* de l'époque, « dont la visée première est d'extraire de

⁵⁶³ Claude Thiry, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », dans Marc Wilmet (dir.), *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen Français*, Bruxelles, Vrije Universiteit Brussel, Centrum voor Taal – en Literatuurwetenschap, 1979, p. 23.

⁵⁶⁴ Claude Thiry, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », p. 23.

⁵⁶⁵ Michèle Gally, « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, vol. 18, n^o 1, Arts poétiques de la renaissance, 2000, p. 9.

⁵⁶⁶ Claude Thiry, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », p. 26.

la rhétorique ce qui est le plus utile à la poétique⁵⁶⁷ ». En fait, la question du style était déjà présente dans le livre VII de la *Rhétorique* d'Aristote où elle se trouve « implicitement liée à une conception hiérarchisée des niveaux de langue⁵⁶⁸ », écrit Canvat.

Au Moyen Âge, c'est la notion de style qui préside au rapprochement entre rhétorique et poétique des genres⁵⁶⁹, rapprochement se fondant ici sur la Roue de Virgile, qui vient d'une théorisation générique formulée par Servius et Donat à partir des œuvres de Virgile. Virgile aurait mis en scène trois classes sociales et les niveaux de langue auxquels ces classes pouvaient être associées, créant une stratification sociale calquée sur une stratification des styles qui se transformera en stratification générique. Ce rapprochement s'arrêtera au XVII^e siècle lorsque la notion de genre commencera à référer à des principes plus généraux, et le style, à l'expression individuelle⁵⁷⁰. Mais c'est dans le *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande qu'on trouve l'un des entremêlements les plus explicites entre une conception stratifiée de la société, une théorie des styles et une théorie des genres. L'ouvrage utilise en effet le prétexte d'une réflexion sur les vices stylistiques pour mettre de l'avant une théorie des styles se basant sur cette célèbre Roue de Virgile. Jean de Garlande opère alors un rapprochement entre la grammaire, la rhétorique et l'éthique, disant que son traité vise à la fois à apprendre comment parler correctement (« *docet congrue loqui* ») et élégamment (« *docet ornate dicere* ») mais aussi à apprendre ce qui est bien (« *docet situe persuadet ad honestum* ») ou, selon la traduction anglaise, « *teaches or instill a sense of what is right*⁵⁷¹ ». De fait, il prendra le prétexte d'une réflexion sur les « vices » stylistiques pour mettre de l'avant

⁵⁶⁷ Claude Thiry, « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle », p. 27.

⁵⁶⁸ Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, p. 46.

⁵⁶⁹ Voir Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XIII^e et du XIV^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958, 384 p.

⁵⁷⁰ Jean Molino, « Qu'est-ce que le style au XVII^e siècle ? », dans Marc Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 337-359.

⁵⁷¹ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 2-3.

l'intersection entre genre et style. Jean de Garlande présente dans son ouvrage sept cercles concentriques. Cette figure est divisée en trois, chacune des parties correspondant au style simple (*humilis*), moyen (*mediocris*) et élevé (*gravis*). À chacune des trois parties est également associé un ouvrage de Virgile, qui représente un genre différent : les *Bucoliques* pour le genre pastoral, les *Géorgiques* pour le genre didactique et l'*Énéide* pour le genre épique — c'est d'ailleurs de ce rapport aux œuvres de Virgile que la « Roue » présentée par Jean de Garlande tient son nom. On voit déjà se dessiner une stratification idéologique : l'élevé associé à l'épopée, le moyen au didactique et le simple au pastoral. La Roue de Virgile présentée par Jean de Garlande va cependant encore plus loin, puisqu'à chaque genre et style des séries de personnages, d'animaux, d'objets, de lieux et de végétaux se trouvent associées. Comme le résume Anker Teilgard Laugesen,

[c]e système donne, en ce qui concerne la vie pastorale, la série suivante : Tityre, Mélibée ; le mouton ; le bâton pastoral ; le pâturage ; le hêtre. Pour la vie agricole : Triptolème, Coelius ; le bœuf ; l'araire ; le champ ; l'arbre fruitier. Pour la vie militaire : Hector, Ajax ; le cheval ; l'épée ; la ville et le château-fort ; le laurier et le cèdre⁵⁷².

Pour Jean de Garlande, chaque section du cercle doit demeurer séparée des autres, car « *[t]o express in one style a sentiment which is only to be found in the next is clearly a departure from the proper style*⁵⁷³ » et il ne faut jamais employer un vocabulaire appartenant à tel style et à tel genre dans un autre type de texte ; cela reviendrait aussi à remettre en question la stratification sociale présentée ici comme naturelle et allant de soi, puisqu'aucun débat à son sujet n'est évoqué par l'auteur. Laugesen apporte une précision au sujet de la posture idéologique du théoricien, affirmant que

ce n'est pas une théorie isolée mais simplement une des nombreuses manifestations de la tendance habituelle chez Jean [de Garlande] à incorporer cet aspect social dans sa

⁵⁷² Anker Teilgard Laugesen, « La Roue de Virgile. Une page de la théorie littéraire du Moyen Âge », *Classical et Mediaevalia : Revue danoise de philologie et d'histoire*, vol. XXIII, 1962, p. 248.

⁵⁷³ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 39.

doctrine. On peut même dire sans exagération qu'il tourne perpétuellement autour de la possibilité d'utiliser l'échelle des classes sociales comme principe de classification littéraire⁵⁷⁴.

En fait, écrit Jean R. Scheidegger, Jean de Garlande innove en « superpos[ant] à la tripartition issue de Virgile la tri-fonctionnalité de l'idéologie médiévale », puisqu'aux trois styles décrits plus haut correspondent « trois ordres, les ruraux, *rurales*, les bourgeois, *civiles*, les courtisans, *cruciales*⁵⁷⁵ ». Daniel Poirion va dans le même sens, affirmant que

C'est Jean de Garlande qui nous ramène à une trilogie sociale en apparence plus rigoureuse, d'après la tradition des glossateurs de Virgile, avec la distinction entre *miles dominans*, *agricola* et *pastor*, système qui a l'inconvénient de ne pas correspondre à la réalité. C'est pourquoi lui-même nous propose dans sa *Poetria* une autre classification sociale, qu'il essaie, non sans mal, de faire coïncider avec l'autre⁵⁷⁶.

Jean de Garlande décrit en effet trois types d'individus liés aux trois styles et aux trois genres. Trois styles, dit-il, correspondant aux trois états de l'être humain : le style bas pour la vie pastorale, le moyen pour les fermiers et le style élevé pour « *eminent personages, who are set over shepherds and farmers*⁵⁷⁷ ». Cet ordre littéraire reflète en fin de compte un ordre social : « *Shepherds find riches in animals; farmers accumulate by cultivating the earth; but princes possess them by giving them away to inferiors*⁵⁷⁸ ».

On trouve également un exemple de la charge sociale et politique des genres quelques siècles plus tard, chez René Rapin. Souvenons-nous que, pour ce dernier, l'un des buts de la poésie est de plaire, mais il ne s'agit que d'une finalité accessoire, car elle doit d'abord instruire. L'art poétique se définit même par ce rapport asymétrique entre utilité et plaisir, ce dernier étant le moyen, et non la fin. Si Platon bannissait, comme je l'ai noté, un genre précis,

⁵⁷⁴ Anker Teilgard Laugesen, « La Roue de Virgile », p. 248.

⁵⁷⁵ Jean R. Scheidegger, *Le roman de Renart ou Le texte de la dérision*, Genève, Librairie Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1989, p. 265.

⁵⁷⁶ Daniel Poirion, « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 1, 1986, p. 21.

⁵⁷⁷ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 39.

⁵⁷⁸ Jean de Garlande, *The Parisiana Poetria of John Garland*, p. 39.

les théoriciens en tireront une leçon beaucoup plus large ; plusieurs auront tendance à généraliser sa prescription à l'ensemble des textes qui, peu importe leur genre, ne répondent pas à leurs préceptes. René Rapin dira qu'« on est plus sensible au plaisir qu'à la raison » et il en déduira que « toute poésie qui est contre les mœurs est dérégulée et vicieuse », et qu'on « doit même traiter les poètes de corrupteurs et d'empoisonneurs publics, quand leur morale n'est pas pure⁵⁷⁹ ». En fait, la poésie épique, qui est pour Rapin le plus grand genre, doit être écrite *par des gens exceptionnels pour des gens exceptionnels*, c'est-à-dire des classes sociales supérieures — ce qui nous rappelle la conception chinoise selon laquelle l'individu écrivant un traité d'éthique, par exemple, doit avant tout être une bonne personne. La poésie héroïque, aussi appelée épique,

ne parle que de rois et de princes, elle ne donne des leçons qu'aux Grands pour gouverner les peuples, et elle propose l'idée d'une vertu bien plus parfaite que l'Histoire, car l'Histoire ne propose la vertu qu'imparfaite, comme elle est dans les particuliers, et la poésie la propose sans aucune imperfection, et comme elle doit être en général⁵⁸⁰.

Par ailleurs, pour Rapin, les genres suivent aussi l'évolution historique des nations qui les produisent. Si les ressorts de la tragédie ancienne étaient la terreur et la pitié, ceux des tragédies françaises de son époque seraient plutôt la « galanterie » et la « tendresse ». Il n'y a rien de positif, pour Rapin, dans cette version française de la tragédie, bien à l'inverse ; la terreur et la pitié

sont des machines qui ne peuvent se remuer comme il faut que par de grands sentiments et par de grandes expressions dont nous ne sommes pas tout à fait si capables que les Grecs. Peut-être que notre nation, qui est naturellement galante, a été obligée, par la nécessité de son caractère, à se faire un système nouveau de tragédie, pour s'accommoder de son humeur⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 368-369.

⁵⁸⁰ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 482-483.

⁵⁸¹ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 539.

Rapin se met ensuite à comparer les pratiques de la tragédie à travers les nations.

Les Grecs, qui étaient des états populaires et qui haïssaient la monarchie, prenaient plaisir, dans leurs spectacles, à voir les rois humiliés et les grandes fortunes renversées, parce que l'élévation les choquait. Les Anglais, nos voisins, aiment le sang, dans leurs jeux, par la qualité de leur tempérament. Ce sont des insulaires, séparés du reste des hommes. Nous sommes plus humains, la galanterie est davantage selon nos mœurs⁵⁸².

Il ne s'agit pas nécessairement d'une qualité à envier aux Français, pour Rapin, étant donné que la galanterie est principalement une affaire... de femmes — un qualificatif qui dans ce contexte se veut dévalorisant. D'après Rapin, les poètes français ont été influencés (*trop* influencés) par les publics féminins. Ils ont eu raison en fait, dit Rapin, de ne croire pouvoir plaire à leur public que par ce genre de sentiments, ce public étant constitué principalement de femmes.

Car, en effet, les passions qu'on représente deviennent fades et de nul goût si elles ne sont fondées sur des sentiments conformes à ceux du spectateur. C'est ce qui oblige nos poètes à privilégier si fort la galanterie sur le théâtre et à tourner tous leurs sujets sur des tendresses outrées, pour plaire davantage aux femmes, qui se sont érigées en arbitre de ces divertissements, et qui ont usurpé le droit d'en décider⁵⁸³.

Pascale Thouvenin affirme que le ton polémique de Rapin et sa misogynie rendent compte de la conscience, chez les théoriciens de l'époque, « du déclin de l'autorité, sur les auteurs et leur public, de la culture savante qu'il représente, et du déplacement de l'autorité critique vers les femmes et par conséquent vers un goût et une esthétique féminisés, qualifiables *d'efféminés*⁵⁸⁴ ». Pour Rapin, cette situation est scandaleuse. La tragédie devient, chez lui, le

⁵⁸² René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 540-541.

⁵⁸³ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 541-542.

⁵⁸⁴ Pascale Thouvenin, « Un jésuite passeur de culture », p. 542, note 159. Voir aussi la suite de la note, qui mentionne plusieurs autres références dont Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture (1580-1715)*, Paris, Champion, 1993, p. 63-236. Thouvenin se réfère aussi à Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 et Myriam Maître qui parle de la « tyrannie critique des précieuses » dans *Les précieuses – Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1999, p. 253-273.

symbole du rôle grandissant des femmes dans la société ainsi que de l'influence néfaste de peuples considérés comme barbares, comme les Espagnols :

On s'est même laissé préoccuper du goût des Espagnols, qui font tous leurs cavaliers amoureux. C'est par eux que la tragédie a commencé à dégénérer, qu'on s'est peu à peu accoutumé à voir des héros sur le théâtre touchés d'un autre amour que de celui de la gloire, et que tous les grands hommes de l'antiquité ont perdu leur caractère entre nos mains. C'est aussi peut-être par la galanterie que notre siècle s'est avisé de sauver la faiblesse de son génie, ne pouvant pas soutenir une même action par la grandeur des paroles et des sentiments⁵⁸⁵.

Mais Rapin est bien conscient de la force du public de l'époque — un public qu'il avoue ne pas se sentir la force de combattre, en fin de compte. Aussi clôt-il son argument en lançant : « Quoi qu'il en soit, car je ne suis pas assez hardi pour me déclarer contre le public, c'est dégrader la tragédie de cet air de majesté qui lui est propre que d'y mêler l'amour, qui est d'un caractère toujours badin et peu conforme à cette gravité dont elle fait profession⁵⁸⁶. »

Les siècles suivants ne présenteront pas de généalogies moins socialement significatives que les périodes précédentes. Chez Hegel, l'épique est « la légende, le livre, la bible d'un peuple et toute nation de quelque importance possède ce genre de livres absolument premiers, dans lesquels s'exprime ce qui constitue son esprit originel⁵⁸⁷ ». Les récits épiques « ne sont rien de moins que les véritables fondations de la conscience d'un peuple⁵⁸⁸ ». Cette représentation de l'épique par Hegel se déploie sur une certaine conception politique des nations, qui se fonderaient obligatoirement à partir de récits épiques. L'épique n'a rien à voir avec « l'individu singulier en tant que tel » puisque c'est le peuple qui « s'éveille [...] de sa torpeur » et « s'exprime pour la première fois de manière poétique⁵⁸⁹ ». Par ailleurs, l'épique présente, selon Hegel, le conflit : « Dans la guerre, c'est précisément la nation tout entière qui

⁵⁸⁵ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 543-544.

⁵⁸⁶ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique*, p. 544.

⁵⁸⁷ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 310.

⁵⁸⁸ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 310.

⁵⁸⁹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 310.

est mise en mouvement et qui, au sein même de ses conditions générales, découvre la fraîcheur de l'excitation et de l'activité, dans la mesure où ici la totalité en tant que telle a l'occasion de s'assumer elle-même⁵⁹⁰. » Ce conflit est bien entendu la résultante d'un contact avec des nations étrangères.

Aux catégories plus abstraites d'objectif et de subjectif se substituent la conscience et l'action collective et individuelle, le récit national et le récit de l'individu. Cette distinction philosophique et politique fondamentale, qu'on voyait assez peu auparavant en théorie des genres, se cristallise chez Hegel dans les représentations de l'épopée et de la poésie lyrique. À ce conflit entre la nation et l'individu, le philosophe trouve une porte de sortie que serait le drame. À bien des égards, le drame survient chez Hegel comme une force pacifiante parce qu'elle résout les conflits, ceux, bien entendu, entre l'objectif et le subjectif, l'individu et la collectivité. Si la poésie épique montre des individus déterminés (en un sens proche du déterminisme sociologique), le drame « repose sur la collision de circonstances, de passions et de caractères, et débouche par conséquent sur des actions et réactions, qui rendent alors nécessaire, de leur côté, une résolution de la lutte et de la division⁵⁹¹ ». Au final, l'épique et le lyrique apparaissent archaïques parce qu'ils ne parviennent pas à résoudre véritablement les conflits. La supériorité hégélienne de ce pacifisme incarné par le drame est soulignée par le fait que le drame est présenté comme l'art d'une société plus avancée. Aux conflits extérieurs de l'épopée fait place des conflits intérieurs entre des individus, mais qui, comme ils se retrouvent entre individus autonomes et non entre nations aux individus socialement déterminés, peuvent être résolus. On observera du coup chez Hegel la recherche d'un équilibre entre le subjectif et l'objectif, entre la rationalité et les émotions, entre le rattachement à une

⁵⁹⁰ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 327.

⁵⁹¹ Hegel, *Cours d'esthétique III*, p. 450.

collectivité et la quête de l'autonomie individuelle. L'absence de conflit avec d'autres individus en poésie lyrique n'est ainsi pas présentée chez lui sous un bon jour puisqu'elle empêche le sujet d'être complet en entrant en interaction avec d'autres.

Les représentations du roman et de l'épopée chez Pierre Vinclair font partiellement écho à celles de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame chez Hegel. Vinclair est à la fois écrivain et chercheur en philosophie de la littérature. Son ouvrage *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, publié en 2015 aux Presses universitaires de Rennes, constitue une tentative de définir les genres littéraires en fonction de leur « énergétique ». Ce terme signifie que, pour Vinclair, les genres ont chacun leur énergie. Autrement dit, les genres ne sont pas uniquement des manières de composer les textes. C'est que les genres *nous font penser* à partir de schèmes établis qui constituent leur spécificité. Les genres ne sont pas que des cadres formels et thématiques dans lesquels l'auteur insérerait sa propre pensée ; ils forment la pensée :

je pense avec mon roman ; et je ne pense pas la même chose, ou pas de la même manière, qu'avec mon épopée [...] parce que le roman et l'épopée sont [...] des systèmes sémiotiques, et parce que ce sont — parmi les systèmes sémiotiques — des œuvres d'art, c'est-à-dire à même de mettre au jour de nouveaux contenus de pensée⁵⁹².

En somme, les genres sont, dans la pensée de Vinclair, « différents modes de pensée produits par des dispositifs sémiotiques s'intégrant à un système social plus large⁵⁹³ ». Tout ne peut pas être exprimé à l'intérieur d'un genre, et les catégories génériques apparaissent donc ici, à la manière de chez Paul Medvedev, des producteurs d'idéologies. Si les genres s'intègrent selon le théoricien à un « système social », on peut aussi dire que la représentation de l'épopée et du roman de Vinclair fait elle aussi partie de ce même système ou plutôt de ce même imaginaire.

⁵⁹² Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 11.

⁵⁹³ Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, p. 13.

En effet, Vinclair rejoue en quelque sorte avec son essai la pièce dans laquelle jouait Hegel, et qui mettait côte à côte le collectif et l'individuel. Seulement, alors que ces protagonistes étaient, chez lui, l'épopée et la poésie lyrique, dont le conflit se résolvait dans le drame, Vinclair met en scène l'épopée et le roman, sans présenter de synthèse. Selon le théoricien, l'épopée travaille «à penser (par polylogie et par épreuve) et à faire advenir (par une pragmatique de la reconnaissance), en commun, de nouvelles valeurs politiques», alors que «tout se passe comme si le roman cherchait à penser (par expérience et par polyphénie) et à faire advenir (par une pragmatique de la sécession), en solitaire, de nouvelles formes de salut⁵⁹⁴». Les genres que sont l'épopée et le roman apparaissent comme des actes posés dans le monde : si l'épopée travaille par son énergie propre à constituer son lectorat en une communauté politique unifiée, le roman, lui, déconstruit cette communauté pour mettre l'accent sur les solidarités. Roman et épopée se voient octroyer non seulement des effets de lecture mais des effets politiques. L'épopée permettrait de penser, en collectivité, les moments de crise, alors que le roman, promouvant l'originalité, entraînerait le lecteur à valoriser la liberté. On serait tenté d'y voir une reprise des thèmes politiques de l'individualisme et du collectivisme. À tout le moins, des tensions et des apories saturant le discours social sont invoquées chez Vinclair et articulées à *partir* d'une réflexion portant sur deux genres littéraires. Les représentations de l'épopée dont j'ai parlé dans ce chapitre vont toutes plus ou moins dans le même sens que celle de Vinclair, ce qui pourrait nous faire penser que ces représentations cernent bien la pratique de l'épopée — ou peut-être est-ce plutôt parce que les représentations de l'épopée sont stables ; il se pourrait qu'elles ne suivent pas les pratiques de l'épopée, ce qui expliquerait que les génologues ont déploré à travers le temps sa perte (parce

⁵⁹⁴ Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, p. 348.

qu'ils ne la reconnaissent plus), ou bien on pourrait dire que, les représentations de l'épopée étant stables, les pratiques sont elles aussi stables, s'appuyant sur la stabilité des représentations du genre. Le cas du roman, lui, est plus complexe. Si l'accent que met Vinclair sur l'individuel est repris par nombre de théoriciens, dont Jean-Marie Schaeffer et René Audet que nous avons nommés plus haut, nous pouvons aisément trouver des contre-exemples. Ainsi, Gilles Marcotte prévoyait en 1962 dans *Une littérature qui se fait* que le roman prendrait « bientôt la relève de la poésie, comme le genre littéraire le plus apte à exprimer nos vérités⁵⁹⁵ », celles du peuple québécois. Marcotte nuancera sa position quelques années plus tard dans *Le roman à l'imparfait*, disant que le genre romanesque est certes le plus important aujourd'hui au Québec, plus que la poésie, mais qu'il n'exprime pas mieux « nos vérités » que cette dernière⁵⁹⁶. En fait, d'après lui, les deux le font à parts égales — ce qui signifie indirectement que, chez lui, aucun genre n'a non plus le privilège d'exprimer l'individualité d'un être. Le chercheur parle ici plus spécifiquement du roman québécois et canadien-français, mais le seul fait qu'il accorde ce potentiel rôle au roman montre bien que la représentation de Vinclair est, effectivement, une représentation, c'est-à-dire une sélection de traits ensuite hiérarchisée en fonction d'une importance relative.

Autant Vinclair que les autres théoriciens abordés dans cette section politisent les catégories génériques. Selon le cas néanmoins, la politisation est plus ou moins masquée. On ne saurait en effet être plus explicite que Platon, qui justifie qu'on bannisse un praticien de la Cité en raison des caractéristiques des types de textes qu'il pratique. La généalogie chinoise, quant à elle, tend à considérer que la société est composée de personnes ayant des traits de

⁵⁹⁵ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1962, p. 50.

⁵⁹⁶ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Les Éditions La Presse, coll. « Échanges », 1976, p. 7.

personnalité les prédestinant à rédiger des textes appartenant à des genres spécifiques. Or, chacun de ces genres et par conséquent chacun des individus occupe une fonction dans l'ordre social. C'est aussi une stratification sociale de la société qui est peinte indirectement par le portrait des genres littéraires chez Jean de Garlande, par exemple. Certes, la politisation des genres semble se diluer avec le temps. Déjà, chez Hegel, elle est moins explicite, le philosophe articulant plus généralement le conflit présent aussi en pensée politique entre l'individu et la nation — et une semblable structure se retrouve chez Vinclair. Se pourrait-il qu'encore aujourd'hui les catégories génériques ne puissent nous paraître pertinentes et signifiantes que si elles permettent aussi de penser la société ? C'est du moins ce qui transparaît de l'ouvrage de Vinclair, où le conflit politique contemporain entre individualisme et collectivisme est rejoué, mais avec d'autres acteurs, soit le roman et l'épopée.

* * *

Innombrables sont les ouvrages de synthèse sur les théories des genres. À leur lecture, pourtant, on retient surtout leur grande harmonie, pour ne pas dire leur répétitivité. Jetant un regard vers les réflexions antérieures, les chercheurs y voient des enjeux semblables et se contentent bien souvent d'énumérer les différents critères de classification des genres à travers les époques — donc sans s'intéresser à l'imaginaire social qui nourrit les penseurs et oriente leurs conceptions des genres. Ce chapitre a proposé une relecture d'un certain nombre de théoriciens. Il a mis l'accent sur les représentations produites par les généalogies, de l'Antiquité à nos jours. Plusieurs ouvrages resteraient à rédiger sur les représentations des différentes catégories génériques à chacune des époques mentionnées ; un travail colossal, dont j'ai, il va sans dire, seulement esquissé les contours. Il a plutôt été question, pour moi, de repérer les

enjeux pouvant ressortir d'une relecture des théoriciens s'étant penchés sur la question des genres à partir d'une perspective imaginaire.

Ces enjeux, ces trois enjeux pour être exact, ne peuvent pas entièrement être dissociés les uns des autres. Les images des genres mises en place par les théoriciens ont ceci de particulier qu'elles ne sont jamais que des images des genres. Elles conduisent à représenter les frontières qui séparent la littérature des autres pratiques verbales mais aussi des autres arts, d'abord. Ensuite, elles génèrent une image des hiérarchies internes de la littérature, les genres qui, parmi ceux qui accèdent au statut de pratique littéraire, sont dépeints comme les meilleurs et les plus nobles, souvent, comme nous l'avons vu, parce qu'ils paraissent incarner l'essence même de la littérature ou parce qu'ils sont considérés comme plus complexes et plus majestueux. Enfin, nous nous sommes intéressés au jupon idéologique qui dépasse des représentations des genres, aux conceptions de la société discernables sous l'attirail savant, portées par des théoriciens qui, c'est inévitable, se trouvent immergés dans l'imaginaire social de leur époque et de leur tradition culturelle. L'étude conjointe de ces dimensions des représentations génériques chez les théoriciens des genres a permis de montrer que les généalogies présentent effectivement des représentations des genres et non seulement des théories abstraites. Elle nous a également conduit à observer que ces représentations font l'objet d'une imbrication complexe dans l'imaginaire social, liées qu'elles sont à des enjeux représentationnels dépassant la seule question des genres, puisqu'elles impliquent une image de la littérature (de ses frontières et de ses hiérarchisations) en plus de renvoyer une image idéologiquement orientée de la société.

CHAPITRE 3 : LES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES

La littérature, plus elle est folle, imaginaire, potentielle, plus elle est proche de l'humain. Elle dépasse de très loin les sciences humaines, car celles-ci ne disent que le fait quand les hommes sont des êtres de fiction.

Michel Serres⁵⁹⁷

« Un écrivain, ça écrit⁵⁹⁸ ! », déclare Robert dans *Moncton Mantra*. Le personnage répond à l'inquiétude d'un jeune poète incertain de pouvoir écrire ou plus exactement d'être en mesure de rédiger un texte possédant une valeur littéraire. Le poète réagit ainsi à la remarque de Robert : « je comprends que je ferais mieux de me rendre à l'évidence plutôt que de me compliquer la vie avec la question de savoir si je peux écrire ou non⁵⁹⁹ ». Dès lors, il ne s'agira plus pour le personnage de se demander s'il peut rédiger un texte valable, mais d'écrire, de prendre la parole, tout simplement. Si le propos de Robert oriente la destinée du narrateur, c'est aussi parce que la représentation de l'écrivain qu'il énonce supplante ne serait-ce que momentanément une autre image, celle que s'en faisait auparavant le poète, selon laquelle n'est écrivain que celui qui rédige une œuvre possédant une grande valeur esthétique. Cette insécurité paralysante de l'écrivain, pendant littéraire, si on veut, de l'insécurité linguistique, est portée par le narrateur et provient d'une représentation de l'écriture qui se heurte dans le

⁵⁹⁷ Michel Serres, « La civilisation de l'accès à l'information va rééquilibrer les relations humaines », *L'éléphant*, n° 1, 2013. [<https://lelephant-larevue.fr/dossiers/le-grand-entretien-avec-michel-serres/>] (Page consultée le 22 janvier 2018.)

⁵⁹⁸ Gérald Leblanc, *Moncton Mantra*, Sudbury, Prise de Parole, 2012, p. 27.

⁵⁹⁹ Gérald Leblanc, *Moncton Mantra*, p. 27.

texte à une image différente, interpolée dans l’imaginaire du jeune poète au point d’écarter son ancienne conception de l’écriture et du statut d’écrivain.

La conception de l’écrivain selon Robert n’a rien d’une acception de dictionnaire. Elle renvoie à un fait social, celui du statut d’écrivain, cependant elle n’y réfère pas de façon neutre : il s’agit d’une représentation. Comme en témoigne l’extrait précédent de *Moncton Mantra*, la représentation peut être un moteur d’action et influencer le devenir des personnages. Les représentations d’objets littéraires comme l’écrivain (et j’ajouterais, plus largement, la représentation des différentes catégories génériques) sont particulièrement significatives, souligne André Belleau :

le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l’auteur, sujet de l’énonciation, par un auteur, sujet de l’énoncé, n’est pas sans conséquence car les modalités mêmes de cette représentation, ce qu’elle souligne et ce qu’elle estompe, ce qu’elle avoue et ce qu’elle occulte, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle⁶⁰⁰.

En vérité, quand ces «sujets de l’énoncé» ne sont pas décrits par le terme général d’«écrivain», les scripteurs fictifs auxquels s’intéresse Belleau sont généralement des romanciers ; par conséquent, le chercheur ne différencie pas les représentations du romancier de celles du poète et du dramaturge, pas plus, d’ailleurs, qu’il ne se penche sur les images du roman, de la poésie et du théâtre qui leur sont concomitantes. Jean-Michel Maulpoix affirme qu’étudier la figure et la représentation du poète revient à étudier la fonction du producteur de poésie autant que «la valeur de la poésie même⁶⁰¹». Il s’agirait en fait d’«une manière indirecte de poser la question “Qu’est-ce que la poésie ?”, en s’intéressant à la représentation de celui qui la fait, puisqu’une définition de la poésie est en jeu dans cette représentation⁶⁰²».

⁶⁰⁰ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 10.

⁶⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, «Figures du poète», *Jean-Michel Maulpoix & Cie*, s.d., [http://www.maulpoix.net/Figures_%20du_%20poete.htm] (Page consultée le 6 décembre 2016).

⁶⁰² André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 10.

Cela vaut également pour les autres catégories génériques. La représentation d'un genre se réfléchit inévitablement sur celle de son producteur, au point où leurs images se superposent, voire se confondent.

Belleau lance, dans la citation précédemment invoquée, une idée d'une importance considérable pour toute analyse de la représentation des genres et de leurs producteurs : ces images « nourri[ssent] des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle⁶⁰³ ». La « société réelle » dont parle Belleau s'avère pétrie d'imaginaire. J'ai insisté, dans le chapitre précédent, sur les impacts représentationnels de l'imaginaire des genres en théorie littéraire. Les représentations conduisent à la constitution d'une image de « la littérature », à une hiérarchisation de ses catégories ainsi qu'à un ancrage des genres dans l'imaginaire social par l'attribution de valeurs — ce qu'on pourrait voir comme une politisation des genres. La coupe temporelle du corpus d'analyse du chapitre précédent a conduit à distinguer ces mouvements généraux des représentations, sans trop s'attarder cependant sur l'imaginaire des genres d'une société et d'une époque données. Ce chapitre complétera ainsi le précédent ; je m'y intéresserai à la littérature franco-canadienne contemporaine et à son imaginaire des genres. À la façon des représentations théoriques, les images des genres constituent dans ce corpus des représentations de la littérature, des rapports entre les catégories du littéraire, et de la relation entre la littérature et la société globale dans laquelle les pratiques littéraires prennent place.

J'interpréterai les représentations des genres et chacun des passages cités à partir du macro-récit formé par les textes littéraires franco-canadiens de mon corpus — un peu comme s'ils ne constituaient, en fin de compte, qu'une seule grande œuvre, certes pas entièrement

⁶⁰³ André Belleau, *Le romancier fictif*, p. 10.

cohérente mais dans laquelle nous pouvons observer un certain nombre de tendances dominantes. J'intégrerai à mon analyse toutes les images des genres littéraires, même si elles m'apparaissent stéréotypées et d'intérêt moindre : pensons par exemple à la relation martelée entre la « poésie », le « cœur », l'« amour », les « émotions », etc. Malgré cela, j'accorderai souvent une plus grande attention aux textes qui, sans offrir des représentations entièrement originales, complexifient les conceptions des genres, créant un soubresaut dans un univers imaginaire autrement constitué d'images attendues car maintes fois lues et entendues, les représentations sociales ayant tendance à circuler jusqu'à se banaliser — et à y bien penser il se pourrait que ce soit précisément cette forte circulation qui les rende aussi intéressantes pour les chercheurs. En tout, une vingtaine de textes seront convoqués. Je suis parvenu à sélectionner ces ouvrages après une cueillette de données ; j'ai cherché dans les textes franco-canadiens des mentions des noms de genres « poésie », « roman » et « théâtre », mais aussi des producteurs — « poète », « romancier », « dramaturge » — afin de voir quel discours sur ces objets y était construit. Il faut dire que ce sont ces trois catégories qui reviennent le plus souvent et forment le noyau du littéraire dans l'imaginaire franco-canadien. Je me suis aperçu par ailleurs que certains motifs réapparaissaient constamment. Cette régularité était surprenante et me paraissait rendre compte du rapport dont parle Belleau entre les représentations et le statut de la littérature et du langage dans la société. Toutes les représentations des genres retenues pouvaient, me semble-t-il, se voir identifier à trois tensions mettant dos à dos fiction et réalité, richesse et pauvreté, hégémonie et marginalité. Il sera moins question ici de m'intéresser à l'originalité, à la singularité proprement littéraire de la représentation qu'à sa dimension sociale, en ce sens où elle est présente dans des œuvres individuelles et y détient une certaine singularité, mais elle s'avère aussi transposable et transposée chez d'autres auteurs. Les images associées à ces tensions se retrouvent si fréquemment et sont si importantes dans plusieurs

œuvres qu'elles en viennent à former un noyau représentationnel. Le terme « noyau » est d'autant plus adéquat que ces couples d'opposés (fiction et réalité, richesse et pauvreté, hégémonie et marginalité) ne se contentent pas d'évoluer en parallèle. Ils s'unissent en formant une hiérarchisation des genres par l'attribution de valeurs. Le roman, plus généralement associé à la fiction, est aussi présenté comme le lieu d'une hégémonie et d'une richesse symbolique à laquelle n'a pas accès la poésie, qui, reliée pour sa part à la réalité, constitue un espace de marginalité et de pauvreté. Nous verrons que, dans cette opposition imaginaire entre la poésie et le roman, le théâtre peine à trouver sa place. C'est que ce genre me paraît jouer à lui seul tous les rôles de cette relation conflictuelle entre poésie et roman, apparaissant successivement comme un espace de fiction et de réalité, de richesse et de pauvreté, d'hégémonie et de marginalité

Le roman contre la vie

En littérature franco-canadienne, le genre romanesque se trouve couramment assimilé à la fiction. À première vue, cette hypothèse semble banale. Elle paraît énoncer un fait. Quand le texte romanesque s'écarte de la fiction, l'appellation générique est tordue ; il est alors question de « roman autobiographique », de « roman autofictionnel », de « roman avec une dimension biographique », de « roman historique », etc. Les variations sont nombreuses et virtuellement infinies. Rien de plus naturel, donc, que de poser une adéquation entre roman et fiction — et pourtant nous avons déjà vu que cette impression de naturel peut être vue comme suspecte puisqu'elle est redevable à l'objectivation des représentations dans l'imaginaire social.

Certaines exceptions tirées du corpus franco-canadien montrent que la voie entre roman et fiction est loin d'être directe. Ces représentations nous semblent néanmoins tout aussi familières que celles assimilant le fictif au romanesque, la force des représentations sociales étant précisément de naître enroulées du voile de l'évidence. Dans *La vie l'écriture*, Gabrielle Poulin met l'accent sur la proximité entre le romancier et ses personnages, écrivant que « [l]'œuvre et la vie réelle d'un romancier sont si étroitement liées et entremêlées que personne, et encore moins peut-être le romancier, ne saurait les départager⁶⁰⁴ ». Cette image reliant le roman et la vie apparaît également dans *La jeune femme de Tokyo* de Jean-François Somain. La poésie y est présentée comme une forme de « magie⁶⁰⁵ » qu'aime le personnage de Maurice, alors qu'un autre personnage, Nathalie, préfère « vivre⁶⁰⁶ » dans la prose. Le mot « vivre » n'est pas anodin, puisque c'est au roman, et non à la poésie, qu'est associée une « image confortable de la réalité, l'illusion naturaliste, les histoires claires et nettes, les problèmes familiers, les personnages aux réactions prévisibles et aux tourments conventionnels⁶⁰⁷ ». Pour Nathalie, le roman constitue l'exemple parfait d'« une littérature qui ne heurt[e] ni ses goûts ni ses idées⁶⁰⁸ ». Il n'est pas clair si, pour le personnage, tous les romans entrent dans cette catégorie — on sait tout au plus que la femme apprécie les « romans naturalistes ou historiques » ainsi que les « fictions solidement réalistes⁶⁰⁹ » —, mais le roman est un choix plus sûr, parce que plus conforme à ses attentes d'y voir un reflet d'une réalité familière. À l'inverse, la poésie est, pour Nathalie, une forme de « complaisance⁶¹⁰ » éloignée de ses

⁶⁰⁴ Gabrielle Poulin, *La vie l'écriture : mémoires littéraires*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Essais et recherches », 2000, p. 318.

⁶⁰⁵ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Romans », 2010, p. 182.

⁶⁰⁶ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 182.

⁶⁰⁷ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 174.

⁶⁰⁸ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 174.

⁶⁰⁹ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 37.

⁶¹⁰ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 37.

préoccupations et de son expérience de la vie. Cette représentation se manifeste aussi dans *La Kermesse* de Daniel Poliquin. « J'ai compris alors que cet homme était incapable du moindre mensonge, il était vrai comme un personnage de roman⁶¹¹ », affirme le narrateur. Poliquin jouerait-il ici sur cette idée répandue selon laquelle la fiction est plus vraie que la réalité ? À tout le moins, le narrateur de *La Kermesse* reconduit une image du roman l'associant à la réalité, à la vie, et plus encore à la vérité.

Cette représentation ne rend toutefois pas compte de l'image du roman qui apparaît avec le plus d'acuité dans l'œuvre de Poliquin — et dans toute la littérature franco-canadienne, où, ainsi que je l'ai évoqué, le genre romanesque se trouve le plus souvent assimilé à la fiction. Dans la nouvelle « Avoir su », Poliquin donne la parole à un jeune garçon de treize ans qui a été assassiné, « transpercé de quinze coups de tournevis⁶¹² ». Le narrateur se trouve désormais au paradis, portant un regard distancié sur le monde des vivants. Comme il est décédé, le narrateur « comprend tout de la vie » en général et comprend même sa vie « dans les moindres détails », aidé en cela par un écran de télévision où il peut « repasser le film de [s]a vie⁶¹³ ». Le motard qui l'a tué ne sera jamais retrouvé, dit le narrateur : « Faut pas penser qu'un crime reste jamais impuni, c'est juste au cinéma et dans les romans. Dans la vraie vie, c'est autre chose⁶¹⁴ ». Mise à part l'ironie derrière le fait que le « film » de sa vie n'ait rien à voir avec un « film » de fiction comme ceux projetés dans les salles de cinéma peuplant le monde des vivants, on note que le narrateur oppose aussi dans la citation précédente le romanesque et la « vraie vie ». Cette tension se trouve également dans « L'art avunculaire en trente-neuf

⁶¹¹ Daniel Poliquin, *La kermesse*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », [2006] 2008, p. 87.

⁶¹² Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, Ottawa, Le Nordir, [1987] 2009, p. 211

⁶¹³ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 211.

⁶¹⁴ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 212.

leçons », nouvelle où Poliquin énonce des conseils afin d'être un bon oncle. L'un de ces conseils est de raconter à ses filleuls des histoires, car « les enfants ont un penchant naturel pour l'histoire : ils adorent qu'on leur raconte ce qui est arrivé avant leur entrée dans le monde, surtout si ce sont des mensonges⁶¹⁵ ». L'oncle peut faire « dans l'in vraisemblance », c'est-à-dire raconter sa vie en y ajoutant « les détails les plus absurdes » afin d'« exciter leur imagination⁶¹⁶ ». Les filleuls les plus futés verront néanmoins clair dans le jeu de l'oncle, c'est pourquoi il peut être préférable d'avoir recours au « romanesque » plutôt qu'à l'« invraisemblable » :

[Les enfants] aiment aussi le romanesque. Leur en donner. Si on a quitté sa femme, dire qu'on s'est sauvé en se taillant une corde à même les draps du lit et en se glissant dehors par la fenêtre. Ajouter que vous étiez au quinzième étage d'un immeuble, que c'était l'hiver et que ça grouillait de rats affamés en bas. S'ils vous croient, ne pas s'inquiéter. Il est plus normal de croire au romanesque qu'à l'in vraisemblable⁶¹⁷.

L'in vraisemblable est plus difficile à croire que le romanesque. Quelle conception du romanesque ressort-elle ainsi de ce texte ? Le romanesque est, chez Poliquin, ce qui permet de feindre le réel. L'in vraisemblable, parce qu'il verse dans l'absurde, n'est cru que par les enfants peu intelligents ; Poliquin suggère carrément aux oncles dont les filleuls croient dur comme fer à leurs mensonges invraisemblables de « changer d'enfants et [de] prier pour eux⁶¹⁸ ». Quant à lui, le roman a cette capacité unique de générer des mensonges qui ont les apparences de la vérité. Cette conception du roman, assez embryonnaire dans les extraits précédents, Poliquin la fera croître dans *Le roman colonial*, et y verra même une forme de pouvoir. Les interventions politiques ponctuent de nombreuses œuvres de Poliquin, néanmoins, dit François Paré, elles « finiront par prendre presque toute la place dans *Le Roman*

⁶¹⁵ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 144.

⁶¹⁶ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 144.

⁶¹⁷ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 145.

⁶¹⁸ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale, suivi de Le Canon des Gobelins*, p. 145.

colonial, forçant la fiction à basculer dans l'essai⁶¹⁹ ». *Le roman colonial* est effectivement un hybride entre le roman et l'essai ; il constitue selon Robert Yergeau « un métatexte de l'œuvre de Daniel Poliquin [qui] jette une lumière vive, par l'entremise d'un contexte énonciatif différent, sur les attitudes des narrateurs et des personnages de romans et nouvelles de l'écrivain franco-ontarien sur le Québec⁶²⁰ ». « J'ai parfois le sentiment que notre histoire est un roman colonial qui n'en finit plus. Alors, j'ai pensé y aller de mon chapitre à moi. Au point où en sont les choses...⁶²¹ », écrit l'auteur dans l'avant-propos de l'ouvrage. C'est le discours nationaliste québécois qui constitue dans ce texte un « roman colonial ». Poliquin le présente comme une aberration qui diverge de la vérité historique, se substitue à la réalité et cherche à s'imposer à l'ensemble de la francophonie nord-américaine. L'idéologie nationaliste québécoise constituerait en elle-même une forme romanesque, d'où le titre de l'ouvrage de Poliquin ; mais c'est aussi dans les romans que ce discours aux prétentions hégémoniques se manifesterait avec la plus grande véhémence. Poliquin, abordant le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, explique que le personnage de François Paradis est un « pauvre romantique qui meurt pour n'avoir pas voulu imiter son père⁶²² », puisqu'il a vendu sa terre. Un sort similaire frappe le personnage de Lorenzo l'Américain, « qui a vendu la sienne pour aller gagner sa vie aux États[-Unis et] est puni par le refus de Maria, à qui il avait pourtant fait miroiter le cinéma, le tramway, les bons gages⁶²³ ». Le personnage de Maria finira par épouser Eutrope Gagnon, qui, selon Poliquin, ressemble à son père : c'est « un brave gars, qui a l'air

⁶¹⁹ François Paré, « Daniel Poliquin ou La politique du grief », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations : Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 129.

⁶²⁰ Robert Yergeau, « Le même et l'autre. Figures répulsives et attractives du Québec », dans François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury Prise de Parole, coll. « Agora », 2009, p. 286.

⁶²¹ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, Montréal, Boréal, 2000, 255 p.

⁶²² Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 61.

⁶²³ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 61.

ennuyeux comme ses vaches, mais qui a le mérite, lui, de s'attacher à la terre⁶²⁴ ». De cette lecture de *Maria Chapdelaine*, Poliquin tire des conclusions générales sur le récit que le Québec se fait de lui-même, de sa place dans le monde et de son destin : « Le lecteur est invité à admirer cette race qui ne sait pas mourir, ce pays du Québec où rien ne change et où rien ne doit changer. Rêve romanesque car, dans la réalité, les choses ne se sont pas vraiment passées de cette manière⁶²⁵. » Poliquin propose ainsi le « vraie histoire », celle qui ne serait, justement, pas un roman. Dans ce récit, Maria suit Lorenzo au Massachusetts et donne naissance à l'écrivain Jack Kerouac : une façon de dire que le récit national du Québec fait croire que la survie de la culture francophone repose sur un repli identitaire, culturel, économique, géographique et politique, alors que la réalité de la francophonie nord-américaine, c'est qu'elle s'est étendue sur tout le territoire et jusqu'aux États-Unis pour donner naissance au plus important écrivain d'origine francophone des Amériques, Jack Kerouac. « [M]ais ça », écrit Poliquin, « c'est la vraie vie, qui offre à l'idéologie moins d'attrait que le roman, où il est permis de commander le hasard⁶²⁶ ». Le roman contraste avec la « vraie vie » (la formule, on le voit, revient fréquemment chez Poliquin) non par essence, mais en raison de ses potentialités illusionnistes : il s'agit d'un environnement fertile pour la croissance et l'enracinement idéologiques. Parce qu'il peut, d'un seul coup de crayon, faire fi entièrement de la réalité, le roman permet plus que d'autres formes d'expression d'assurer la domination de fictions idéologiques. Il n'est toutefois pas question pour Poliquin de rejeter le roman, bien au contraire, puisque c'est ce genre que pratique l'écrivain. Son objectif avoué — du moins avec

⁶²⁴ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 61.

⁶²⁵ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 61.

⁶²⁶ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 61.

ses premiers ouvrages — est d’instaurer une tradition romanesque en Ontario, sans doute pour répliquer à la fiction nationaliste québécoise par une fiction proprement franco-ontarienne.

Par son refus virulent des nationalismes ethniques, Poliquin met en œuvre, en la déplaçant, une véritable « fiction du ressentiment » par laquelle il est à même de médiatiser l’histoire singulière et collective d’un sujet franco-ontarien toujours en exode de lui-même et du territoire de sa culture⁶²⁷.

Le rôle du roman pour la culture franco-ontarienne ne s’est peut-être pas toujours manifesté avec la vigueur que Poliquin aurait voulue. En effet, son premier ouvrage, *Temps Pascal*, devait porter le sous-titre de « roman ontariois » pour montrer qu’il s’agissait du premier roman adoptant pleinement son identité franco-ontarienne — un sous-titre toutefois refusé par son éditeur québécois, avec lequel Poliquin n’entreprendra d’ailleurs pas des rapports particulièrement cordiaux⁶²⁸.

Cette conception du roman comme lieu de pouvoir (un pouvoir exercé à de bonnes ou de mauvaises fins ; la question, pour Poliquin, n’a rien à voir avec l’éthique) réapparaîtra plus tard dans l’œuvre de l’écrivain franco-ontarien. Il jettera toutefois sur elle un regard ironique. Ainsi, dans *La Kermesse*, le narrateur affirme qu’à l’époque où il était journaliste, il était sûr de « commander à l’opinion » et de « [renverser] des gouvernements entre deux cafés le matin », or tout cela était encore « plus facile » quand il écrivait ses romans, croit-il, car « [l]e hasard était obéissant⁶²⁹ ». Ce propos fait écho à ce passage du *Roman colonial* où Poliquin écrit que dans le roman « il est permis de commander le hasard⁶³⁰ ». Le narrateur de *La Kermesse* poursuit en affirmant qu’avec le roman il croyait pouvoir « [refaire] l’histoire telle

⁶²⁷ François Paré, « Daniel Poliquin ou La politique du grief », p. 123.

⁶²⁸ Voir Mathieu Simard, « Le réseau épistolaire de Daniel Poliquin (1982-1990) : archives, relations sociales et identités de l’écrivain », dans Sophie Marcotte (dir.), *Regards sur les archives d’écrivains francophones au Canada*, Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », sous presse. Consulter également Andréanne Berthelot, « Du manuscrit à la critique : *Temps pascal* et la question ontarioise », thèse de maîtrise, Département de français, Université d’Ottawa, 2016, 163 p.

⁶²⁹ Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 7.

⁶³⁰ Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, p. 7.

[qu'il l'aurait] voulue⁶³¹ ». Cependant, cette croyance en le pouvoir du romanesque n'est, exactement, qu'un roman, que de la fiction. Ce n'est pas la « vraie vie », comme dirait Poliquin. Le narrateur sera déçu ; retournant au présent de la narration et opérant un renversement par rapport à sa conception antérieure du roman, il déclare :

Quand j'écris maintenant, c'est pour mendier ma subsistance à mon père, et mes seules lectures sont les petites annonces du journal où l'on propose du travail à ceux qui n'en ont pas. Je voudrais bien faire de moi un homme intègre, au gagne-pain honorable, mais mon cerveau se moque de mes velléités : il continue d'imaginer sans me demander mon avis, fécondant et refaçonant sans trêve des univers dont je ne veux plus⁶³².

Si le pouvoir d'influence du roman (disons sa capacité à générer des illusions) semble mis en doute, le genre continue d'être défini par contraste avec la réalité. Le narrateur de *La Kermesse* s'empresse de poser les limites de l'influence romanesque. Certes, au sein du roman en tant que tel, le romancier a le plein contrôle ; en revanche, ce contrôle ne s'étend pas à la réalité, contrairement à ce qui se passe dans *Le roman colonial*, où la fiction idéologique nationaliste en vient à dépasser le réel. « Romancier, j'avais créé et détruit des mondes avec l'aisance d'un Dieu distrait, mais cette fois-là, j'ai buté contre la vraie vie⁶³³ », écrit Poliquin, qui, encore une fois, recourt à sa formule fétiche pour décrire l'envers du roman, qui, peu importe la portée de son pouvoir, n'a rien à voir avec l'existence réelle.

On pourrait dire que *Mémoire des villages engloutis* de Nicole V. Champeau pose une conception semblable du romanesque. L'écrivaine souligne dans ce livre le quarantième anniversaire de la construction de la Voie Maritime du Saint-Laurent, qui a donné lieu à la disparition d'îles et de villages. François Paré explique que Champeau, dans son ouvrage, un essai intime et historique,

⁶³¹ Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 7.

⁶³² Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 7.

⁶³³ Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 68.

s'inspire largement de l'histoire de la construction de la Voie Maritime du Saint-Laurent, publiée dès 1959 par Lionel Chevrier. Mais il s'agit ici d'une tout autre écriture, non plus orientée par la confiance dans le progrès économique, comme chez Chevrier, mais par la nostalgie d'un vaste territoire englouti qui devient la métaphore de l'effacement de la mémoire dont souffre peut-être toute la société actuelle⁶³⁴.

L'ouvrage de Champeau comporte aussi un métadiscours ; en effet, au récit de la construction de la Voie Maritime s'en ajoute un autre, celui du processus de création ayant conduit à *Mémoire des villages engloutis*. Champeau traite donc simultanément de la genèse du projet de la Voie Maritimes et de celle de son projet d'écriture, les deux productions humaines se réverbérant l'une dans l'autre dans toutes leurs différences et leurs similitudes. Afin de mener à terme son projet, Champeau dit s'être inspirée de documents d'archives. Toutefois, spécifie l'écrivaine, avant d'en arriver à la rédaction d'un essai historique, elle a produit un texte romanesque abordant le même sujet.

Il me fallait retourner aux sources, ainsi qu'aux documents d'archives, même si je craignais de retrouver ce passé. On ne revient pas sans angoisse à son point de départ et pour se rendre compte, rétrospectivement, qu'il a alimenté sa vie. En outre, je venais de terminer un roman à partir d'événements que j'avais moi-même reconstitués, de faits et de paysages mémorisés, repris mille fois, qui m'avaient hantée mais dont je n'étais plus certaine. Cet été-là, je me suis demandé si je n'avais pas tout imaginé ou si traces et repères ne s'étaient pas gravés dans mon inconscient. De ces souvenirs profonds, il me fallait parler⁶³⁵.

Le roman ne fut pas suffisant. Il n'est pas parvenu, nous dit Champeau, à recréer avec exactitude le souvenir des lieux de son enfance. Ce n'est pas que l'image du passé habitant l'écrivaine est inexacte, mais simplement que le roman a échoué à la matérialiser. Ainsi, lorsque Champeau retourne sur ces lieux de son enfance, elle se trouve possédée d'une étrange sensation. Le souvenir, qui, auparavant, semblait être une fiction fichée à jamais dans sa mémoire et surtout une image faussée de la réalité, soudain se trouve devant elle, intacte :

⁶³⁴ François Paré, « Culture et géographie », *Liaison*, n° 105, février 2000, p. 27.

⁶³⁵ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis : la voie maritime du Saint-Laurent de Mille Roches aux Mille-Îles*, Ottawa, Vermillon, coll. « Visages », 1999, p. 19.

Et voici que s'ouvrit sous mes yeux le Saint-Laurent, la fiction ne se mêlait plus à la réalité, elle l'était devenue. Je retrouvais intacts les paysages physiques et psychologiques qui m'avaient tant marquée. Il m'avait fallu remuer, secouer cette vie pour voir si elle était encore vraie. Et le fleuve m'apparut aussi mystérieux, quoique blessé⁶³⁶.

Le passé rejoint le présent. Derrière ce que l'écrivaine voyait comme une fiction, une reconstruction mémorielle faussée et défigurée par le temps, se dévoile tout compte fait la réalité. Dès lors, dans *Mémoire des villages engloutis*, le fictif ne sera plus le mode d'opération de la mémoire, mais seulement celui du genre romanesque. Ce dernier n'étant pas parvenu à recréer avec précision son souvenir, Champeau convient qu'une écriture essayistique et poétique, un récit à la fois historique et intime, sera plus à même de ressusciter le passé et de célébrer les événements et les espaces. « Partie de la fiction, j'avais retrouvé un cadre réel faisant appel à l'intimité des êtres qui avaient vécu aux abords du fleuve. Le roman n'était plus. La vie l'avait débordé », déclare Champeau⁶³⁷.

Le roman n'en est pas abandonné pour autant. Il servira en quelque sorte de contre-exemple. Le seizième chapitre de l'ouvrage est composé d'un extrait d'une œuvre inédite intitulée *Le village englouti*. Il s'agit, bien sûr, du texte dont nous parlait l'écrivaine, ce roman abandonné comme les îles submergées lors de la construction de la Voie Maritime. « Ce chapitre est tiré du roman inédit *Le village englouti*. Il évoque le 1^{er} juillet 1958, jour de l'inondation. La réalité a supplanté ce qui, au départ, se voulait un ouvrage de fiction⁶³⁸. » Cet extrait romanesque n'est introduit que pour se voir ensuite balayé du revers de la main, renvoyé dans la fiction, laquelle se trouve présentée comme incompatible avec la réalité. Sans doute le romanesque peut-il imiter l'action humaine ; cependant, il ne peut véritablement prétendre

⁶³⁶ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 19-20.

⁶³⁷ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 19.

⁶³⁸ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 111.

reproduire la vie, puisqu'invariablement, quelque chose manque, d'après Champeau : « Avais-je bien saisi l'essentiel dans l'espace romanesque ? En cet été 1995, je me rendais compte que j'avais oublié certains détails dont un qui me semblait, je ne saurais dire pourquoi, de grande importance⁶³⁹. » Le rapport de Champeau au romanesque se détériorera graduellement, jusqu'au point où le roman comme fiction se verra associé au mensonge. « Suite à une longue absence, et à un texte inachevé, je revenais moi-même sur ces lieux, non sans l'impression d'avoir raconté un grand mensonge ou tout au moins d'avoir déformé la réalité en disant que la vie avait été ainsi⁶⁴⁰. » Le roman se cristallisera en fin de compte dans l'ouvrage de Champeau comme une forme d'incomplétude, cette dernière étant conçue comme nocive du point de vue d'une écrivaine souhaitant rendre compte de la réalité.

Michel Ouellette présente lui aussi dans *Corbeaux en exil* une image du roman. Cette pièce de théâtre s'ouvre sur le personnage de Pete, un écrivain. Pete rédige un roman historique et discute avec l'un de ses personnages de la nécessité ou non d'être fidèle aux faits historiques. Pete souhaite que son histoire soit la plus crédible possible : « Je ne peux pas trahir la réalité. Je veux que mon roman soit fidèle aux faits⁶⁴¹. » Le Colonel s'y oppose : « Mais pourquoi faut-il toujours s'en tenir aux faits ? Qu'est-ce que l'histoire, mon cher ? Qu'est-ce que l'histoire ? Des souvenirs confus, des suppositions et de l'extrapolation⁶⁴². » Le Colonel demande à Pete de l'écouter car il est « comme une autre partie de [lui-]même [qu'il n'arrive pas] à affronter⁶⁴³ ». Le roman serait-il présenté ici comme une manière de dire la réalité, contrairement à ce que nous avons vu précédemment ? Non, bien au contraire. Si Pete a tant

⁶³⁹ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 117.

⁶⁴⁰ Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 115.

⁶⁴¹ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 14.

⁶⁴² Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, p. 13.

⁶⁴³ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, p. 14.

de difficulté à rédiger son texte, c'est qu'il « but[e] à la réalité constamment » et par conséquent il « n'arriv[e] pas à entrer dans [son] roman⁶⁴⁴ ». La mère de Pete aimerait bien qu'il raconte l'histoire de sa famille et lui donne des documents à cet égard, mais Pete refuse de la raconter d'abord, puis avouera plus tard qu'il n'y parvient tout simplement pas : « Maman, je ne peux pas écrire notre histoire. Je ne la comprends pas. Elle m'échappe... Je préfère me taire ou bien traduire⁶⁴⁵ », dira celui qui était traducteur avant de se faire romancier. D'après Johanne Melançon,

[c]'est comme si l'écrivain de *Corbeaux en exil* était incapable d'imaginer une fiction parce qu'il n'arrivait pas à se détacher d'une réalité, ou qu'il avait peur de le faire ; il ne sait comment échapper à son passé, symbolisé par la mère, un passé qu'il ne comprend pas et dont il porte le fardeau⁶⁴⁶.

Le roman finira par s'écrire sans lui, l'histoire de sa famille, réalité transformée en fiction, constituant l'essentiel de la pièce ; aussi Melançon dit-elle que « Pete, le romancier, n'est pas maître de son œuvre ; il n'est qu'un personnage⁶⁴⁷ ». Le récit familial qui se déploie sur la scène se révèle être celui de la mère.

Si le fils a de la difficulté à maîtriser la langue de la fiction ou même la fiction elle-même et qu'il se retranche derrière la réalité, la mère impose le sujet à l'écriture et elle se contenterait d'une fiction, d'une histoire « inventée » en partant d'une certaine réalité morcelée, celle contenue dans les documents qu'elle lui apporte⁶⁴⁸.

Si Melançon semble surtout voir se dessiner dans ce texte un contraste entre le récit familial qui intéresse la mère et le récit historique qui fascine Pete, il me semble que les autres représentations du roman en littérature franco-canadienne nous amènent à penser que cette impossibilité de l'écriture romanesque vient de l'incompatibilité entre la volonté de Pete

⁶⁴⁴ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, p. 15.

⁶⁴⁵ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, p. 61

⁶⁴⁶ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Sudbury, Prise de Parole, 2002, p. 95.

⁶⁴⁷ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », p. 95.

⁶⁴⁸ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », p. 98.

(écrire un roman qui serait fidèle à la réalité) et la nature du genre romanesque, qui serait, dans l’imaginaire franco-canadien, avant tout une fiction ne pouvant jamais entièrement être fidèle aux faits.

Écho, d’une certaine façon, aux ouvrages de Poliquin, Champeau et Ouellette, l’image du roman dans l’œuvre de France Daigle s’articule elle aussi en fonction d’une friction entre réalité et fiction. En revanche, quoique le romanesque émergera tout compte fait comme forme fictionnelle, le rapport entre les deux termes du couple d’opposés se trouve complexifié. Alors que Poliquin, dans *La Kermesse*, rapproche le métier de journaliste de celui de romancier, Daigle les met dos à dos. L’écrivaine acadienne souligne non le pouvoir d’influence commun du journaliste et du romancier, mais leur relation dissemblable à la réalité. Selon la narratrice de *1953. Chronique d’une naissance annoncée*, « le métier de journaliste repose sur la réalité, c’est-à-dire sur des faits vérifiables et vérifiés⁶⁴⁹ » ; le journaliste « doit rapporter ce qui est », et ainsi « éviter de déformer les faits pour favoriser un point de vue plutôt qu’un autre⁶⁵⁰ ». L’écriture romanesque, de son côté, « offre plus de latitude à la personne qui éprouve de la difficulté à s’en tenir aux faits [...]. Le romancier a non seulement le droit de fabuler, il en a même le devoir⁶⁵¹ ». Cette conception du genre romanesque était latente dans *Sans jamais parler du vent*. « Reprendre la réalité, ce versant de la vérité⁶⁵² », s’exclame la narratrice, qui, dans un langage elliptique, affirme néanmoins que le roman propose une histoire franchement distincte de la réalité : « La vraie histoire le peu que nous en savons. Puis cette autre histoire comme si nous savions choisir bien⁶⁵³. »

⁶⁴⁹ France Daigle, *1953. Chronique d’une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d’Acadie, 1995, p. 61.

⁶⁵⁰ France Daigle, *1953. Chronique d’une naissance annoncée*, p. 61.

⁶⁵¹ France Daigle, *1953. Chronique d’une naissance annoncée*, p. 61.

⁶⁵² France Daigle, *Sans jamais parler du vent, Film d’amour et de dépendance, Histoire de la maison qui brûle*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1983, 1984 et 1985] 2013, p. 100.

⁶⁵³ France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, p. 57.

Le genre romanesque, chez Daigle, penche résolument du côté de la fiction, toutefois le « romancier a besoin de cette matière première qu'est la réalité⁶⁵⁴ », doit-on préciser. Le roman est mimétique, il imite la vie, il la feint ; ainsi, en dehors des romans, les personnages semblent continuer de vivre, comme en témoigne ce passage de *Pour sûr* :

Dans la foulée du déroulement éparpillé de ce roman, j'ai oublié de mentionner que Lisa-M., qui figurait déjà dans *Petites difficultés d'existence* [un autre roman de Daigle], a emménagé dans un loft avec Pomme, qui, lui, est devenu l'impresario autoproclamé de Zablonki, qui n'en cherchait pas mais que Pomme amuse et surprend par ses théories artistiques courbes, gentiment fourbes⁶⁵⁵.

Comprenons bien : la *matière première* serait la réalité, mais, insiste Daigle, le *produit*, pour sa part, est de la fiction ; c'est, autrement dit, du roman. Ce genre autorise des manipulations de la réalité, au point où cette dernière se trouve métamorphosée en univers fictionnel. Dans *La vraie vie*, malgré le titre de l'ouvrage, le roman n'est pas davantage associé explicitement à la réalité. Le roman est certes comparé au cinéma, qui est « factice », mais il est tout au plus dit au passage qu'un roman à la « courbe prévisible⁶⁵⁶ » provoque l'ennui. Pourrait-on en venir à dire que cette prévisibilité vient d'une trop grande ressemblance avec la réalité ? Peut-être, mais le pas n'est pas franchi par l'auteure, et il ne s'agit pas de la représentation qui semble prévaloir chez elle. Le roman, écrit Daigle dans *Pour sûr*, constitue un « système⁶⁵⁷ » parce que même s'il se « réclame » de la « vie », cette dernière, un peu comme dans une usine, est transformée, elle passe à travers une structure n'ayant rien d'« organique », étant plutôt « définie, propre et ordonnée⁶⁵⁸ ». Le romancier, pourrait-on dire, tient du savant fou, il « ne vit pas, il broie. Il démonte la vie, s'excite à la vue de ses innombrables composantes, puis

⁶⁵⁴ France Daigle, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, p. 62.

⁶⁵⁵ France Daigle, *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, p. 177.

⁶⁵⁶ France Daigle, *Variations en B & K, La beauté de l'affaire, La vraie vie*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1985, 1991, 1993] 2016, p. 167.

⁶⁵⁷ France Daigle, *Pour sûr*, p. 94.

⁶⁵⁸ France Daigle, *Pour sûr*, p. 86.

passé des nuits blanches à se demander comment il va faire pour redonner souffle à cette matière inerte⁶⁵⁹ ». Toutes ces images contribuent à présenter le roman comme un artifice. On pourrait comparer cette représentation à la conception du genre lyrique chez le poète québécois Hector de Saint-Denys Garneau. Dans *Regards et jeux dans l'espace*, Garneau présente un enfant jouant avec des « cubes de bois ». Ces derniers forment des maisons et des châteaux que le petit être déplace à sa guise. Or le jeu de l'enfant est comparé dans ce texte à celui du poète : « Voilà ma boîte à jouets / Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements / Les allier séparer marier⁶⁶⁰ ». Alors que les blocs, chez Garneau, symbolisent le langage, manipulé par la parole poétique, il semble que, chez Daigle, la matière première de l'art romanesque soit la vie elle-même. Le poète démonte et remonte le langage ; le romancier, quant à lui, démonte et remonte la vie, c'est pourquoi son produit, le roman, apparaît comme une machine à générer de la fiction.

La création romanesque n'est toutefois pas seulement jeu. Le romancier « a besoin de la réalité », et entre autres du langage, lequel, bien entendu, « fait partie de cette réalité », dans un seul objectif : « traverser le mur qui veut se refermer sur lui, un mur qui ressemble étrangement au mur de la connaissance⁶⁶¹ ». La question de la connaissance est centrale pour comprendre la conception du roman chez Daigle. Souvent, la connaissance se dessine comme une limite : « Garde Vautour et la femme qui portait Bébé M. dans son ventre sans le savoir avaient l'habitude de croire ce que rapportaient les journaux. Leur confiance s'appuyait sur un certain consensus de connaissance qui leur paraissait avoir toujours existé⁶⁶². » Ce consensus,

⁶⁵⁹ France Daigle, 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, p. 81-82.

⁶⁶⁰ Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10.

⁶⁶¹ France Daigle, 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, p. 62.

⁶⁶² France Daigle, 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, p. 39.

c'est la croyance. Connaître, c'est en fait croire connaître, c'est détenir une croyance — voilà précisément ce que posait Daigle dans *Sans jamais parler du vent* en affirmant qu'il y a « [c]e que nous croyons savoir puis ce que nous savons⁶⁶³ ». La croyance est distincte de la connaissance. Le troisième chapitre de *1953. Chronique d'une naissance annoncée* aborde le problème de la connaissance, ainsi que l'indique sans détour l'intertitre : « Le problème de la connaissance ». Signe de l'entrelacement entre les deux questions, c'est précisément dans ce chapitre que Daigle élabore son art romanesque. Parlant d'Einstein, la narratrice affirme que l'une des conséquences primordiales de sa pensée scientifique fut, paradoxalement, « de démontrer qu'aucune connaissance scientifique n'est immuable, que l'humanité doit constamment restructurer ses connaissances en fonction de ce qu'elle aspire à connaître⁶⁶⁴ ». La théorie de la relativité permet de montrer que « l'univers du contexte était tout aussi important que le contexte de l'univers⁶⁶⁵ ». Le roman, chez Daigle, est un kaléidoscope des savoirs, par exemple des mathématiques. C'est précisément par l'*addition* que de nouvelles connaissances sont générées dans le roman *Pour sûr* :

À ceux qui pensent que les nombres sont le produit de l'intelligence, les anciens affirment le contraire, disent que c'est plutôt l'intelligence qui découle du nombre. Après tout, ne dit-on pas *se rendre compte* pour exprimer que l'on accède à des connaissances ou à une nouvelle compréhension des choses par l'addition d'un certain nombre d'observations⁶⁶⁶ ?

Comme l'indique Pénélope Cormier, « [a]lors que les romans précédents de Daigle se limitaient à explorer une poignée de domaines de connaissance, il ne semble pas y avoir d'horizon aux sujets traités dans *Pour sûr*⁶⁶⁷ », qui constitue donc bien en ce sens une sorte

⁶⁶³ France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, p. 19.

⁶⁶⁴ France Daigle, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, p. 48.

⁶⁶⁵ France Daigle, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, p. 48.

⁶⁶⁶ France Daigle, *Pour sûr*, p. 92.

⁶⁶⁷ Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2014, p. 70.

d'encyclopédie, le texte semblant avoir comme objectif d'accumuler et de classer les connaissances. C'est par l'esthétique du fragment que prend forme la tentative de dépasser les croyances fragmentaires en vue de parvenir ultimement à une nouvelle forme de connaissance. Cette esthétique est présente dès les premiers textes de France Daigle, qui adoptent une facture minimaliste, mais elle se transforme dans ses œuvres ultérieures en un véritable

encyclopédisme, c'est-à-dire une ouverture à l'ensemble des discours, à l'ensemble des connaissances. [...] À l'entreprise soustractive — où le minimalisme est souverain — succède donc une entreprise cumulative, tentative de reconstitution, fragment par fragment, de cette totalité⁶⁶⁸.

Si le roman décompose la réalité, c'est pour y découper des fragments de connaissance et les agencer en un ultime *patchwork* qui permettrait d'aller au-delà de nos connaissances partielles, autrement dit de ce que nous croyons être. Toutefois, cette accumulation des connaissances, plutôt que de mener à une certitude, conduit en fin de compte dans l'œuvre de Daigle à une déstabilisation des systèmes de croyances. Le roman constituerait un espace de questionnements davantage que d'affirmations. Il dépasse le mur de la connaissance, certes, mais n'y parvient qu'en transformant les croyances, connaissances figées, en interrogations. Cette entreprise, il faut le dire, n'est pas entièrement dépourvue de ludisme, Daigle la présentant parfois à la façon d'un jeu questionnaire : « Vrai ou faux : le personnage je du roman *Pour sûr* de France Daigle est un avatar de l'auteure, c'est-à-dire une figuration de France Daigle⁶⁶⁹. » Une manière pour l'écrivaine acadienne de poser la question de la frontière entre réalité et fiction, comme elle le fait d'ailleurs dans d'autres textes à tendance autofictionnelle ayant fait l'objet de nombreuses études critiques⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne », p. 56.

⁶⁶⁹ France Daigle, *Pour sûr*, p. 571.

⁶⁷⁰ Lise Ouellet, « De l'autobiographie à la fiction autobiographique dans la littérature féminine », *La Licorne*, n° 27, 1993, p. 365-378 ; Cécilia W. Francis, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, n° 84, printemps 2003, p. 114-138 ; Monika Boehringer, « Une fiction autobiographique à plusieurs voix : *1953* de France Daigle », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n°s 1-2,

La poésie : au cœur du réel

Revenons brièvement à Maurice et Nathalie, les deux personnages de *La jeune femme de Tokyo* dont j'ai parlé au début de la section précédente. Rappelons-nous que, pour Maurice, la poésie constitue une forme de magie. Elle magnifie la vie en y insérant la passion. Au moment où Nathalie déménage à Tokyo pour le travail et s'apprête à partager l'appartement de Maurice, le père de Nathalie prévient sa fille que Maurice est « passablement porté sur l'amour⁶⁷¹ » puisqu'il publie des recueils de poésie, où il ne cache d'ailleurs aucunement ses passions pour d'autres que sa femme, Madeleine. La vie, certes, pourrait selon Maurice être empreinte de poésie, mais cette dernière ne s'y matérialise pas toujours, et demeure bien souvent dans les livres : Maurice, pris de passion pour Nathalie, « se tenait prêt à accueillir un instant magique, un mouvement d'amour, un acte de poésie [de la part de Nathalie] qui ne venait pas et ne viendrait pas⁶⁷² ». Les personnages de *La jeune femme de Tokyo* sont en somme caractérisés par le genre littéraire qu'ils préfèrent. Ici, ce n'est donc pas seulement, comme dans la théorie chinoise ancienne, entre la personnalité de l'écrivain et le type de texte qu'il pratique qu'une relation est établie, mais aussi entre le lecteur et son genre de prédilection. Nathalie est toute prose. Elle appartient, précise Maurice, « à un monde différent, la prose quotidienne, une réalité profondément étrangère⁶⁷³ » à la sienne. Elle n'aime guère la littérature « et encore moins la poésie⁶⁷⁴ », mais les romans lui conviennent, puisqu'elle les comprend :

2003, p. 107-128 ; François Giroux, « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, n° 17, printemps 2004, p. 45-54 ; Danielle Dumontet, « Le parcours autofictionnel de France Daigle entre opposition et résistance », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 1, n° 44, 2004, p. 86-100.

⁶⁷¹ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 23.

⁶⁷² Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 43.

⁶⁷³ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 183

⁶⁷⁴ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 117.

ils parlent de la réalité et la reproduisent. Maurice, quant à lui, aime la « magie » de la poésie, la grande littérature qui parle d'amour et fait rêver, et il aimerait bien matérialiser ce rêve dans la réalité. Si la poésie intervient dans la vie, c'est pour la décrire, mais magnifiée et, dirait sans doute Nathalie, pour la rendre méconnaissable, complaisante parce que n'en gardant qu'une partie et en la glorifiant. Maurice semble donner raison à sa compagne, lui qui « continuait d'accumuler des notes, des souvenirs, des états d'âme qui lui serviraient un jour à retracer dans un long poème le déroulement de leur rencontre⁶⁷⁵ », alors qu'en réalité, leur histoire fut des plus prosaïques et frôla à peine la romance.

Tandis que le roman, dans mon corpus d'étude, est constamment associé à la fiction, la poésie, elle, se trouve assimilée à la réalité. À cet égard, elle fait écho à une conceptualisation commune du genre, articulée en ces termes par la théoricienne Käte Hamburger, qui met pour sa part l'accent sur l'adéquation entre le sujet du texte et l'auteur réel derrière ce même ouvrage poétique :

L'énoncé lyrique est pour nous un énoncé de réalité, dans la mesure où il renvoie précisément au seul sujet d'énonciation lyrique. C'est là que se distingue notre expérience d'amateur de poème de celle à quoi nous invitent le roman et le drame : nous ne voyons pas dans les énoncés du poème un semblant, une fiction, une illusion⁶⁷⁶.

Ce n'est pas l'image principale de la poésie qui s'est dégagee jusqu'à maintenant de *La jeune femme de Tokyo*. C'est que le roman cherche toujours à souligner l'incompatibilité des personnages et à l'exprimer en termes de divergences entre les genres littéraires auxquels ils sont associés : « Nathalie vivait dans le monde de la prose, bien réel, bien solide, et lui offrait une expérience prosaïque alors qu'il cherchait toujours à vivre un poème⁶⁷⁷. » Il n'en reste pas

⁶⁷⁵ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 174.

⁶⁷⁶ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, 312 p.

⁶⁷⁷ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 194

moins que, du point de vue de Maurice, la poésie est aussi une manière d'« extra[ire] des émotions » de la réalité, qu'il s'agisse des paysages qui « défile[nt] sous ses yeux⁶⁷⁸ » au cours de ses voyages ou des femmes qu'il côtoie et qui l'inspirent. Si ces émotions « trouvent rarement un terrain fertile dans la réalité⁶⁷⁹ », c'est tout de même à partir de son expérience de la vie et de ce qu'il en retire que Maurice rédige ses poèmes. En fait, pour le personnage, le « rêve » permis par la poésie est un « outil » afin de « délimiter la réalité⁶⁸⁰ ». De ces deux images de la poésie s'entrechoquant dans *La jeune femme de Tokyo*, c'est celle mise de l'avant par Maurice pour préciser son propre rapport à l'art poétique qui se trouve la plus développée dans mon corpus : « Le poème était né [...], et c'était la vie, tellement intéressante et splendide, quelles que soient ses formes. Il avait coulé un instant de vie dans son long poème, et c'était amplement suffisant⁶⁸¹. »

Nicole V. Champeau met en scène dans *Mémoire des villages engloutis* l'échec du roman à dire le réel ; or, quelques années après la publication de cet ouvrage, l'écrivaine en fait paraître un autre, semblable par son engagement historiographique, mais différent en ce que, rompant avec le romanesque, il intégrera des fragments poétiques, insérés matériellement à quelques reprises dans l'essai. *Pointe Maligne. L'infiniment oubliée* peut ainsi se lire comme une tentative de valoriser la réalité par rapport à la fiction — ce qui revient à dire, dans le langage de Champeau, valoriser la poésie par rapport au romanesque. Les exploits du Baron de Lahontan, demande Champeau sous la forme d'une question rhétorique, « valent aussi bien que ceux de *la Guerre des Étoiles* ou des pages venues de l'imagination de romanciers,

⁶⁷⁸ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 11.

⁶⁷⁹ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 180.

⁶⁸⁰ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 194.

⁶⁸¹ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 201.

non⁶⁸² » ? La poésie se voit quant à elle octroyer une connotation positive : « à Montréal, le fleuve n'a plus d'entrave à sa poésie. Plus explicitement, il n'y a plus de barrage pour en restreindre le flot, comme à Beauharnois ou à Cornwall⁶⁸³ ». La poésie comme liberté, c'est aussi, plus loin dans l'ouvrage de Champeau, la poésie comme réalité ; en vérité, cheminer vers la poésie, c'est aller vers une vie pure, dénuée de fiction. Un jour, faisant des recherches sur la Pointe Maligne, l'écrivaine fait la découverte d'une boîte pleine de livres. « Pointe Maligne se présentait à moi sur la grève de Pilon's Point, à Summerstown, sous la forme de livres et de rouleaux à musique. Une boîte m'avait ouvert une voie vers la poésie⁶⁸⁴. » La poésie est celle des mots dans les livres et celle de la réalité de Pointe Maligne que ces mots permettent de traduire. D'ailleurs, la narratrice trouve la poésie en plein dans la réalité, dans l'expérience de la vie, et non dans les livres. « J'éprouvais l'impérieux besoin de revivre la poésie à l'extérieur des paradigmes habituels », confie-t-elle.

Et je l'ai prise à bras-le-corps dans les rues de Montréal : ses escaliers, ses corniches, ses passants et leurs fantaisies. J'étais réceptive à ses saveurs, ses couleurs. Je retrouvais la beauté d'un maquillage, non plus au comptoir *Benefit* mais sur de vrais visages de filles et de femmes. J'avais la preuve irréfutable que la poésie était vraie⁶⁸⁵.

Le texte est, comme je l'ai indiqué, parsemé de passages en vers ; ces derniers semblent, contrairement à l'extrait de roman de *Mémoire des villages engloutis*, peindre adéquatement la réalité. Ainsi, après l'échec du romanesque, Champeau revient, quelques années plus tard, avec un texte semblable, mais qui plonge volontiers dans la poésie, le genre lyrique paraissant être le seul qui, accompagné de l'essai, puisse dire la vie avec transparence. D'ailleurs, Champeau avait déjà parlé du Saint-Laurent quelques années plus tôt, dans un recueil en forme

⁶⁸² Nicole V. Champeau, *Pointe Maligne. L'infiniment oubliée : présence française dans le Haut Saint-Laurent ontarien*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 2010, p. 242.

⁶⁸³ Nicole V. Champeau, *Pointe Maligne*, p. 69.

⁶⁸⁴ Nicole V. Champeau, *Pointe Maligne*, p. 95.

⁶⁸⁵ Nicole V. Champeau, *Pointe Maligne*, p. 286.

d'ode intitulé *Ô Saint-Laurent. Le fleuve à son commencement* : l'écrivaine semblait donc déjà considérer la poésie apte à dire la réalité du fleuve ; néanmoins, ce recueil ne déploie pas de représentation du genre poétique.

La poésie détient un statut semblable chez l'écrivain franco-manitobain J. R. Léveillé ; c'est toutefois par une relation étroite du poète et du poème à la nature que se manifeste ce qu'on pourrait appeler le réalisme de la poésie. Je parle ici de réalisme, quoique dans un sens différent de celui qu'on lui octroie généralement en histoire littéraire, parce qu'après tout ce genre se voit habituellement octroyer en littérature franco-canadienne le rôle de saisir et de traduire la réalité. Dans *Le soleil du lac qui se couche*, la narratrice, alors âgée de vingt ans, rencontre Ueno Takami, un poète japonais, qui deviendra son mentor, alors qu'elle deviendra la traductrice de ses poèmes. Le texte présente Takami comme l'incarnation de la sagesse :

— Tu as choisi le titre, *L'Étang du soir*, parce que tu penses que ce sera ton dernier livre. C'est pourquoi j'y sens une couche d'amertume, de tristesse.

— Ça, c'est ta nature, a-t-il répliqué.

Puis :

— La tristesse est la condition ineffable de l'univers. Pourtant nous sommes appelés à être heureux. Nous sommes des êtres de joie. C'est là que réside la contradiction des apparences⁶⁸⁶.

Surtout, Takami est en harmonie avec la nature. Cela transparait jusque dans la description physique du personnage, qui a deux yeux « de charbon », de même que des « traits japonais, basanés par le vent, comme un marin en haute mer⁶⁸⁷ ». Cette harmonie entre l'humain et la nature est d'ordre spirituel. L'image du poète, dans *Le soleil du lac qui se couche*, est celle

⁶⁸⁶ J. R. Léveillé, *Le soleil du lac qui se couche*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2001, fragment 151.

⁶⁸⁷ J. R. Léveillé, *Le soleil du lac qui se couche*, fragment 88.

d'un être cherchant à ne faire qu'un avec son environnement. L'objectif, dans cet esprit, est de dépasser non la réalité mais plutôt l'expérience obtuse de l'individualité. Cette conception de la poésie apparaît dans plusieurs œuvres de Léveillé. Comme si Takami avait été le modèle de Léveillé lui-même, l'écrivain, dans des textes ultérieurs, semble mettre en exercice l'enseignement du maître. Paraissant en fait jumeler dans ce passage les paroles de Takami et celles d'Arthur Rimbaud (il renvoie d'ailleurs au poème « Voyelles » de ce dernier), Léveillé écrit dans *Sûtra* : « Il neige sur le poète, cette porte des voyelles. Pourquoi le poème est-il la porte des voyelles ? Parce qu'il porte la couleur divine⁶⁸⁸. » Le poète, dans *Sûtra*, fait le pont entre la réalité et le langage, le Verbe, au sens divin, se trouvant à l'origine du monde. Il remarque ainsi que les voyelles « sont délicates, surtout entourées de leurs consonnes. Mais, dans l'oiseau, ce sont les voyelles qui emportent la consonne⁶⁸⁹ ». Le mot symbolise pour le poète la chose qu'il désigne dans sa graphie même, la consonne « s » étant emportée par les voyelles « o », « i », « e », « a » et « u » de la même manière que les ailes emportent l'oiseau. Ainsi, la réalité profonde de l'animal peut-elle être exprimée dans *Sûtra* par le mot lorsque celui-ci est considéré depuis la perspective particulière du poète. Le mélange parfait de voyelles et de consonnes dans le mot « neige » représenterait adéquatement, pour Léveillé, la neige qui tombe. « La neige, quand elle tombe », écrit-il, « on dirait qu'elle tombe partout. Ainsi, les voyelles aux consonnes s'accordent. Le poète a pris le temps de cueillir cette neige. Il va la laisser fondre et boire un peu⁶⁹⁰ ». Le producteur de poésie est par conséquent peint en harmonie avec la nature et plus largement avec la vie, lui qui s'adonne à des activités telles qu'« attraper des lucioles, ululer avec l'effraie, écrire comme l'ombre du serpent⁶⁹¹ » et qui,

⁶⁸⁸ J. R. Léveillé, *Sûtra*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2014, p. 13.

⁶⁸⁹ J. R. Léveillé, *Sûtra*, p. 28.

⁶⁹⁰ J. R. Léveillé, *Sûtra*, p. 14.

⁶⁹¹ J. R. Léveillé, *Sûtra*, p. 21.

apprend-on dans *Poème, pierre, prière*, dépeint les saisons, comme tous les poètes et tous les artistes dignes de ce nom en fait, puisque « le rythme du vers s'accélère en telle saison, le ton s'étonne en telle autre⁶⁹² ».

Pour Champeau, la poésie *est* la réalité, on la trouve dans la vie de tous les jours, alors que, pour Léveillé, le mode de vie du poète fait de lui un être existant en parfaite harmonie avec la nature ; et c'est précisément par ce terme que l'on peut désigner ce qui se détache dans la poésie de Léveillé comme la réalité. Mais on pourrait songer également au roman *Tombeaux* de Michel Ouellette⁶⁹³. L'un des personnages, Cécile, a écrit dans un cahier un court poème :

Il y a de l'eau autour de moi
Rouges sont ses flots
Je flotte dans ce liquide visqueux
Que je dilue de mes larmes
Je suis l'œuf qui se défait
Dans un océan de sang⁶⁹⁴

Cécile, dans une lettre à son fils Louis, dit écrire pour se « réaliser », car « [c']est plus facile que dans la vraie vie. Dans la vraie vie, le mensonge règne, la trahison aussi⁶⁹⁵. » Cette représentation est particulièrement intéressante en raison d'une part de l'emploi du verbe « réaliser », proche du nom « réalité », et d'autre part de l'inadéquation entre cette réalisation de soi et la « vraie vie » qui serait le lieu du « mensonge ». Cécile fait-elle ainsi référence uniquement au poème ? C'est son « cahier » en entier qui lui semble se voir octroyer cette faculté. Le terme « cahier » désigne ici le récit raconté par Cécile, qui se veut fidèle à la réalité — ou du moins à la réalité telle que la conçoit Cécile. Ce n'est pas un hasard si le poème est présent dans ce cahier : il n'y a rien de contradictoire, conséquemment, à vouloir raconter un

⁶⁹² J. R. Léveillé, *Poème, pierre, prière*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2011, p. 58.

⁶⁹³ Louis Patrick Leroux note d'ailleurs l'importance de la réflexion sur l'écriture et la littérature présente dans l'œuvre de Ouellette (« Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 53-66).

⁶⁹⁴ Michel Ouellette, *Tombeaux*, Ottawa, L'Interligne, 1999, p. 16.

⁶⁹⁵ Michel Ouellette, *Tombeaux*, p. 35-36.

récit réel tout en y introduisant un poème, ce dernier étant proche de la réalité. Un autre personnage, Ella, retranscrira d'ailleurs ce poème ; c'est que, sans nécessairement le comprendre tout à fait, elle est « restée accrochée aux mots du poème » car ils « résumaient bien [s]a situation » ce jour-là et « se sont mis à danser sur une musique triste [qu'elle entendait en elle] depuis toujours⁶⁹⁶ ». Le poème, chez bien des écrivains franco-canadiens, se trouve au cœur du réel parce qu'il est affaire de sensations et d'émotions. Il traduit la réalité individuelle d'un sujet à un instant donné. « Trop de phrases / qui n'accéderont jamais au cœur de la lettre. / Trop de poèmes / qui n'accéderont jamais au cœur de l'instant⁶⁹⁷ », écrit Robert Yergeau dans un recueil intitulé *L'usage du réel* : le titre ne saurait être plus éloquent. La lettre est à la phrase ce que l'instant est au poème : autrement dit, la poésie doit dévoiler la réalité par la matérialisation verbale de l'émotion. « Je n'écris pas à perte. / Je n'opte pas pour la fuite. / Je m'en tiens à la trajectoire d'une émotion / qui se noue au centre de la gorge⁶⁹⁸. » L'émotion, le cœur, l'amour, voilà autant de thèmes centraux dans la poésie de Yergeau :

Sur les hauteurs du poème
— non au sommet —
ils furent quelques-uns à renier l'utilisation du cœur
comme si le cœur dût se figer à jamais dans son sang

J'arrive au poème
par le chemin le plus inaliénable

Je gagne les arêtes du cœur
son flanc maigre

Le cœur habitable comme une fenêtre en flammes

J'écris
je déboise⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Michel Ouellette, *Tombeaux*, p. 119-120.

⁶⁹⁷ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, suivi de *Exercices de tir*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1986, p. 66.

⁶⁹⁸ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 13.

⁶⁹⁹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 127.

Ce sont, peut-on conclure, les meilleurs poètes (ceux qui sont au sommet) qui utilisent l'émotion — ou du moins qui ne la nient pas. La relation entre la poésie et l'émotion, il faut le dire, est un lieu commun, et la littérature franco-canadienne n'en est pas exempte. « Ce que l'intellect / ne peut voir, / l'émotion le lui donne / par la poésie des sens / qui laisse la parole au corps⁷⁰⁰ », écrit Pierre Raphaël Pelletier dans *La beauté exulte d'être si rebelle*. Chez Jean-François Somain, la « magie » de la poésie constitue aussi une forme d'ensorcellement séducteur, une association y étant posée entre l'« acte de poésie » et le « mouvement d'amour⁷⁰¹ », entre la poésie et « une idée plus romantique » du monde, dans laquelle les « sentiments » et les « émotions » sont expliqués non en fonction de critères scientifiques mais par « des mouvements du cœur⁷⁰² ». Dans *La belle ordure* de Simone Chaput cette fois, une opposition est dressée entre l'émotion, associée à la poésie, et la logique, qui serait le propre de la science : « Comment veux-tu choisir entre le cœur et l'intelligence, entre poésie et mathématiques, sciences et désir⁷⁰³? » Plus encore, dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard* de Gabrielle Poulin, une étudiante qui doit écrire un texte à partir de vers de Paul Éluard et Arthur Rimbaud transforme cet examen en lettre d'amour à son professeur⁷⁰⁴.

Chez Yergeau, le rapport entre réalité et fiction ne se réduit pas à la question de l'émotion toutefois. C'est dans les représentations de la poésie que la tension entre ces deux opposés semble atteindre son paroxysme. En effet, deux conceptions à priori contradictoires de la poésie paraissent se côtoyer dans l'œuvre de Yergeau, l'une associant ce genre à l'illusion fictionnelle, et l'autre, à un moyen d'atteindre la réalité. La poésie est l'un des thèmes centraux

⁷⁰⁰ Pierre Raphaël Pelletier, *La beauté exulte d'être si rebelle*, Ottawa, Éditions David, 2015, p. 43.

⁷⁰¹ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 43.

⁷⁰² Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 71.

⁷⁰³ Simone Chaput, *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du blé, 2010, p. 35.

⁷⁰⁴ Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*, Sudbury, Prise de Parole, 1998, p. 117.

chez Yergeau, peut-être précisément parce qu'elle lui permet d'articuler un paradoxe, une tension, un élan contradictoire, chez lui, vers le réel, qui semble toujours manquer, et la fiction, qui permet quant à elle de combler les carences du réel.

Le recueil *Le poème dans la poésie*, intégré en 1982 dans l'ouvrage *Déchirure de l'ombre*, est le premier ouvrage de Yergeau à représenter explicitement le genre lyrique, tel que le titre l'indique. Le discours sur la poésie y demeure cependant relativement vague. Ce genre serait ainsi « délire et joie / et incertitude dans les mots⁷⁰⁵ ». Le passage laisse grandement place à l'interprétation. En 1986, dans *L'usage du réel*, le poète revient sur le thème de la poésie et le développe davantage. La poésie peut être un repaire pour la fiction, produire un « système caméléonesque / d'imposture, de pseudo et de mentir-vrai⁷⁰⁶ », écrit Yergeau dans un texte aux accents moqueurs et parfois grivois qui nous laisse d'abord perplexes : cette fictionnalité potentielle de la poésie est-elle positive ou non ? Il y est ironiquement fait référence aux trottoirs sur le mode de l'ode (« ô asphalte ! », « ô trottoir », écrit-il) et le texte est parsemé de références sexuelles, des « phallus lyriques » à la poésie qui « ouvre les guibolles », ce dernier mot étant une expression familière pour « jambes » et plus encore des jambes de femmes⁷⁰⁷. Après cette description de la poésie comme productrice de fiction, de mensonge ou d'illusion, Yergeau mentionne la « terreur textuelle » des années 1970 qui a « communisé maoïsé prolétarisé la poésie⁷⁰⁸ » : le poète dénonce ici le courant identitaire ayant politisé la poésie dans la francophonie canadienne durant cette période. Le poète soutient ensuite que cette politisation de la poésie a éliminé de l'univers poétique tout aussi bien

⁷⁰⁵ Robert Yergeau, *Déchirure de l'ombre*, suivi de *Le poème dans la poésie*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, coll. « L'instant d'après », 1982, p. 55.

⁷⁰⁶ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 131.

⁷⁰⁷ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 131.

⁷⁰⁸ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 132.

Rimbaud et Nelligan que « Marilyn ». Ce dernier nom aux côtés de Rimbaud et Nelligan peut surprendre. Il semble s'agir d'une référence à Marilyn Monroe, icône féminine et *sex-symbol* des années 1950 ; jumelée à l'image de la poésie qui ouvre les jambes pour nous faire entrer dans la fiction, la référence à Marilyn pourrait signifier que, dans l'esprit de Yergeau, ce qui est « attirant » dans la poésie, ce qui, finalement, la rend attrayante, séduisante, c'est qu'elle s'éloigne de la réalité pour nous faire tomber dans l'irréel. Une représentation assez loin à première vue de celle qu'on retrouve régulièrement en littérature franco-canadienne.

Pour Yergeau, cette « machine fictionnelle » qu'est la poésie « fracasse la trame incertaine » de la vie, celle qui fait entrer en contradiction « fonctions » et « désirs », permettant de réconcilier avec lui-même « l'être [qui] exige sa part d'équilibre / et d'incohérence⁷⁰⁹ ». Cette lumière de la poésie qui permet de guérir momentanément une blessure ontologique est aussi parfois représentée sous un jour ludique.

Un jour je me décidai d'écrire un poème.
Soudain de la fenêtre émergea un volcan
(un volcan miniature en plein centre
de la fenêtre).
Peu à peu il s'imposa,
envahit la pièce,
fit même des petits⁷¹⁰.

Cette fictionnalité permet au poète de se défendre. « Désormais lors de mes sorties / dans le grand monde, / je me promène avec mille volcans. / Un individu me contrarie, / hop ! je lui lance un volcan, / comme ça sans plus d'avertissement⁷¹¹. » L'univers du poème s'assombrit alors que le poète s'aperçoit qu'il ne peut pas, pour des raisons relevant de l'éthique, lancer constamment des volcans « à la tête des gens », aussi décide-t-il de les « noyer » : « Le soir

⁷⁰⁹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 118.

⁷¹⁰ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 113.

⁷¹¹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 113.

c'est joli l'effet de la cendre / dans le sang⁷¹² ». La poésie est fiction : elle fait émerger l'in vraisemblable dans la réalité. Mais alors qu'il tente d'écrire un nouveau texte, le poète constate que sa fenêtre est devenue un œil. « Un immense œil qui m'épiait affreusement⁷¹³ », écrit-il.

Cette image de l'œil reviendra dans *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens pour désigner encore une fois la fiction, bien que cette dernière soit alors associée au roman, et non à la poésie. Dans ce texte de Desbiens, le personnage tente d'écrire un roman, alors que des événements étranges se mettent à se produire, brouillant la frontière entre la réalité et la fiction. Après la chute du concierge de son édifice dans les escaliers, une fissure apparaît, fissure désignée dans le texte comme la « fissure de la fiction⁷¹⁴ ». Dans cette fissure, un œil apparaît, œil qui épie le protagoniste, comme si Desbiens, reprenant l'image de Yergeau, s'en servait pour représenter la fiction comme obscène, indiscreète et inquiétante. Bref, l'image n'est pas fondamentalement différente de celle de Yergeau. L'œil, qui se trouve chez Yergeau dans une fenêtre plutôt que dans une fissure (mais les deux images ne symbolisent-elles pas des ouvertures, des trous, des ponts entre la réalité et la fiction ?), importune le poète. Ce dernier ferme les rideaux pour ne les ouvrir qu'une fois que l'œil et la fenêtre seront pourris⁷¹⁵. Plus étrange encore, un jour, alors que le poète n'écrit pas, son stylo devient « une fenêtre⁷¹⁶ ». Le poète se met à écrire avec cette fenêtre, mais la fiction devient incontrôlable, elle le poursuit désormais même lorsqu'il n'écrit pas, tout comme le fait la fiction dans *La fissure de la fiction* de Desbiens, où la fiction envahit l'existence du poète. Alors qu'elle semblait, au début du

⁷¹² Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 113.

⁷¹³ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 113.

⁷¹⁴ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais ; suivi de Le pays de personne ; suivi de La fissure de la fiction*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », 2010, 223 p. Désormais, je distinguerai chacun de ces textes par leur titre respectif uniquement ; les notes renverront toutefois à cette édition commune des trois recueils.

⁷¹⁵ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 114.

⁷¹⁶ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 114.

poème de Yergeau, être source de bienfaits pour l'écrivain, la fiction se montre sous un nouveau jour. Elle est désormais dangereuse : une « multitude d'oiseaux viennent se cogner » dans la fenêtre et « mourir » sur la feuille de papier. Le poète arrêtera d'écrire et mettra plutôt son stylo à la place de sa fenêtre, signe qu'il ne fermera pas la frontière entre la réalité et la fiction, qu'il ne renoncera pas à la fictionnalité poétique donc, mais qu'il tentera de la contrôler grâce à un outil, le stylo.

Paul Bélanger, dans la préface au recueil posthume de Robert Yergeau *Une clarté minuscule*, écrit que l'écriture du poète peut être lue comme une « quête de la réalité⁷¹⁷ ». Le titre du recueil *L'usage du réel* est à cet égard assez explicite. Ce n'est cependant pas uniquement ce que Yergeau *fait* avec la poésie qui peut être interprété ainsi, c'est la poésie elle-même qui, pour l'écrivain, permet cette prise sur la réalité. Dès les premières pages de *L'usage du réel*, Yergeau écrit qu'« [i]l fait un temps de vérité dans la poésie⁷¹⁸ ». L'écrivain semble à certaines reprises sentir qu'il vit dans l'irréalité plutôt que de vivre dans la réalité ; pensons par exemple à ce texte où le poète, devant un paysage, décrit un corps qui « s'abîme dans la fiction » alors que « les fictions viennent s'échouer sur le corps », provoquant parfois un « effondrement⁷¹⁹ ». Le poème constitue une promesse d'ouverture vers le réel : « par quel poème sortirai-je de ce livre⁷²⁰? », demande-t-il. Paradoxalement, le poème est d'abord fiction, et c'est grâce à la fictionnalité que la réalité pourra être atteinte. « Je serai mon propre poème, / ma propre fiction en cours⁷²¹ », s'exclame Yergeau. L'oscillation de la poésie entre fiction et réalité semble commencer à se résoudre dans ce recueil. C'est que la fiction présente

⁷¹⁷ Paul Bélanger, « Une vivante beauté », dans Robert Yergeau, *Une clarté minuscule*, Saint-Lambert/Montréal, Éditions du Noroît/Éditions Les heures bleues, 2013, p. 9.

⁷¹⁸ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 10.

⁷¹⁹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 47.

⁷²⁰ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 96.

⁷²¹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 88.

les multiples facettes du réel : « dans le hasard des jours et des rencontres, / dans le crépuscule des phrases, / quand le soir vient se perdre sur la page, / j’imagine plusieurs fins à ce poème. // Comme une fiction / qui s’éterniserait un instant⁷²² ». L’opposition entre réalité et fiction se trouve alors dialectisée :

Je charge mes yeux
et je tire
question d’écrire.

Yergeau le forçat des chimères
qu’il entretient dans sa poésie.
Il y a tant de livres et de lèvres à lire.
Viens que je te saigne mon petit poème,
ma petite prise sur le réel,
mon bloc d’errance.
Viens t’étendre sur le suaire
de ce papier froid.
Viens que je puisse,
fondant tout l’être réel et l’être rêvé,
discréditer la mort.

Un lieu froid
des phrases brandies comme un revolver
tir à blanc⁷²³.

La poésie est une forme d’art paradoxale. Elle est une « prise sur le réel », mais cette prise demande étrangement son sacrifice. C’est dans ce sacrifice, au cours même de ce sacrifice, que la poésie apparaît, rassemblant tous les contraires, faisant tomber les murs entre le réel et le rêve. C’est pourquoi Yergeau écrira dans son recueil posthume, *Clartés minuscules*, que la poésie est « un attentat contre soi⁷²⁴ » : la poésie est un sacrifice d’elle-même mais aussi de son auteur. Certes, l’atmosphère de ce dernier recueil est plus sombre, mais en fait, si la poésie n’y est pas tout à fait lumière, c’est qu’elle a toujours été, chez Yergeau, d’abord et avant tout

⁷²² Robert Yergeau, *L’usage du réel*, p. 97.

⁷²³ Robert Yergeau, *L’usage du réel*, p. 110.

⁷²⁴ Robert Yergeau, *Une clarté minuscule*, p. 19.

de l'ombre dont le sacrifice génère la lumière. D'où les multiples autodafés présents dans sa poésie. Les textes poétiques sont régulièrement utilisés pour alimenter des feux, et ces derniers ne semblent pas les détruire, mais, au contraire, leur donner vie. « Je signale ma position / par un feu de joie / un feu de poèmes / qui n'altère en rien la pureté de la chute⁷²⁵ », écrit Yergeau, qui déclamera aussi :

Tard le soir
je fais un feu de joie
de tous mes poèmes écrits dans la journée.
C'est la déroute,
les phrases donnent tête première
dans les marges.
Je recommence chaque soir
et chaque soir c'est la même hantise.
Un poème résistera-t-il à l'assaut de la flamme ?
Mieux.
Un poème, un seul, dévorera-t-il la flamme
et le feu avec ⁷²⁶?

La poésie est la source de la vie, la source de la lumière, elle nourrit la vie, un peu comme elle est la « nourriture quotidienne⁷²⁷ » du personnage de Maurice dans *La jeune femme de Tokyo*. Cependant, dans *L'Usage du réel*, plusieurs années avant *Clartés minuscules*, la poésie constitue déjà un danger potentiel. Elle pourrait détruire son producteur, le poète, la poésie étant un « attentat contre soi », mais elle risque aussi de dévorer la lumière, et donc la réalité. En somme, au contraire de ce qui se passe chez Daigle, où le roman prend la vie pour la transformer en fiction, la poésie, chez Yergeau, apparaît comme une machine fictionnelle qui pourrait ultimement permettre d'accéder à la réalité ; mais au prix de risquer de se détruire en tombant entièrement dans la fiction. La poésie, pouvoir fictif, doit être bien dosée afin d'accéder au réel, notamment en traduisant les états d'âme du poète. Il est intéressant de

⁷²⁵ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 104.

⁷²⁶ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 111.

⁷²⁷ Jean-François Somain, *La jeune femme de Tokyo*, p. 182.

remarquer, pour faire une boucle avec ce dont il était question plus haut, que, chez Yergeau, la re-création d'émotions par la poésie pourrait en fin de compte constituer une forme de fiction : « J'essaie de poursuivre à dessein / un travail d'émotion. / Je travaille à produire des images, / certaines fictions. / Je travaille le langage / avec la conviction d'en arriver à l'étreinte nuptiale⁷²⁸. » Les rapports entre réalité et fiction dans la représentation de la poésie sont plus complexes, tendus et incertains chez Yergeau que chez les autres écrivains franco-canadiens présentés dans les pages précédentes. Il n'en demeure pas moins que, autant dans l'œuvre de Yergeau que dans celle de Champeau, Léveillé, Somain et Chaput, la poésie acquiert une valeur positive parce qu'elle permet d'accéder à ce qui se trouve désigné comme la réalité. Même Yergeau, qui associe aussi des capacités fictionnelles à la poésie, considère que la finalité du genre poétique réside dans son aptitude à dire le monde réel et à faire sortir le poète du livre pour entrer dans la vie. Peut-être s'agit-il en fait, dans l'imaginaire franco-canadien, de l'une des faiblesses de la poésie, qui, contrairement au roman, ne peut jamais faire fi de la réalité et imposer une version différente du monde que celle véritablement vécue par le sujet poétique.

Le romanesque sera hégémonique ou ne sera pas

Daniel Poliquin conçoit le roman comme l'exercice d'un pouvoir. Dans *Le roman colonial*, ce genre se substitue à la réalité, concevant une fiction nationaliste aux prétentions hégémoniques. Plus encore, le personnage de *La Kermesse* croyait qu'en devenant journaliste il commanderait à l'opinion publique, une influence promettant de prendre de l'ampleur avec

⁷²⁸ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 107.

l'écriture romanesque. Cette idée lui venait du père Moisan qui, furieux, disait qu'aucun journaliste

ne sait écrire comme il faut, et s'ils ont le moindre talent, ils écrivent des poésies pour séduire les dames, ou alors des romans qui les enrichissent tout en corrompant la jeunesse. Les pires, ce sont ceux qui mettent ensuite leur art au service des politiciens, deviennent secrétaires de ministres et finissent par nous gouverner⁷²⁹ !

Le narrateur de *La Kermesse* voulut suivre ce conseil : « Ravi, j'ai décidé de me faire successivement journaliste, écrivain et homme d'État, ma voie était toute tracée, merci, père Moisan⁷³⁰. » Le narrateur deviendra plus précisément romancier, et pas seulement un « écrivain » au sens large, bien que les deux termes soient souvent confondus dans les textes littéraires comme dans la critique. La poésie, elle, se voit réduite à la séduction par le père Moisan dans *La Kermesse*, tout comme par Maurice et le père de Nathalie dans *La jeune femme de Tokyo*, alors que le roman permet de s'enrichir (ce qui est révélateur puisque, comme je le montrerai plus loin, la poésie, elle, constitue une forme de pauvreté). Chez Poliquin, le statut d'écrivain, et plus encore celui de romancier, est associé à la figure du père, symbole par excellence de l'hégémonie, comme le montrent les travaux de François Ouellet. Selon le chercheur, Poliquin poursuit dans son œuvre « la quête d'un certain statut paternel⁷³¹ ». Le roman *L'écureuil noir* de Poliquin s'ouvre sur une « Préface posthume de l'auteur » ; pour Ouellet, « la mort à laquelle cette préface fait allusion est celle de Calvin Winter *en tant que fils de tel père, Calvin qui devient auteur* en racontant comment il a éliminé, tué ce qu'il était autrefois⁷³² ». Le chercheur y voit donc une « naissance à l'écriture et par l'écriture⁷³³ » et plus spécifiquement me semble-t-il à l'écriture romanesque puisque c'est toujours d'elle et non de

⁷²⁹ Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 51-52.

⁷³⁰ Daniel Poliquin, *La Kermesse*, p. 52.

⁷³¹ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 110.

⁷³² François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 109.

⁷³³ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 109.

poésie qu'il s'agit chez Poliquin. Cette « autorité littéraire⁷³⁴ » lui est insufflée parce que le personnage parvient « à assumer un statut de père⁷³⁵ », posture surplombante, absolue en quelque sorte, à la fois sur le plan formel — le narrateur de *L'écureuil noir*, Calvin, est, plus que les autres personnages d'écrivains chez Poliquin, « l'idéal de l'écrivain » puisqu'il exerce pleinement sa « fonction de régie », déléguant la parole « sans jamais renoncer à la maîtrise de l'ensemble du discours⁷³⁶ » — et identitaire : « Calvin devient le père de son œuvre (œuvre littéraire, mais aussi œuvre de soi-même : il est parvenu à se [re]faire), car il a refusé d'être l'œuvre de son père⁷³⁷ ». Cette représentation du roman comme hégémonique contraste chez Poliquin avec l'image de la poésie, si bien qu'on y sent une forme de rivalité générique. Robert Yergeau le souligne : la poésie n'a jamais chez Poliquin de « légitimité littéraire⁷³⁸ ». Le poète des *Nouvelles de la capitale* de Daniel Poliquin, Max, est analphabète et, dans *La Côte de Sable*, « les allusions aux poètes sont toujours loufoques⁷³⁹ ». On y trouve entre autres le professeur Pigeon, dont le nom n'a rien, disons-le, de particulièrement noble. « On me l'avait dit pédant, mauvais poète, docte, coureur de petites filles, ivrogne et malpropre », dit la narratrice, avant d'ajouter qu'elle ne l'a pas connu ainsi et que si ses poèmes « n'ont pas toujours été bons » (mais trouvera-t-on jamais de « bons » poèmes chez Poliquin ?), il est toutefois « un cœur » : notons que s'il est maintenant « un cœur », c'est parce qu'« il ne fait plus de poèmes et il ne parle plus de lui-même tout le temps⁷⁴⁰ ». Ce dernier passage est révélateur, la poésie étant associée à un certain « je lyrique », autrement dit, à une forme de

⁷³⁴ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 109.

⁷³⁵ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 109.

⁷³⁶ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 108-109.

⁷³⁷ François Ouellet, « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin », p. 109-110.

⁷³⁸ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 114.

⁷³⁹ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 115.

⁷⁴⁰ Daniel Poliquin, *La Côte de Sable*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, [1990 sous le titre *Visions de Jude*] 2000, p. 179-180.

soliloque et d'épanchement de soi. D'après Yergeau, le roman *L'écureuil noir* « avalise la déchéance » du personnage de Pigeon, sa vie ou du moins sa carrière poétique, comme celle des autres personnages de poète chez Poliquin, s'y confirmant comme un véritable « gâchis⁷⁴¹ ». Pour Poliquin, le conflit entre la poésie et le roman n'est pas à sens unique ; ainsi, Saskabush, dans les *Nouvelles de la capitale* « [refuse] de toucher à la prose » (tout comme Max d'ailleurs), sous prétexte qu'il est un « pur poète, trop préoccupé d'esthétique littéraire⁷⁴² ». Yergeau conclut au sujet des *Nouvelles de la capitale* de Poliquin :

l'on se surprend à guetter le renversement fictionnel, qui conférerait une certaine grandeur à Saskabush et à Max. Mais ils meurent, de manière pitoyable, non pas à l'image de leur poésie dont on ne sait rien, mais à l'image des clichés qui entourent leur représentation sociale de poète. Ainsi est mené à terme le procès de la poésie ; ainsi domine sans partage le code de la prose⁷⁴³.

À vrai dire, ce n'est pas uniquement chez Poliquin, mais dans l'ensemble de la littérature franco-canadienne, que le roman est représenté comme le lieu, l'outil, l'incarnation d'une hégémonie, même si une valeur positive n'est pas toujours (et même, pas souvent) accordée à ce pouvoir. Tel que nous l'expliquerons dans la section suivante, le statut symbolique de la poésie au sein de la société comme à l'intérieur du système littéraire semble avoir périclité par rapport à une époque désormais révolue où elle était la littérature des nobles puis la porte-parole nationale : « la poésie peut-elle prétendre encore à quelque chose⁷⁴⁴ », demande Yergeau, signalant la chute symbolique de la poésie dans la société contemporaine. Le genre romanesque, lui, se serait hissé au sommet de l'économie symbolique. On trouve de telles représentations du roman dans plusieurs textes littéraires franco-canadiens, entre autres

⁷⁴¹ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 117.

⁷⁴² Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 63.

⁷⁴³ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 118.

⁷⁴⁴ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 129. Quelques années plus tôt, pourtant, dans *Le poème dans la poésie*, Yergeau demandait « ne croyez pas ce poème inutile » (p. 56) : mais les mots ont davantage l'air de la supplication de celui qui croit en la poésie tout en s'apercevant qu'il va à l'encontre de la conception dominante.

dans *La critique* de Céline Forcier. Le protagoniste de l'ouvrage de Forcier, Pascal, rêve d'être célèbre. Il détermine que le meilleur moyen de réaliser ce fantasme est d'écrire un roman. C'est que, dans l'univers de Forcier, le genre romanesque est la voie d'accès, d'une part, à l'immortalité dont jouit le romancier, admiré, cité par les générations à venir, étudié dans les universités⁷⁴⁵ ; d'autre part au *star system* culturel et à la popularité dont est gratifié le romancier de son vivant. La supériorité du romanesque sur les autres genres et celle du romancier par rapport à ses homologues de l'univers des lettres sont illustrées dans l'ouvrage de Forcier par l'endroit d'où Pascal rédigera son roman. Le personnage emménage avec sa femme dans une demeure qu'il appelle audacieusement « le château », demeure comptant « entre autres pièces, cinq chambres à coucher, une immense cuisine, deux salles à manger, deux salons, une salle de cinéma, et une tour⁷⁴⁶ ». À ce moment du texte, Pascal n'a toujours pas écrit une seule page définitive de son œuvre romanesque, et pourtant, vivant dans une sorte de futur antérieur, le statut de célébrité que lui aura accordé son roman à venir lui est monté à la tête. Or, explique le narrateur, « [c]'est dans cette tour que Pascal élut son quartier général : un bureau avec vue sur un ruisseau dévalant à travers les conifères. Il entra d'un pas solennel, là où il écrirait ses plus beaux romans⁷⁴⁷ ».

Malgré ce qui pourrait être une ironie latente, l'image du roman comme genre suprême dans l'univers culturel de Pascal a quelque chose d'outrancier ; on la trouve cependant reproduite avec quelques variations dans d'autres œuvres franco-canadiennes, dont *Un petit roman incertain* de Gilles Lacombe. Le texte, présenté comme de la « prose poétique », met en scène un protagoniste romancier ou du moins un personnage qui essaie d'être romancier.

⁷⁴⁵ Céline Forcier, *La critique*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Romans », 2012, p. 28.

⁷⁴⁶ Céline Forcier, *La critique*, p. 37.

⁷⁴⁷ Céline Forcier, *La critique*, p. 37.

L'instance narrative en focalisation interne apparaît comme un point de jonction entre le lecteur et le discours social, se contentant généralement de relayer ce que le personnage a entendu. C'est ce dont rend compte l'emploi, dans l'ouvrage, de la troisième personne « on » et d'une peuplade d'expressions du type « dit-on », « lui a-t-on dit » ou encore « a-t-il entendu dire ». Que dit du genre romanesque le discours relayé par cette instance narrative ? Qu'« on avait fait du roman la grande Passion littéraire et l'histoire du destin lui-même. Multiple et unique. Scatologique et impérial. Carriériste et rebelle. La glorification institutionnelle des fantasmes magouilleux et puérils⁷⁴⁸ ». Rien de moins. Le roman, c'est, pour ainsi dire, l'empire, qui rallie les contraires en les effaçant et écrase ses concurrents au titre de genre souverain. Le texte dresse une analogie entre la domination sociale du genre masculin dénoncée par le féminisme et celle, culturelle, du roman. Plus encore, dit le narrateur, « on a voulu remplacer le genre masculin par le genre romanesque. Comme genre suprême⁷⁴⁹ ». La polysémie du terme « genre » sert bien entendu la rhétorique du narrateur. La conquête du roman ne s'arrête donc pas à la littérature ni à la culture dans un sens plus restreint. Le roman, si on ne l'arrête pas, annexera toutes les sphères sociales et y imposera ses valeurs. À la façon du masculin générique qui, linguistiquement, englobe le féminin dans la langue française, le roman, dans le système littéraire, annexe les autres genres, ce contre quoi s'offusque le protagoniste. « Ce n'était pas un genre impérial et, à la fin, il était fatigué des jeux de mots, des postures scripturaires, des théories de l'envol, des manigances protocolaires et intergénériques⁷⁵⁰. » Ici, le protagoniste, dans un soudain élan de subjectivité (autrement, cette dernière se dissipe derrière les « dit-on » et « a-t-il entendu dire »), se rebelle contre le roman

⁷⁴⁸ Gilles Lacombe, *Un petit roman incertain : lanterne et canaris*, Ottawa, Édition L'Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 2012, p. 40.

⁷⁴⁹ Gilles Lacombe, *Un petit roman incertain*, p. 40.

⁷⁵⁰ Gilles Lacombe, *Un petit roman incertain*, p. 40.

et *tombe* dans la poésie. Justement, on ne semble pouvoir, en littérature franco-canadienne, que tomber dans le genre poétique, celui-ci fourmillant dans les bas-fonds de la hiérarchie sociale et littéraire, tandis que, comme on le sait maintenant, ceux qui se trouvent au sommet, dans leur tour majestueuse, c'est Pascal et le roman.

Dans l'œuvre de Poliquin, le pouvoir du roman vient de ses subterfuges : c'est parce qu'il est fiction que le roman parvient à imposer sa version de la réalité — à tout le moins jusqu'à *La Kermesse*. Chez Forcier, le caractère hégémonique du romanesque provient de la valeur sociale qui lui est accordée, alors que, chez Lacombe, elle tire sa source d'une glorification outrancière, un peu abstraite semble-t-il, mais néanmoins réelle. Les raisons de l'hégémonie du roman sont donc diverses. Notons toutefois que, le Pascal du roman de Forcier et le narrateur de Poliquin mis à part, les personnages franco-canadiens parviennent rarement à écrire des romans — et ce n'est pas faute d'essayer. Cette impossibilité apparaît chez Gilles Lacombe, dont le protagoniste du *Petit roman incertain* abandonnera le genre romanesque au profit de la poésie, mais aussi chez Patrice Desbiens et plusieurs autres écrivains franco-canadiens, comme France Daigle, Nicole V. Champeau, Michel Ouellette et Robert Yergeau, ce dernier parlant du « poème en cours » mais aussi du « roman qui ne s'écrira jamais » malgré la « fiction qui se déploie⁷⁵¹ ».

Souvenons-nous que, dans *Mémoire des villages engloutis* de Nicole V. Champeau, le roman ne parvient pas à adopter une forme achevée. « J'avais mis quelques paragraphes dans ce roman, bien imparfait, mais qui me rapprochait d'un événement que j'avais vécu sans le niveau de conscience que j'aurais souhaité avoir alors⁷⁵². » C'est que le roman s'avère inadéquat. Il ne peut pas matérialiser le souvenir. Comme il ne parvient pas à s'imposer,

⁷⁵¹ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 110.

⁷⁵² Nicole V. Champeau, *Mémoire des villages engloutis*, p. 115.

comme il ne parvient pas à remplacer la réalité, il échoue, et l'écrivaine l'abandonne ; elle lui avait associé une tâche qui, dans l'imaginaire franco-canadien, est pour ainsi dire contre nature, celle de montrer la réalité alors que le genre romanesque n'est que fictionnalité. Le protagoniste de l'ouvrage *La fissure de la fiction* de Patrice Desbiens abandonnera lui aussi son projet d'œuvre romanesque. Le protagoniste « aime le fast-food. / C'est la littérature des pauvres. / Il veut écrire un roman. / Mais pour le moment il est trop / pauvre⁷⁵³. » Dans ce texte, « tandis que la poésie traduit un certain réel, le roman à venir témoignerait heureusement d'une médiation de ce réel par l'imaginaire⁷⁵⁴ », d'après François Ouellet. Il s'agirait, comme le titre de l'ouvrage l'indique, d'une fiction. Le personnage tentera de rédiger ce texte fictionnel sans jamais y parvenir. Une fissure s'étant créée dans la réalité, cette dernière sera envahie par la fiction jusqu'à ce que l'immeuble où réside le poète implose. La fiction disparaîtra avec lui, l'effondrement de l'édifice symbolisant l'échec du roman ou plutôt celui de l'écrivain à rédiger un roman. Le genre romanesque, s'il ne peut pas être hégémonique, n'advient tout simplement pas. Comme chez Poliquin, le roman, dans l'œuvre de Desbiens, est associé à la figure paternelle. Ouellet voit dans *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, récit-poème où Desbiens rend honneur à sa mère, l'expression même de la poésie et de son lien à la figure maternelle. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* pourrait faire écho au *Tombeau d'Adélina Albert* (1987), œuvre où Robert Yergeau rend hommage à sa mère, dans la tradition des tombeaux poétiques⁷⁵⁵. L'écrivain devra « quitter l'univers poétique et la condition de poète, qui est dépendante de la mère et le signe exemplaire de l'immaturité de

⁷⁵³ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 8.

⁷⁵⁴ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 217.

⁷⁵⁵ Robert Yergeau, *Le tombeau d'Adélina Albert*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, 68 p.

l'enfance, au profit de l'univers symbolique de la fiction romanesque⁷⁵⁶ ». Ainsi que l'indique Ouellet, la représentation de la poésie comme un stade préliminaire de la vie littéraire n'est pas nouvelle ; Milan Kundera, par exemple, illustre cette représentation dans *La vie est ailleurs*, roman où le poète s'avère incapable de se libérer de l'emprise de sa mère — ce qui servira de prétexte à Kundera pour « faire le procès de la figure du Poète et de la poésie (Rimbaud, Baudelaire, Wilde, Lermontov, Rilke, Jiri Orten, etc.), qui apparaissent comme des figures d'immaturation⁷⁵⁷ ». Le passage au roman dont parle Ouellet, Patrice Desbiens (ou plutôt son personnage) tente de l'accomplir dans *La fissure de la fiction* — tentative qui s'avère un échec puisque le personnage ne parviendra jamais à rédiger son roman. Notons qu'on trouve tout de même dans l'œuvre de Desbiens « une constante recherche du narratif⁷⁵⁸ », ses textes oscillant entre la poésie et la prose, comme en témoignent *L'homme invisible/The Invisible Man*, *Les cascadeurs de l'amour* et *L'effet de la pluie poussée par le vent sur les bâtiments*. Ouellet voit dans cette ambiguïté générique, et plus spécifiquement dans l'impossibilité du roman exprimée dans *La fissure de la fiction*, « la difficulté de cette œuvre à fonder la figure du Père⁷⁵⁹ ». Cette impossibilité du romanesque viendrait d'une incapacité à manipuler le réel, à « l'ajuster à son imaginaire, à sa propre fiction⁷⁶⁰ ». Le roman, tout comme chez Poliquin d'ailleurs, serait une forme de « distance sur les choses, une distance qui modifierait le rapport du poète (devenu romancier) aux choses, qui lui ferait quitter le giron maternel pour assumer le langage du père⁷⁶¹ ». L'interprétation de Ouellet tend à présenter la fiction dans l'imaginaire de Desbiens comme un objectif à atteindre. Cependant, la fiction finira par apparaître comme

⁷⁵⁶ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 216.

⁷⁵⁷ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 217.

⁷⁵⁸ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 217.

⁷⁵⁹ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 218.

⁷⁶⁰ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 220.

⁷⁶¹ François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 220.

potentiellement dangereuse (tout comme chez Yergeau d'ailleurs), puisqu'elle modifie la réalité au point de l'envahir et de la rendre méconnaissable, conduisant à la destruction du lieu de résidence du poète, et donc de tout ce qui lui est familier. Selon Ouellet, c'est « la possibilité de la fiction⁷⁶² » qui se fissure ; mais on pourrait l'interpréter autrement. Il semble que Desbiens mette en contraste dans son ouvrage l'échec du poète à écrire de la fiction avec la fiction elle-même, qui, pour sa part, prend possession de la réalité au point où, plus le poète-se-voulant-romancier rédige, plus son écriture devient réelle, et plus la réalité, par contraste, se fictionnalise. Là réside le danger du roman, d'autant plus que, chez Desbiens, une femme sautera dans la mer non par « passion amoureuse » mais par « fiction amoureuse⁷⁶³ », la fiction remplaçant la réalité jusqu'à conduire à la mort⁷⁶⁴. Comme l'indique Alice Daigle-Roy dans un mémoire portant précisément sur la représentation du poète et de la poésie chez Desbiens (un sujet jusque-là pratiquement ignoré par la critique pourtant importante sur l'auteur franco-ontarien), la femme reviendra d'une certaine manière à la vie, mais sous la forme d'un poème :

Sitôt effacée, elle ne disparaît pourtant pas mais se mue en poème, et en prière. C'est dire que l'une des propriétés du « poème » dans le récit est son aspect protéiforme. Le poème ne relève pas seulement d'un genre littéraire, il n'est pas qu'une forme que peut choisir l'écrivain pour exprimer quelque chose⁷⁶⁵.

Daigle-Roy en vient ainsi à dire qu'« [i]l est difficile [...] de situer le degré de “réalité” dont le poème est doté dans l'économie du recueil. Il est, en effet, ce qui reste après la disparition de personnages qui ne pourront figurer dans le roman ; il se déploie sur les bribes d'un roman avorté⁷⁶⁶ ».

⁷⁶² François Ouellet, « La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 221.

⁷⁶³ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 12.

⁷⁶⁴ François Ouellet y voit plutôt une « volonté de fiction » (« La poésie ou La faillite de la posture paternelle », p. 221).

⁷⁶⁵ Alice Daigle-Roy, « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans *La fissure de la fiction* et *Désâmé* de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, p. 7.

⁷⁶⁶ Alice Daigle-Roy, « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie », p. 87.

France Daigle se réclame elle aussi du roman. Il n'en reste pas moins que, dans plusieurs de ses ouvrages, le genre romanesque apparaît avant tout comme un objectif à atteindre, une forme constamment inachevée — ce qui est aussi le cas, nous venons de le constater, dans la poésie de Patrice Desbiens. *Sans parler du vent* et *Histoire de la maison qui brûle* déploient une métafiction sur une œuvre en train de se faire mais cette dernière n'est jamais entièrement construite. C'est tout au plus une *direction* que prend l'écrivaine : « Le roman ou la direction de ce que nous avançons⁷⁶⁷. » Le roman n'est en définitive pas ce qui est mais ce vers quoi avance l'écrivaine ; c'est une « structure contre laquelle appuyer ses voyages, le cadre d'une porte⁷⁶⁸ », écrit-elle. L'image de la porte est significative. Dans les trois premiers textes de France Daigle, soit *Sans parler du vent*, *Film d'amour et de dépendance* et *Histoire de la maison qui brûle*, le roman est allégoriquement présenté comme une maison en construction⁷⁶⁹. « Penser à quelque chose pour la première fois, la structure inusitée de sa maison. Un roman, son titre. Autour de la table en parler pour que cela se précise. Ceux celles qui sont là⁷⁷⁰. » Dans *Film d'amour et de dépendance*, il ne s'agit pas en fait d'un roman, mais d'un film ; toutefois, le texte qui s'écrit est présenté, lui, comme un roman-en-devenir, qui n'atteindra toutefois jamais le romanesque. Aucun des trois textes de Daigle ne le fera d'ailleurs puisque, comme l'indique le titre du troisième ouvrage, la maison brûlera avant d'être construite en entier. Le motif de l'échec du roman revient dans *Pour sûr*, même s'il se

⁷⁶⁷ France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, p. 67.

⁷⁶⁸ France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, p. 83.

⁷⁶⁹ Ce n'est pas la seule fois que Daigle aura recours à des allégories pour symboliser l'écriture et la figure de l'écrivain. Dans un autre texte, *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* (Outrement, NBJ, en collaboration avec les Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.), les personnages de l'architecte, du groupe d'écrivains communautaire et le personnage de l'homme à la chaloupe représentent diverses postures d'écriture et diverses figures d'écrivain, comme le montre Véronique Roy (« *La beauté de l'affaire* : affaires d'architectes-écrivains », dans Pierre Hyppolite (dir.), *Architexture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 29-38.

⁷⁷⁰ France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, p. 73.

présente avec moins d'acuité. Le roman semble être à *venir* tant son projet monumental, totalisant, encyclopédique (nous l'avons noté plus haut) flirte avec l'échec :

Pour ce qui est de l'entrée en matière et de l'ordre d'arrivée des sujets, cela commence doucement puis cela se bouscule au portillon. Éprouvant pour le système. Système ? Le système n'a pratiquement plus de place ici. Les tentacules de l'organique rôdent, guettant leur chance de ne faire qu'une bouchée de la rigidité cubique de ce projet. Nous aurions donc droit à un vrai roman ? Incontestablement ? Les questions aussi font partie de l'œuvre. Les hasards aussi se bousculent au portail⁷⁷¹.

Il est à tout le moins incertain que le texte soit un roman du point de vue de l'instance narrative.

Au sujet de *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, la narratrice de *Pour sûr* affirme que la somme des connaissances assemblées dans ce texte est incomplète. En effet, l'ouvrage compte de nombreux passages commençant par la formule « Dans son ouvrage *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, la romancière acadienne France Daigle ne fait aucune mention de », suivi d'un fait dont ne parle pas la narratrice dans l'ouvrage⁷⁷². *Pour sûr* fait ainsi un retour sur l'art romanesque proposé dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, art qui devait accumuler des connaissances afin de dépasser nos limitations. Si tel est véritablement l'objectif du roman, ce que doit opérer le roman, alors toute l'aventure romanesque constitue un échec ou au mieux elle s'avère encore inachevée : le roman ne peut pas faire le tour de toutes les connaissances, il peut viser l'encyclopédisme, mais il ne s'agira toujours que d'un tour d'horizon. *Pour sûr*, malgré sa structure monumentale, ne parviendrait pas dans cette perspective à assumer le rôle attribué au roman dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*. L'art romanesque énoncé par Daigle dans cet ouvrage demeurerait encore aujourd'hui une fiction littéraire à réaliser.

⁷⁷¹ France Daigle, *Pour sûr*, p. 94.

⁷⁷² France Daigle, *Pour sûr*, p. 12, 21, 29, 68, 94, 97 et 289.

L'impossibilité du roman, qui, nous l'avons constaté, apparaît chez France Daigle, Nicole V. Champeau, Patrice Desbiens, Robert Yergeau et Gilles Lacombe, se manifeste également dans l'œuvre dramaturgique de Michel Ouellette. Les pièces de l'auteur mettent parfois en scène non pas uniquement des écrivains, mais aussi, plus spécifiquement, des romanciers. Rappelons-nous que, dans *Corbeaux en exil* par exemple, Pete est l'auteur d'un roman qui, comme un grand nombre de romans franco-canadiens, reste à l'état de manuscrit inachevé. Il produira néanmoins livre après livre jusqu'à ce qu'une crise survienne et qu'il remette en question « la nécessité de la figure écrivante et la véridicité de son entreprise⁷⁷³ ». Aussi François Paré conclut-il que « [l]a démobilité de l'écrivain à la fin de *Corbeaux en exil* révèle l'impossibilité de sa présence hégémonique dans la constitution du récit fondateur⁷⁷⁴ ». Dans *Willy Graf*, le personnage de Sara observe avec intérêt le personnage de Willy Graf ; elle rédige en fait un roman dans lequel se trouve un personnage du même nom. La fiction précède ici la réalité, précise Sara : « Willy Graf existait dans mon histoire bien avant que vous ne veniez vous installer à côté de chez moi. Ça fait des années qu'il vit dans mes carnets, que je le fais vivre sur le papier⁷⁷⁵. » La conception du roman présentée ici ressemble à celle que j'aperçois chez France Daigle, en ce sens où le roman se sert de la vie pour créer de la fiction. Willy Graf s'en offusque et demande à Sara d'arrêter de « chercher dans [s]a vie les matériaux de [s]a construction littéraire⁷⁷⁶ ». Le narrateur de *Tombeaux* de Ouellette cherchait « un sens à [sa] vie, une direction. Vers la vie. [...] Pour ne rien trouver finalement⁷⁷⁷. » Willy Graf, lui, n'a rien à chercher, puisque le sens de sa vie a été prédéterminé

⁷⁷³ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 76.

⁷⁷⁴ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 77.

⁷⁷⁵ Michel Ouellette, *Willy Graf*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 15.

⁷⁷⁶ Michel Ouellette, *Willy Graf*, p. 38.

⁷⁷⁷ Michel Ouellette, *Tombeaux*, p. 90.

par le roman. Le genre romanesque obtient du coup un pouvoir semblable à celui que lui accorde Poliquin, en orientant la vie de Willy Graf :

Je vous ai attendu plus de vingt ans, Willy Graf. Vingt ans à noircir des pages secrètes. Je n'arrivais pas à tout écrire. Je me perdais. Quand enfin vous vous êtes installé juste à côté de moi, j'ai pleuré de joie. J'ai pu me remettre à l'écriture. Vous êtes venu à moi parce que je vous avais inventé dans mon roman. C'est la nécessité qui vous a poussé à prendre le logement à côté du mien⁷⁷⁸.

Le roman, ici, s'avérera non pas impossible, puisque Sara l'a bel et bien écrit, mais il ne circulera jamais. Sara fera don à Willy Graf de l'unique exemplaire. « Tenez », dit Sara. « Je tiens promesse. Mon roman. L'unique exemplaire. Pour vous. Lisez-le. Lisez-le pour vous libérer de la page⁷⁷⁹. » On peut déceler une image semblable du roman dans *La fissure de la fiction* de Desbiens. C'est que, comme le fait remarquer Daigle-Roy, « à mesure que l'intrigue avance et que la perte de contrôle du protagoniste sur sa vie et son projet d'écriture s'accroît, que la fissure de la fiction s'agrandit, il [le protagoniste] “tombe” dans son roman et, l'espace d'un moment, en devient le protagoniste plutôt que l'écrivain⁷⁸⁰ ». Ainsi l'emprise totalitaire du roman sur la vie est-elle confirmée, la fiction se substituant si bien à la réalité qu'il devient difficile de distinguer ce qui, dans ce récit, fait office d'intrigue principale, et ce qui constitue la trame du roman avec lequel le protagoniste se débat.

De la pauvreté du poète à la révolution poétique

Dans son essai de 1992 intitulé *Les littératures de l'exiguïté*, François Paré écrivait que « le poème est vécu dans les cultures de l'exiguïté [c'est-à-dire les petites cultures marginalisées] comme une véritable consécration, un transfert sacré, célébrant la naissance

⁷⁷⁸ Michel Ouellette, *Willy Graf*, p. 107.

⁷⁷⁹ Michel Ouellette, *Willy Graf*, p. 109.

⁷⁸⁰ Alice Daigle-Roy, « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie », p. 88.

au langage de l'identité⁷⁸¹ ». En raison de son essence même, le genre poétique refuserait et exalterait la marginalité constitutive des petites littératures. Cela en ferait « la littérature des pauvres⁷⁸² », et bien entendu cela ferait aussi du poète le protagoniste du drame national de la marginalité. La symbiose ne pourrait être plus parfaite entre cette représentation de la poésie et l'imaginaire social franco-canadien des années 1970⁷⁸³. Après une rupture culturelle, institutionnelle et politique désormais irréversible entre l'ancien Canada français et le Québec, le thème de la prise de parole individuelle et collective domine la francophonie canadienne. « Prise de parole » sera d'ailleurs le nom de la première maison d'édition franco-ontarienne, fondée en 1973 par un groupe de jeunes poètes sur le modèle québécois des Éditions de l'Hexagone. Cependant, cette image de la poésie insérée dans le récit de l'exiguïté nationale se trouve transformée au cours des décennies suivantes. Le poème demeurera une « littérature des pauvres », pour reprendre encore une fois l'expression de François Paré, mais la pauvreté poétique ne sera plus aussi systématiquement représentée comme celle des cultures franco-canadiennes dans leur ensemble ; elle sera plutôt associée à une classe sociale défavorisée. Ce déplacement met en suspens les questions nationales et identitaires en faveur d'une critique des structures économiques et symboliques présidant à la stratification de la société. Les fractures au sein de la communauté franco-canadienne apparaissent et se tissent de nouvelles solidarités fondées sur des similarités de statut économique et symbolique davantage que sur

⁷⁸¹ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1992] 2001, p. 138.

⁷⁸² François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 138.

⁷⁸³ Voir Louis Bélanger, « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, édition revue et augmentée, Ottawa, Prise de Parole, 2007, p. 235-265 et Lucie Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 319 - 350.

des appartenances nationales ou culturelles⁷⁸⁴. Dès ce moment, la poésie, peut-être moins dans sa forme qu'en tant que représentation, participera à la mise en scène de rivalités sociales sous la forme iconique de conflits au sein du domaine des lettres.

Si la poésie, dans un sens moderne, n'est généralement pas fondée sur la représentation, les poèmes de Patrice Desbiens, eux, comportent une importante dimension narrative ; il s'agit en fait d'une forme qui revient assez souvent en littérature franco-canadienne, où c'est la poésie, et non le roman, qui semble s'être vu attribuer la tâche de représenter la réalité. Ce rôle transparaît dans les représentations, comme je l'ai noté au cours de ce chapitre, mais aussi dans les stratégies d'écriture adoptées et notamment dans la narrativisation du genre lyrique. Dans cette poésie narrative, donc, les personnages de poètes pullulent. Le narrateur des textes de Desbiens est lui-même un poète, figure assimilable à celle de l'auteur, notamment en raison de son origine franco-ontarienne. Mais nous retrouvons la formulation « le poète », répétée, ressassée, martelée si souvent et, surtout, dans des contextes tellement variés et généraux, qu'elle paraît devenir une expression générique désignant l'ensemble des producteurs de poésie. Depuis la publication de son premier recueil en 1972 jusqu'à celle de son *Quotidien du poète* en 2016, Desbiens semble ainsi avoir déployé moins ce qui ressemblait au départ à une écriture autobiographique que ce que j'aurais tendance à voir aujourd'hui comme une biographie sociale, on pourrait presque dire une socio-graphie du poète à l'époque contemporaine.

Cette image singulièrement cohérente construite depuis 1972 est celle d'un prolétaire. Le poète est un ouvrier des mots, et l'opinion du public à son égard est aussi négative que le

⁷⁸⁴ Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), avec la collaboration de Louis Bélanger et Stefan Psenak, *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 35-47.

solde de son compte bancaire. C'est pourquoi il vit dans la précarité. Je l'ai déjà mentionné, alors que, suivant la définition moderne des genres littéraires, le romancier est le nouveau dépositaire de la tradition mimétique, c'est plutôt le poète qui se voit octroyer le rôle de représenter la réalité dans l'imaginaire littéraire franco-canadien. Cela se déploie nettement dans la poésie de Desbiens : « Elle est très belle et / mériterait une figuration / dans un poème // Tout ce qui lui manque / c'est un poète⁷⁸⁵ », s'exclame le narrateur dans *Le quotidien du poète* en apercevant une femme. Cette tâche de représenter la réalité fait du poète un travailleur au même titre que le mineur, le caissier, le menuisier. La division sociale du travail est aussi importante pour l'écrivain que la division du travail littéraire, et le versificateur, dans le monde de Desbiens, n'a rien d'un fainéant. Écrire de la poésie, c'est, à l'instar de tout autre travail, une besogne quotidienne exigeant de se lever tôt : « Un café // un ou deux / poèmes / dans le / grille-pain // La journée / commence⁷⁸⁶ ».

Dans l'œuvre de Desbiens, le poète est rémunéré par le gouvernement, soit directement, à travers leur système de subvention des arts et des lettres, soit indirectement, grâce aux prestations d'assurance-emploi. En fait, nombre de poètes imaginaires franco-canadiens recevront une aide financière à un moment ou à un autre de leur existence fictionnelle. C'est le cas du poète dans *Le dernier des Franco-ontariens* de Pierre Albert, qui demande une subvention au Conseil des Arts⁷⁸⁷, du personnage de poète dans *Moncton Mantra* de Gérald Leblanc et du personnage de Max dans les *Nouvelles de la capitale* de Daniel Poliquin, qui s'exclame en riant : « Si on te demande un jour le nom du plus grand mécène canadien, tu répondras que c'est la Commission de l'assurance chômage⁷⁸⁸. » Il faut dire, dans ce dernier

⁷⁸⁵ Patrice Desbiens, *Le quotidien du poète*, Sudbury, Prise de Parole, 2016, p. 32.

⁷⁸⁶ Patrice Desbiens, *Le quotidien du poète*, p. 12.

⁷⁸⁷ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, Sudbury, Prise de Parole, 1992, p. 81.

⁷⁸⁸ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 59.

cas, que les personnages de poète ne sont guère montrés sous un jour édifiant chez Poliquin, comme le souligne Yergeau⁷⁸⁹. Max est « classé comme illettré fonctionnel par Statistique Canada, ce qui l'aidait à toucher plus de bien-être social » et considère que « son analphabétisme [fait] tout son talent. Comme il n'[a] pas d'instruction, il [est] obligé de regarder chaque mot dans le dictionnaire, ce qui donne[e] beaucoup de rigueur à sa poésie⁷⁹⁰ ». Il n'y a aucun doute que ces représentations, du moins celles présentes chez Desbiens, Albert et Leblanc (car on ne saurait généraliser l'image du poète analphabète de Poliquin), font écho à la réalité sociale et financière de bien des poètes⁷⁹¹. Cela dit, ces poètes, du moins tels qu'ils apparaissent dans la fiction franco-canadienne, ont rarement un autre emploi que celui de poétiser. Cela renforce bien entendu l'image selon laquelle la poésie est un travail : il s'agit de *leur* travail, autrement dit de leur *unique* travail, de leur unique source de revenus.

À ce travail n'est cependant accordée aucune valeur sociale. Le poète « vit dans un pays où les griots / deviennent des itinérants⁷⁹². » Le terme « griot » — qui apparaît aussi dans le poème sur la « Pratique de la poésie » de Gérald Leblanc⁷⁹³ — englobe dans le texte non seulement le poète mais tous les artistes vivant dans la pauvreté. Le concept de « griot » renvoie à un groupe social africain, à une caste professionnelle qui, endogame, reproduit les structures

⁷⁸⁹ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 114-115.

⁷⁹⁰ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 61.

⁷⁹¹ Au sujet de la condition du poète en Acadie, voir Sylvie Mousseau, « La poésie enrichit la vie, mais pas le portefeuille », *L'Acadie Nouvelle*, 13 août 2017. [<https://www.acadienouvelle.com/arts-et-spectacles/2017/08/13/poesie-enrichit-vie-portefeuille/>] (Page consultée le 26 octobre 2018). L'Observatoire de la culture et des communications du Québec a également publié une étude comparant le revenu des écrivains selon les genres pratiqués : *Les écrivains québécois. Portrait des conditions de pratique de la profession littéraire au Québec*, 2010.

[<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/livre/ecrivains/ecrivains.pdf>] (Page consultée le 26 octobre 2018). Notons aussi l'article intéressant de Gillis J. Dorleijn sur la situation des poètes néerlandais entre 1900 et 1942 : « Poetry Doesn't Pay: On the Income Position of Prominent Dutch Poets, 1900-1942 », dans G. J. Dorleijn, R. Grüttermeier et E.J. Korthals Altes, *Authorship Revisited : Conceptions of Authorship Around 1900 and 2000*, Leuven, Peeters, 2010, p. 53-80.

⁷⁹² Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 9.

⁷⁹³ Gérald Leblanc, *Complaintes du continent : poèmes 1988-1992*, Moncton, Éditions Perce-Neige et Écrits des Forges, 1993.

sociales préexistantes. En employant ce terme, Desbiens suggère que les sociétés québécoise et canadienne n'accordent pas suffisamment de valeur à leurs griots, dépositaires d'une tradition culturelle orale, mais aussi d'une certaine sagesse. Ainsi que l'indique Desbiens, dans son pays, « la sagesse couche dehors / printemps été automne hiver⁷⁹⁴ » : la figure de la pauvreté réapparaît ici sous la forme de l'itinérance. Dans *Plasticité* de Daniel Aubin, la poésie ne se voit pas octroyer une plus grande valeur : le cahier dans lequel l'écrivain rédige ses poèmes est « brun / comme le jus / des chenilles / écrasées⁷⁹⁵ », c'est un « papier brun », « organique » certes, mais surtout « couleur de / marde / couleur de cancer⁷⁹⁶ ». Le brun, couleur dysphorique, couleur banale, sans valeur, comme la « marde », est pour ainsi dire le drapeau de la poésie : alors que le poète de Pierre Albert s'habille avec fierté « de vert et de blanc⁷⁹⁷ » dans *L'espace éclaté*, couleurs du drapeau franco-ontarien, Daniel Aubin met plutôt de l'avant les couleurs de son « nouveau / petit cahier / organique / brun / blanc / brun⁷⁹⁸ », qui fait office de drapeau poétique. Le poète voudrait aller à une de soirée de poésie dans un « café / organique », où le café est « très / cher », mais il ne peut pas, car ses poèmes sont en réalité « everything but / organiques⁷⁹⁹ », autrement dit ils valent encore moins que le café : ils sont à l'image du monde duquel ils émergent où même les plantes sont « plastifiées⁸⁰⁰ ».

Dans la société contemporaine, le poète serait déchu, privé de son ancien prestige, la poésie souffrirait quant à elle d'un déficit symbolique égal à celui de son producteur, chose que Desbiens résume en déclarant, rappelons-le, que « [l]a poésie / C'est le fast-food de

⁷⁹⁴ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 9.

⁷⁹⁵ Daniel Aubin, *Plasticité*, Sudbury, Prise de Parole, 2004, p. 12.

⁷⁹⁶ Daniel Aubin, *Plasticité*, p. 14.

⁷⁹⁷ Pierre Albert, *L'espace éclaté*, Sudbury, Prise de Parole, 1988, p. 15.

⁷⁹⁸ Daniel Aubin, *Plasticité*, p. 14.

⁷⁹⁹ Daniel Aubin, *Plasticité*, p. 17.

⁸⁰⁰ Daniel Aubin, *Plasticité*, p. 19.

la / littérature⁸⁰¹ ». Le protagoniste de l'ouvrage *La fissure de la fiction*, comme je l'ai noté, « aime le fast-food. / C'est la littérature des pauvres. / Il veut écrire un roman. / Mais pour le moment il est trop / pauvre⁸⁰² ». Le roman disposerait dans la littérature franco-canadienne d'un prestige plus important que celui de la poésie, ce qui lui permettrait d'amasser un capital économique significatif. Cela pourrait expliquer que le protagoniste de *La fissure de la fiction* souhaite écrire un roman, même s'il s'en avère incapable, à l'image d'ailleurs de bien d'autres écrivains fictifs en littérature franco-canadienne. Tout ce qu'il rédige tombe inévitablement dans la section « poésie » des librairies. Cela n'empêche pas le protagoniste de remplir une demande de subvention au Conseil des Arts pour un roman intitulé « FICTION ». Il semble s'agir du moyen le plus sûr d'obtenir la bourse d'écriture. C'est que, dans le système économico-symbolique de la littérature tel qu'il se dessine chez Desbiens, la poésie est le parent pauvre. « La poésie ça pogne juste / dans les romans⁸⁰³ », écrit l'auteur. C'est donc à la fois l'intérêt des organismes subventionnaires et du lectorat que le poète aurait du mal à susciter de nos jours. Lucie Hotte écrit que, pour Desbiens, « le roman, plus conforme aux attentes des lecteurs, s'inscrirait dans le *main-stream* littéraire⁸⁰⁴ ». Or, si Desbiens écrit que la poésie « pogne juste / dans les romans », c'est parce que la poésie n'est tolérée selon lui que lorsqu'elle est enchâssée dans un roman. Le protagoniste du récit de Desbiens veut employer dans son texte intitulé « FICTION » un langage métaphorique qui serait propre à la poésie — ce qu'il appelle une « méthode symbolique⁸⁰⁵ ». Rien qui corresponde à la réalité étant donné que Patrice Desbiens, comme poète, n'emploie pas cette méthode. Sa poésie demeure toujours

⁸⁰¹ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 8.

⁸⁰² Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 8.

⁸⁰³ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 10.

⁸⁰⁴ Lucie Hotte, « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 319-320.

⁸⁰⁵ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 10.

fort prosaïque, même lorsque vient le temps d'employer des métaphores⁸⁰⁶ : il ferait non pas de la poésie dans le roman, mais, à l'inverse, du roman dans la poésie ; comme l'écrit Hotte, l'œuvre de Desbiens pourrait bien apparaître comme « un immense roman, fissuré, fragmenté qui ne cesse de s'écrire⁸⁰⁷ ». Élisabeth Lasserre a lu l'opposition entre le roman et la poésie posée dans *La fissure de la fiction* comme une symbolisation du « rapport minoritaire-majoritaire⁸⁰⁸ ». Néanmoins, ainsi que le note Alice Daigle-Roy, l'analyse de Lasserre ne tient pas compte d'un « décentrement effectué au sein même de l'œuvre de Patrice Desbiens⁸⁰⁹ », qui l'éloigne des préoccupations identitaires de *L'homme invisible The Invisible Man*, en faveur de ce que j'appellerais des enjeux socio-esthétiques, c'est-à-dire relevant de rapports entre des genres littéraires et la situation concrète de leurs producteurs. Par ailleurs, contrairement à ce qui se passe chez Poliquin, où la poésie est dévalorisée, on ne trouve dans *La fissure de la fiction* « aucun exemple de romancier ayant réussi à faire œuvre, et dont l'œuvre serait connotée positivement⁸¹⁰ », souligne Daigle-Roy, ce qui laisse bien entrevoir encore une fois la profondeur du conflit entre roman et poésie esquissée dans le présent chapitre.

La valeur du produit s'évaluant selon le système de l'offre et de la demande, le manque d'intérêt du lectorat s'avère destructeur. Une portion du capital économique cumulable par le poète est soumise aux caprices du marché de la consommation. C'est la vision qu'en donne le narrateur-poète lorsqu'il soutient que « POUR ÉCRIRE DES LIVRES / IL FAUT VENDRE

⁸⁰⁶ Élisabeth Lasserre, « Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise HMH, 1995, p. 277-285.

⁸⁰⁷ Lucie Hotte, « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », p. 332.

⁸⁰⁸ Élisabeth Lasserre, « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité », dans Hédi Bouraoui et Ali Reguigui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de Parole, 2007, p. 24.

⁸⁰⁹ Alice Daigle-Roy, « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie », p. 7.

⁸¹⁰ Alice Daigle-Roy, « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie », p. 36.

DES LIVRES⁸¹¹ ! » L'énoncé peut se voir octroyer plusieurs significations. Afin de survivre et ainsi, éventuellement, d'écrire, le poète doit piger dans sa bibliothèque personnelle, y prendre des livres et, enfin, les vendre au plus offrant. Mais le poète, s'il veut écrire, doit aussi vendre des livres, des livres dont il est l'auteur, pour amasser un capital économique. Enfin, l'écrivain doit par ailleurs « se vendre ». C'est le cas quand il remplit des demandes de subvention où il se voit contraint de justifier l'importance symbolique de son travail. Or la poésie a du mal à tirer son épingle du jeu dans un tel système économique et symbolique. Hédi Bouraoui écrit que

la poésie, essentiellement économie temporelle par sa forme symbolique et condensée, requiert un temps de lecture minimum dans la panoplie de nos loisirs. Il est paradoxal que cet avantage ne suscite pas plus de lectures poétiques dans les sociétés dites développées. L'impact du poète reste insignifiant, surtout si celui-ci n'est pas partie prenante d'un circuit de marketing mass-médiatisé le métamorphosant en objet purement rentable⁸¹².

Nicole V. Champeau tient un discours similaire. Comme plusieurs auteurs franco-canadiens, dont Bouraoui, elle dénonce la commercialisation de la littérature et plus spécifiquement de la poésie : le marché de la poésie auquel elle se rend dans *Pointe Maligne* « n'était peut-être pas, du moins pour [elle], un lieu de rencontre, mais comme son nom l'indique, un endroit où l'on achète et où l'on vend. [Elle avait] le vague à l'âme. Navrée⁸¹³. » France Daigle, dans *Sans jamais parler du vent*, critique elle aussi le mercantilisme artistique, mais de manière quelque peu détournée. Après certains verbes, l'auteure ajoute, entre parenthèses, « vendre », un verbe à l'infinitif. Cette astuce rappelle celle à laquelle recourent parfois les étudiants pour déterminer si la terminaison du verbe doit être « é » ou « er ». Il s'agit certes d'une manière, pour Daigle, de se moquer de cette astuce, mais il s'agit aussi d'une façon de montrer que tout

⁸¹¹ Patrice Desbiens, *La fissure de la fiction*, p. 13.

⁸¹² Hédi Bouraoui, *Transpoétique : éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, p. 17.

⁸¹³ Nicole V. Champeau, *Pointe Maligne. L'infiniment oubliée*, p. 280.

se rapporte finalement à une perspective mercantile et que l'art, dans un tel monde, est corrompu par le capitalisme.

Chez Desbiens, la pauvreté du poète est représentée comme une forme de souffrance, et le narrateur des recueils de poésie dénonce ceux qui ne prennent pas cette douleur au sérieux. À quelqu'un qui lui téléphone pour traduire ses livres, le narrateur du recueil *Poèmes anglais* « répète avec la patience d'un poète [s]a situation / financière : / moi - téléphone - loyer = rue », ce à quoi son interlocuteur rétorque : « Ah la bohème !... [...] moi aussi j'ai été un artiste⁸¹⁴ ». Ce qui saisit dans ce passage, c'est la distance entre le point de vue du poète et celui de son interlocuteur, les deux personnages ne se représentant pas le poète, du moins la vie de poète, de façon identique. Pour les deux personnages, elle est liée à la pauvreté, mais alors que, dans l'esprit du narrateur, il s'agit une pauvreté matérielle difficile, triste, amère, elle renvoie, pour son interlocuteur, à « la bohème ». La bohème est, bien entendu, un mouvement littéraire du XIX^e siècle qui, sur le plan idéologique, se caractérise par un rejet du système bourgeois et la recherche d'un idéal artistique — c'est donc une pauvreté volontaire ou à tout le moins autojustifiée idéologiquement. Le poète, chez Desbiens, se trouve à cent lieues des bohèmes. La bohème, pour Desbiens, est un mythe, cela ne correspond pas à la réalité, comme il le soutenait quelques années avant la publication de *Poèmes anglais* en écrivant que « tellement de poètes / ont été tués par l'idée et/ou [ici la barre oblique se trouve dans le texte] le mythe de la vie / de poète⁸¹⁵ ». En somme, Desbiens fait se confronter ici deux représentations du poète, l'une apparaissant comme idéalisée, et l'autre, lucide. Ces discours et ces images présentant la pauvreté des producteurs de poésie se multiplient dans l'œuvre de Desbiens, par exemple dans ce passage : « Le poète est tellement / cassé / qu'il arrive au / récital

⁸¹⁴ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 144.

⁸¹⁵ Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985)*, Sudbury, Prise de Parole, 2013, p. 95.

en / morceaux⁸¹⁶. » Le poète est « cassé » dans le sens où il n'a pas beaucoup d'argent, mais il est aussi littéralement cassé, brisé en morceaux. Sa pauvreté l'affecte physiquement ; l'image rend ainsi compte de la douleur associée à la pauvreté, et permet de distancer encore davantage la représentation du poète chez Desbiens de l'image stéréotypée du bohème vivant dans l'insouciance la plus totale.

Dans un autre texte du recueil *Poèmes anglais*, le narrateur-poète va dans la section « poésie » d'une librairie et s'aperçoit que presque tous les livres se vendent à près d'un dollar, un prix dérisoire d'après le personnage. La poésie se vend peu et, quand elle se vend, c'est à un prix ridiculement bas qui ne tient pas compte de ce qui constitue, pour le narrateur du moins, sa valeur réelle.

Quel prix la poésie ?
Je passe au cash avec
le livre de Robert [Dickson] et
le mien.
Tout fier, je lui
Montre mon livre et
lui demande si elle
reconnaît l'homme
dans la photo-couverture.
Elle la regarde.
Elle ne me regarde pas.
Elle dit, finalement : « Joe Clark ? »
Je laisse tomber. « C'est des livres du
Gouvernement », elle continue.
Je me demande quel gouvernement⁸¹⁷.

Clark est le nom d'un ancien premier ministre du Canada, mais aussi d'une marque de fèves au lard en conserve. On voit encore une fois que le poète chez Desbiens est un prolétaire et d'une certaine façon un fonctionnaire puisqu'il est payé par le gouvernement. En effet, même

⁸¹⁶ Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985)*, p. 116.

⁸¹⁷ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 67.

la caissière assimile les œuvres poétiques à des ouvrages gouvernementaux. Le passage se poursuit ainsi :

Je laisse tout tomber.
Des poètes sautent
des fenêtres de mes yeux
et s'effoient à mes pieds.
Les poètes sont pleins
de marde et
les rivières sont pleines
de poètes.
Je paie silencieusement
mes livres et
en sortant
je m'enfarge dans
mes métaphores⁸¹⁸.

Les poètes ne sont pas mieux que morts, ils se suicident symboliquement en sautant des yeux du narrateur et finissent comme cadavres au fond des rivières. De plus, ils sont « pleins / de marde », c'est-à-dire, dans le sens de l'expression populaire, qu'ils sont des êtres méprisables, ils mentent et plus spécifiquement encore ils se mentent à eux-mêmes et aux autres, ils prétendent valoir quelque chose alors qu'en réalité ils ne valent rien dans la société contemporaine. Et, de fait, les poèmes de Desbiens sont peuplés de « poètes morts⁸¹⁹ » — un peu comme les « poèmes morts⁸²⁰ » de *L'espace éclaté* de Pierre Albert ou le personnage de Max dans les *Nouvelles de la capitale* qui décède dans l'anonymat après avoir été mordu et matraqué — pas parce qu'ils appartiennent à une tradition glorieuse d'anciens écrivains désormais célèbres, mais bien parce que le poète, aujourd'hui, finit nécessairement par succomber à la pauvreté qui l'assaille ; et il s'agit d'une pauvreté à laquelle il ne peut

⁸¹⁸ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 67-68.

⁸¹⁹ Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, p. 189 et 193.

⁸²⁰ Pierre Albert, *L'espace éclaté*, p. 37.

aucunement échapper, la conception du monde de Desbiens étant profondément déterministe et fataliste.

Le poète comme ouvrier des mots chez Desbiens souffre de sa pauvreté matérielle et symbolique. Il parvient à obtenir un revenu assurant sa survie grâce à son travail poétique et, surtout, à l'aide des subventions du gouvernement et de l'assurance-emploi. L'écrivain Jean Chicoine propose une autre représentation du producteur de poésie. Dans l'œuvre de Chicoine, le poète n'est pas un travailleur ; il s'agit plutôt d'un fainéant et cette fainéantise, comme nous allons le voir, est inhérente à l'activité poétique, cette dernière ne constituant pas un travail au sens capitaliste du terme puisqu'elle n'a rien de lucratif. Le poète des romans de Chicoine — *Les galaxies nos voisines*, *L'ange*, et *La forêt du langage*⁸²¹ — vit dans la déchéance et la précarité financière, enchaînant sans cérémonie les expériences langagières et sexuelles, de même que les longues digressions sur des sujets aussi variés que le capitalisme et la vie extraterrestre. Le statut social du poète n'est pas différent chez Chicoine de ce qu'on trouve ailleurs en littérature franco-canadienne. Le roman et le romancier se trouvent encore et toujours au sommet de la hiérarchie sociale et littéraire, comme dans l'œuvre de Patrice Desbiens, où le roman est associé à la richesse, celle de Gilles Lacombe, où il constitue le genre hégémonique à l'instar du genre sexuel masculin, ou encore celle de Céline Forcier, où Pascal rédige son texte romanesque du haut de sa tour. Le narrateur-poète des romans de Jean Chicoine est justement « tombé de sa tour⁸²² » et est « échaudé depuis [s]a chute », une chute symbolique l'ayant laissé « le crâne ouvert » et « la chandelle éteinte⁸²³ ». Cette chute est celle,

⁸²¹ Jean Chicoine *Les galaxies nos voisines*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « rouge », 2007, 155 p ; Jean Chicoine, *La forêt du langage*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « rouge », 2010, 141 p. ; Jean Chicoine, *L'ange*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2014, coll. « rouge », 198 p. En fait, le deuxième tome, du point de vue chronologique interne de l'histoire, devrait occuper la troisième position.

⁸²² Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 66.

⁸²³ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 35.

bien entendu, du personnage dont la vie va de mal en pis depuis qu'il a perdu son emploi et a divorcé d'avec sa femme, mais il s'agit aussi de celle, métaphorique, du statut social du poète dans la société contemporaine par rapport à une époque où il se trouvait à l'inverse au sommet du monde des lettres — au sommet de la tour, donc.

La correspondance entre roman et richesse présente dans la poésie de Desbiens trouve un écho dans la trilogie de Chicoine. Le protagoniste souhaite aller à une lecture d'extraits de romans donnée par l'écrivain John Irving, mais, comme tous les poètes, il est pauvre, et il n'en a pas les moyens. C'est que l'entrée à ce récital n'est pas gratuite, elle coûte 10 \$⁸²⁴. Chez Desbiens comme chez Chicoine, le roman est mercantile, il est produit sinon par des individus à l'aise financièrement, du moins pour ceux qui, sans nécessairement être riches, se trouvent dans une position économique suffisamment confortable pour pouvoir payer les entrées à 10 \$. Remarquons au passage que la frontière entre la richesse et la pauvreté est relative dans l'imaginaire de ces auteurs puisqu'elle est définie en fonction de la situation financière précaire des poètes ; par conséquent, être riche ne signifie pas nécessairement être millionnaire. Il ne faut pas négliger non plus le fait que dans le cas des romans de Chicoine le romancier en question est John Irving. C'est un écrivain américain, et il représente par conséquent encore plus radicalement le système capitaliste autant que les différentes formes de domination culturelle, économique, qui affectent les sociétés francophones minoritaires dans les Amériques.

À la façon du narrateur des textes de Desbiens, celui des romans de Chicoine décrit le peu de valeur symbolique accordée à la poésie :

[dans une librairie] je cueillis toute la poésie disponible, soit deux brefs ouvrages par des poètes pas connus, la poésie ne vaut plus rien dans notre fiction sociale mercantile à outrance, je ramassai une poignée de romans, plus une plaquette sur la météorologie,

⁸²⁴ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 104.

on ne sait jamais, ça peut servir, j'allais déposer mes acquisitions sur le comptoir et pris la direction de la section cochonne, il y en a toujours une, où je sélectionnai trois revues de fams tounues pour le prix d'une⁸²⁵.

Ce qui est intéressant de noter, dans cet extrait, c'est moins le prix de la poésie et le peu de reconnaissance du travail du poète, que le fait qu'il n'y a que deux recueils de poésie disponibles alors qu'il y a quantité de romans (il peut en prendre toute une poignée) et de publications pornographiques. Bref, on trouve chez Chicoine les mêmes motifs que chez Desbiens, ceux du peu de valeur économique et symbolique de la poésie. Néanmoins, alors que, pour Desbiens, la poésie est un emploi, elle s'avère, dans les romans de Chicoine, incompatible avec le travail comme activité lucrative. Le narrateur s'était trouvé un emploi dans un collège mais n'est pas parvenu à le conserver :

je m'étais décroché une job au début de l'automne com assistant de recherche au collège universitaire de Saint-Boniface, position que je perdais six mois plus tard parce que je ne faisais que semblant de travailler, farnientant com un débile en mentant effrontément à mon boss au lieu de m'atteler sérieusement à la tâche⁸²⁶.

Le narrateur, comme il l'avouera un peu plus loin, « poétise⁸²⁷ » plutôt que de travailler. Il est éloquent que la poésie ne soit pas représentée comme un emploi. Chicoine va en effet jusqu'à écrire que le travail « est mortel pour la poésie⁸²⁸ ». Ainsi, le poète qui « poétise » (c'est-à-dire qui écrit des vers) au lieu de travailler est représenté comme « farnientant ». Il s'abandonne aux douceurs du farniente, c'est-à-dire à l'oisiveté, à un état d'heureuse inaction. En raison, on le comprend, de sa posture de poète, le personnage ne parvient pas à conserver son emploi, il se retrouve éventuellement sur l'assurance-emploi, semblant du coup glisser vers le « bas »

⁸²⁵ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 48. Jean Chicoine modifie volontairement l'orthographe des termes employés afin de les rapprocher de la langue orale. Ici comme dans les citations suivantes, je transcris le texte tel qu'il se trouve dans le roman original.

⁸²⁶ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 45.

⁸²⁷ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 45.

⁸²⁸ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 45.

de la société plutôt que de se hisser vers le « haut », c'est-à-dire vers les groupes sociaux les plus fortunés.

Il faut dire que la marginalisation du poète n'est pas entièrement involontaire. Le narrateur décide de quitter le quartier de Saint-Boniface, qui est « trop tranquille » à son goût, pour déménager au Village Osborne avec « les gays », « les punks », les « bikers » et les « junkies⁸²⁹ ». Le Village Osborne est présenté comme le repaire des artistes, ce qui nous montre assez bien que le poète de Chicoine ne veut pas s'associer à une pauvreté extrême et déplaisante comme celle représentée dans la poésie de Desbiens, mais à une pauvreté symbolique qui fait de lui un bohème, un artiste — à l'inverse, encore une fois, de Desbiens, qui justement s'oppose à l'image du poète-bohème. L'automarginalisation du protagoniste constitue aussi une réponse à la situation financière difficile dans laquelle se trouve le personnage. En fait, et il s'agit là de l'une des grandes contradictions de la trilogie romanesque de Chicoine, le narrateur-poète qui refuse avec véhémence jusqu'à la notion de travail aurait peut-être en réalité aimé suivre un cheminement de vie plus traditionnel. Il l'exprime dans cette longue tirade au conditionnel :

j'aurais, au long des années, en poursuivant mes études, gravi les échelons, je me serais fait des connections de plus en plus payantes en me tapant des payes de plus en plus satisfaisantes, j'aurais côtoyé des madames intelligentes, éduquées et fines, peut-être y aurais-je rencontré celle qui serait devenue ma reine, j'aurais fini par m'acheter une maison pas nécessairement cossue en plein cœur du Village Osborne, aussi, c'est certain, un système de son qui kickerait des culs, qualitativement parlant, com char j'aurais sans hésitation opté pour une Jaguar, la classic gris métallique, il était encore temps, j'avais tout de même, en dépit de ma fainéantise, récolté suffisamment de matériel sur un sujet que je connaissais pour repartir du bon pied, [il parle ici de ses années d'étude] qu'est-ce que je faisais à la place ? je poétisais ou pire, je déambulais et de plus en plus souvent du côté du Village Osborne com de raison⁸³⁰.

⁸²⁹ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 25-26.

⁸³⁰ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 48-49.

Ce matérialisme du personnage (qui veut avoir une voiture, une maison, etc.) est exprimé à peu près seulement à ce moment, qui est placé dans les premières pages du premier tome de la trilogie. Il va ensuite monter aux barricades contre le capitalisme et le matérialisme, prenant le contre-pied de ce rêve qu'il n'a pas pu réaliser. Ce sont en fin de compte deux rêves qui s'entrechoquent, d'une part celui, bien présent dans l'imaginaire social, de la vie rangée, comprenant la maison, la famille, la voiture, auquel s'oppose un autre rêve, celui d'une révolution poétique contre le travail. Au final, semble nous dire Chicoine, la société capitaliste ne fait pas que produire des biens, elle produit aussi des rêves, et l'individu ne pourrait se détacher de ces rêves que la société lui enfonce dans la gorge qu'à force de luttes et en construisant de nouveaux récits, d'autres représentations du monde, et surtout en employant des moyens d'action inédits ; aussi la poésie apparaît-elle dans la trilogie du Village Osborne comme l'instrument d'une révolution indissociablement langagière, sociale, économique et idéologique.

La représentation du monde esquissée dans les romans de Chicoine emprunte sans aucun doute à l'imaginaire marxiste ; toutefois, et c'est probablement en cela qu'il diverge le plus radicalement de toute pensée marxiste, le poète n'est en rien associé aux prolétaires. Il se présente davantage comme membre d'une nouvelle aristocratie, d'une classe sociale qui n'a pas à travailler, son rôle étant de se cultiver dans l'oisiveté et d'écrire de la poésie. Ces nouveaux aristocrates préparent leur révolution en s'ancrant dans la tradition. Ils écoutent de la musique classique, signe, pour eux, de leur supériorité sur la masse qui se contente du pop ou du rock. Mais il ne s'agit pas pour autant de détenir des diplômes d'institutions officielles. Renvoyé du Collège universitaire de Saint-Boniface, le poète remet en question l'importance de l'éducation, signalant que « l'important ne consiste pas à apprendre ceci ou cela, mais à

apprendre à réfléchir, à penser, à imaginer, à créer⁸³¹ ». Il ne s'agit pas d'être éduqué, donc, mais d'avoir certaines capacités artistiques et intellectuelles et de partager avec les autres aristocrates des lectures incontournables, par exemple celle de Marcel Proust. Proust, bien sûr, est un romancier, non un poète. Pourtant le protagoniste critique le personnel enseignant du collège où il travaillait « pour ne pas avoir tous et toutes lu Proust⁸³² ». Les poètes-aristocrates se servent des grands classiques, même des romans, pour légitimer leur pratique et leur propre conception du monde. L'ennemi romanesque se trouverait utilisé contre lui-même. Ce qui importe, pour le protagoniste et ses alliés, c'est de s'ancrer dans la tradition, et alors que les poètes morts, chez Desbiens, on s'en rappellera, sont tout simplement décédés, les poètes morts, chez Chicoine, reviennent et participent à la révolution du langage et du monde. Ils se rassemblent dans une auberge imaginaire et font la fête. Le narrateur en viendra à conclure que le poète est d'une espèce supérieure parce qu'il « n'a besoin que de vivre, même mort, et reste libre, même emprisonné⁸³³ » et aussi parce que, selon lui, « les poètes voyagent dans toutes les dimensions et parlent toutes les langues⁸³⁴ ».

Le genre lyrique permet ainsi dans la trilogie du Village Osborne de former une communauté à des fins révolutionnaires. Ce motif, celui de la création d'une communauté des marginaux, revient continuellement en littérature franco-canadienne, associé à la poésie. Il s'agit parfois de la création d'une communauté humaine universelle, par exemple lorsque Robert Yergeau parle de la « collectivité du poème absolu⁸³⁵ », ou encore d'une communauté

⁸³¹ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 25.

⁸³² Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 54.

⁸³³ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 36.

⁸³⁴ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 50.

⁸³⁵ Robert Yergeau, *L'usage du réel*, p. 129.

littéraire reposant sur l'amitié, comme c'est le cas chez Gérard Leblanc⁸³⁶ et Robert Dickson⁸³⁷. Dans *Le dernier des Franco-ontariens* de Pierre Albert, la poésie est le langage des francophones de l'Ontario. Quand un journaliste interroge « le dernier des Franco-ontariens », celui-ci « répond par un poème⁸³⁸ ». La communauté nationale, autrefois unie par la poésie, disparaît, son langage étant malheureusement en train de se perdre⁸³⁹. Chez Albert, cela inclut aussi le théâtre, lié, comme la poésie, à la pauvreté matérielle et symbolique, « des écritures de bas-étage vous comprenez⁸⁴⁰ ». À vrai dire, ce n'est pas seulement que la poésie se perd, mais que le monde change au point de rendre la poésie inutile. Elle doit s'adapter, mais cette adaptation la corrompt : « comment écrire⁸⁴¹? » se demande le dernier des Franco-ontariens. Il faudrait rédiger non pas, en soi, de la poésie, mais des hybrides, par exemple « une bande dessinée poétique » ou « un vidéo-clip poétique », tout ça « pour ceux qui ne savent pas lire, qui ne savent plus lire / qui n'ont jamais su lire, qui ne sauront jamais lire / seulement pour ceux qui ne savent que voir⁸⁴² » ; c'est en fin de compte la société de l'image qui fait disparaître la poésie et, avec elle, la communauté franco-ontarienne. D'ailleurs, comme l'homme invisible de Patrice Desbiens, le dernier des Franco-ontariens est « muet », incapable de pousser le cri qui le ferait exister, et de réciter la poésie qui ferait renaître sa communauté. Au final, le drame du *Dernier des Franco-ontariens*, ce n'est pas que le roman soit impossible, mais que la poésie s'avère désormais « introuvable⁸⁴³ ». Chez Albert, Dickson, Leblanc et Yergeau, la poésie, tout

⁸³⁶ Dans Gérard Leblanc, *L'extrême frontière : poèmes 1972-1988*, Sudbury, Prise de Parole, 2015, coll. « BCF », p. 20, il est question de la poésie « nourrie dans l'amitié et l'encouragement » qui mêle « l'intime et le social » et consolide l'amitié du poète avec plusieurs personnes. On pourrait aussi voir à ce sujet *Moncton Mantra*.

⁸³⁷ Robert Dickson, *Une bonne trentaine*, Erin, Porcupine's Quill, 1978, non paginé. Le poète manifeste l'espoir que soit fondée une communauté de poètes qui pourrait changer le monde.

⁸³⁸ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 50.

⁸³⁹ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 21.

⁸⁴⁰ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 22.

⁸⁴¹ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 60.

⁸⁴² Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 60.

⁸⁴³ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 96.

comme chez Chicoine, est porteuse d'une utopie à venir, d'une révolution à faire, ce qui présuppose que le genre poétique prend la défense non d'une hégémonie mais d'une marginalité visant à s'affirmer contre l'ordre en place. Dans une moindre mesure et à une échelle individuelle plutôt que collective, le caractère révolutionnaire de la poésie s'affirme aussi dans *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?* de Gabrielle Poulin, comme le montre Yergeau dans son analyse du roman⁸⁴⁴ : la poésie autorise la création d'un « univers de liberté et de pureté qu'aucune mode ni aucune idéologie ne pourraient atteindre⁸⁴⁵ », lance le personnage de Marie-Ève. Même pour Jacques Durocher, le professeur auquel Marie-Ève adresse son examen devenu lettre d'amour, la poésie « a toujours été liée à la transgression⁸⁴⁶ », note encore Yergeau, faisant référence à une scène où Jacques, lorsqu'il est jeune, se fait surprendre par son père au cours d'une séance de masturbation ; ce dernier le frappe alors en lui disant que cette activité peut le rendre fou comme un poète. La poésie devient alors pour Jacques un « refuge absolu », un « lieu en dehors de tous les lieux » ; le personnage, devenu professeur de poésie, « s'isolera dans sa dignité de poète qui jette un regard méprisant sur la plèbe⁸⁴⁷ », devenant une espèce d'aristocrate rappelant celle des romans de Chicoine :

Ses poèmes, les seuls textes auxquels il attachait quelque valeur, il les a gardés pour lui. L'on ne donne pas ses perles aux pourceaux. Les lecteurs contemporains, les critiques littéraires, presque tous amateurs de sensationnalisme, il les jugeait incapables et, qui plus est, indignes d'entrer dans l'univers qu'il avait créé à son insu, qui l'étonnait lui-même et duquel il se sentait rejeté aussitôt qu'il cessait d'écrire⁸⁴⁸.

Jacques, précise Yergeau dans son analyse du roman, va jusqu'à accorder à la poésie une valeur sexuelle et sacrale : les « mots sperme du poète » participent « de la substance même des minéraux et des plantes » ; plus encore, le poète affirme que la « Poésie » est supérieure à la

⁸⁴⁴ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 119.

⁸⁴⁵ Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*, p. 34.

⁸⁴⁶ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 119.

⁸⁴⁷ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 120.

⁸⁴⁸ Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*, p. 107.

« Mort⁸⁴⁹ ». Or, « [c]ette prétention lui sera fatale⁸⁵⁰ », écrit Yergeau, car le poète mourra malgré tout.

Chez Éric Charlebois, la poésie sera également à la source d'une révolution, mais celle-ci concerne davantage l'individu que la communauté, à l'instar de ce qui se passe chez Poulin. Parce que le rôle de la poésie est de transformer le langage ordinaire, elle est obligatoirement une forme de « marginalité » et le poète en écrivant « entame une automarginalisation⁸⁵¹ ». Une transformation semblable du langage s'opère chez Chicoine, toutefois elle ne vise pas avec Charlebois à créer une nouvelle aristocratie. Il s'agit d'un travail solitaire : le poète se marginalise « du fait qu'il se retire, volontairement, du monde, pour le remanier et le redresser, puis du fait qu'il en hachure la subséquence lisse et subie pour en faire un dosage en des paradigmes qui confèrent une profondeur aux motifs et aux réactions de l'être » ; cela revient à dire que la poésie ne déforme le langage que pour présenter une « réalité qui est peut-être latente, aux aguets⁸⁵² ». Plus qu'avec Chicoine, la marginalisation est présentée par la forme du langage lui-même, qui vogue vers l'incompréhensibilité – mais l'objectif de cette forme est approfondir la vie plutôt que d'opérer une coupure avec le monde : il s'agit de se défaire des formules figées qui obscurcissent la vie pour y introduire ce que Charlebois voit comme la « lumière⁸⁵³ » de la poésie.

Une révolution semblable du langage s'opérera chez Chicoine. La poésie y est en somme l'activité constituante de la néo-aristocratie en émergence et le vecteur d'une révolution s'attaquant de front à la logique économique et au système capitaliste. Chez

⁸⁴⁹ Gabrielle Poulin, *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*, p. 69.

⁸⁵⁰ Robert Yergeau, « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 120.

⁸⁵¹ Éric Charlebois, « La fosse aux pions », *Le Crachoir de Flaubert*, 12 mai 2015. [<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2015/05/la-fosse-aux-pions/>] (Page consultée le 21 février 2016.)

⁸⁵² Éric Charlebois, « La fosse aux pions », s.p.

⁸⁵³ Éric Charlebois, « La fosse aux pions », s.p.

Desbiens, on l'a vu, la marginalité poétique est plutôt involontaire, elle est imposée au poète par un ordre socio-économique préexistant que le narrateur semble critiquer sans pour autant en appeler directement à son renversement. Chez Chicoine, le narrateur refuse de travailler sous prétexte que ce travail nuit à la poésie. Il est significatif dans cette perspective que le narrateur soit un poète alors que le texte est désigné comme un roman. C'est que, un peu comme le roman chez Desbiens est un idéal jamais atteint, la poésie chez Chicoine est un art jamais vraiment accompli et surtout une révolution en cours ou à venir. Ainsi, la poésie est liée à cette quête d'une langue « libre et rebelle » contre « une langue économique⁸⁵⁴ ». La poésie représente cette rébellion contre la logique économique et contre ce que le narrateur de Chicoine appelle « l'homo economicus⁸⁵⁵ ». Le roman pourrait représenter dans la trilogie du Village Osborne cette structure sociale hégémonique à laquelle il faut s'attaquer de l'intérieur. C'est pourquoi la poésie s'intègre au roman, transgresse sa structure et transforme son écriture, amenant le narrateur à refuser « d'écrire com il faut pour ne pas donner prise à la conformité⁸⁵⁶ ». Les mots sont « rameutés⁸⁵⁷ », rassemblés, ce sont les soldats, ils forment l'armée de la révolution de l'aristocratie poétique. La transformation du langage, thème majeur chez Chicoine, est également située dans la tradition de Mallarmé, à qui le personnage de poète fait référence :

je construisais mes poèmes com si la page dans laquelle je les assemblais était en trois dimensions, le sens n'était accessible que si on « tournait » le poème pour lire ce qu'il y avait d'écrit sur les ôtres faces com un coup de dé mallarméen qui jamais n'abolirait le hasard, je voulais que mes poèmes vibrent d'une liberté complète, quitte à en devenir de moins en moins compréhensibles à mesure qu'ils s'éloignaient des normes et des prescriptions et qu'ils s'inventaient une langue neuve, une langue inédite⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 93.

⁸⁵⁵ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 93.

⁸⁵⁶ Jean Chicoine, *La forêt du langage*, p. 93.

⁸⁵⁷ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 149.

⁸⁵⁸ Jean Chicoine, *L'ange*, p. 150-151.

La manière dont les romans de Chicoine sont rédigés rend compte de cette volonté de subvertir le langage. Tout y est écrit de manière phonétique ou orthographié de façon non conventionnelle. Ce n'est pas parce que le protagoniste ne connaît pas bien la langue française.

Il a d'abord été engagé au Collège universitaire de Saint-Boniface parce que, dit-il,

je débarquais avec un diplôme universitaire et de l'expérience en recherche et en enseignement, j'affichais une nature joviale et communicative tempérée par la délicatesse du timide, j'avais aussi scoté la note parfaite dans le test de français que le collège faisait passer à toulmonde, du rarement vu, on avait été impressionné⁸⁵⁹.

La poésie est porteuse d'une révolution sociale, économique et artistique à venir, parce qu'il s'agit du genre littéraire qui accorde le plus de liberté, et qui est conséquemment susceptible de faire éclater toutes les structures figées. Le genre poétique est ainsi porteur d'un discours idéologique révolutionnaire, et sa forme elle-même permettrait à cette idéologie de s'exprimer, de se matérialiser. Signe que cette révolution utopique est encore à faire ou en train de se faire, le narrateur rédige non pas de la poésie, comme il le voudrait, mais un roman, instrument par excellence du capitalisme, dont la forme et le contenu sont cependant affectés et transformés par cette classe de texte qu'est la poésie.

Le théâtre et ses masques

On ne doit pas s'étonner que la poésie et le roman, ainsi que les poètes et les romanciers, occupent une si grande place dans les représentations littéraires franco-canadiennes. Après tout, il s'agit des deux principaux genres participant de la littérature dans l'imaginaire contemporain, et le XX^e siècle connaît d'après Dominique Combe une accentuation de l'opposition entre poésie et récit⁸⁶⁰. Les écrivains franco-canadiens font leur cette rhétorique

⁸⁵⁹ Jean Chicoine, *Les galaxies nos voisines*, p. 48.

⁸⁶⁰ Voir Dominique Combe, *Poésie et récit*.

et consacrent une antinomie entre poésie et roman. Cela se fait-il au détriment de l'art dramatique ? Le théâtre se verrait-il relégué à l'arrière-scène ? La pratique du théâtre est pourtant importante dans les cultures franco-canadiennes, particulièrement au cours des années 1970 et 1980. Cela dit, on trouve relativement peu de représentations du théâtre dans mon corpus, si on met de côté plusieurs passages où il n'est fait référence à ce genre que de manière métaphorique. On trouve bien des expressions comme « coup de théâtre⁸⁶¹ » chez Michel Dallaire et Simone Chaput dit de l'un de ses personnages qu'il est « tout à son théâtre » ou encore qu'il a des « gestes théâtraux⁸⁶² ». Il ne s'agit jamais véritablement du théâtre comme genre littéraire dans ces quelques citations.

Les représentations de la poésie et du roman en littératures franco-canadiennes ne sont pas toujours cohérentes ; par exemple, comme je l'ai noté, les genres poétique et romanesque sont tous les deux associés successivement au réel et à la fiction. Toutefois, l'une des deux associations prend nettement le dessus sur l'autre, de manière à créer une structure imaginaire posant en antagonistes la poésie et le roman ainsi que les caractéristiques qui leur sont attribuées. Le schéma binaire suivant se dégage : poésie, réalité, pauvreté, marginalité/roman, fiction, richesse, hégémonie. La représentation des genres se trouve du coup au croisement de discours sociaux portés par la communauté franco-canadienne sur elle-même, ses ambitions et son rapport au pouvoir. Le théâtre peut difficilement s'insérer dans une telle structure antinomique ne tenant en place que grâce au maintien unique de deux termes figés dans une opposition parfaite. Cela peut sans doute expliquer en partie la maigre représentation de ce genre dans les littératures franco-canadiennes. Si le théâtre participe sporadiquement, dans quelques œuvres de mon corpus, à l'imaginaire des genres franco-canadiens, c'est en

⁸⁶¹ Michel Dallaire, *Anarchie des innocences*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2007, p. 15.

⁸⁶² Simone Chaput, *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2010, p. 147 et 144.

reproduisant à lui seul cette configuration binaire. Comme un acteur qui jouerait tous les rôles d'une pièce, le théâtre enfile les différents masques du drame franco-canadien, incarnant successivement le riche et le pauvre, le dominant et le dominé, l'être ravi dans la fiction et celui partant à la recherche de réalité. Là réside toute la complexité de la représentation du théâtre en littératures franco-canadiennes. Il nous reste à voir si à l'horizon de ce dialogue aux allures schizophréniques se trouve la promesse d'une synthèse dialectique des opposés ou l'effondrement d'un montage à l'équilibre précaire.

Commençons cette exploration par l'axe pauvreté/riche, qui a constitué jusqu'à maintenant l'un des principaux traits consacrant la rivalité entre poésie et roman. Le théâtre se trouve quant à lui associé aussi bien à l'un qu'à l'autre, à la richesse qu'à la pauvreté. Cette dualité est-elle pour autant contradictoire ? Nullement. Une synthèse paraît se produire, car ce sont dans ce cas les praticiens du théâtre qui sont pauvres. Les spectateurs, eux, ne le sont pas, assister à une pièce nécessitant des moyens financiers et constituant, dans mon corpus, une preuve d'appartenance à une certaine élite culturelle. Dans les *Nouvelles de la capitale*, le personnage de Binette a longtemps eu « l'assurance que donne l'argent⁸⁶³ » car il venait d'une famille aux allures bourgeoises : « Le père était propriétaire d'un hôtel (qui était en fait un peu bordel sur les bords) et faisait de l'argent comme de l'eau. La mère avait fait son école normale et s'était mariée tout de suite après. On leur prêtait beaucoup de distinction et plus d'argent qu'ils n'en avaient⁸⁶⁴. » Une fois autonome, le jeune homme peine toutefois à se retrouver dans une situation financière semblable à celle de sa famille. Il faut dire que le personnage n'a pas le sens pratique. Pour Poliquin, qui n'apprécie guère le nationalisme québécois, l'intérêt de Binette pour le mouvement souverainiste contribue à dévaloriser le personnage : Binette

⁸⁶³ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 21.

⁸⁶⁴ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 20.

« parlait d’avenir collectif ; ce qui comptait désormais, c’était le Québec et rien que le Québec. Son raisonnement : [...] il faut aller au Québec et y créer le premier État français en Amérique du Nord pour sauver les francophones de l’assimilation⁸⁶⁵ ». Il faut dire que Binette se montre particulièrement irréaliste : il se voit « consul du Québec à San Francisco ou dans un pays en voie de développement » et il

remu[e] comme personne la mythologie des lendemains québécois : parité du franc québécois et du dollar canadien, canonnière fleurdelisée sur le Saint-Laurent, reconnaissance de l’OLP, exode des Rhodésiens du West Island et accueil des frères acadiens et fransaskois, la coupe de hockey Québec-URSS, etc⁸⁶⁶.

Le personnage est déçu lorsqu’il se voit refuser la présidence de l’association du Parti québécois de l’Université d’Ottawa, qui refuse d’inclure un Franco-Ontarien. Après un voyage en Europe, Binette revient au Canada et « [passe] six mois à Montréal sur le bien-être social », moment où il « découv[re] sa vocation pour le théâtre⁸⁶⁷ ». Il est révélateur que le passage du texte où la pauvreté nouvelle du personnage est consacrée par sa réception de chèques de « bien-être social » corresponde au moment où il se trouve une passion pour le théâtre. Plus encore, un peu comme le poète, la personne qui fait du théâtre (en tant qu’acteur, dramaturge ou metteur en scène, le rôle exact est rarement précisé, et celui de Binette encore moins) vit en grande partie grâce aux subventions gouvernementales. Au sujet de Binette, le lecteur apprend que

[c]omme il vivait avec une fille originaire d’Ottawa, qui s’appelait Sylvie et qui s’ennuyait un peu à Montréal, il est revenu dans la région. C’était mieux comme ça, surtout qu’ici il était possible de faire du théâtre avec les subventions culturelles du gouvernement de l’Ontario et du Secrétariat d’État à la minorité franco-ontarienne⁸⁶⁸.

⁸⁶⁵ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 25-26.

⁸⁶⁶ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 26.

⁸⁶⁷ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 28.

⁸⁶⁸ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 28.

Si le personnel du théâtre est pauvre et survit grâce à des subventions, il est toutefois de bon ton d'aimer le théâtre. Dans *Pour sûr* de France Daigle, le théâtre est le signe d'une communauté culturellement développée ; mais cela concerne uniquement l'auditoire, pas le praticien. Faisant référence à un livre illustré pour enfants qui deviendra plus tard un dessin animé, Daigle écrit :

Babar, personnage éléphant créé en 1931 par Jean de Brunhoff, est un excellent modèle de socialisation. Son histoire familiarise gentiment les enfants âgés de trois à sept ans avec les valeurs de la vie citoyenne. Babar aime s'habiller correctement, répond toujours comme il faut à l'école, aide les autres comme les autres l'ont aidé et apprend que chacun a un rôle essentiel dans la société. Lorsqu'il devient roi, Babar fait de bons choix de civilisation et de culture. Sous son règne, les éléphants construisent des écoles, cultivent des jardins, jouent de la musique et vont au théâtre⁸⁶⁹.

Dans la série jeunesse *Babar* telle qu'elle est reprise ici par Daigle, le théâtre constitue un symbole de développement social, le symbole d'une société aisée, où les gens peuvent aller au théâtre. Le théâtre n'est pas davantage à la portée de tous dans *L'ombre des fantômes* de Lise Bédard. Le personnage de Louis-Marie a « les poches presque vides⁸⁷⁰ », ce qui l'empêche de pouvoir payer de soirées à sa copine Madeleine ; il se sent d'ailleurs « [humilié] de ne jamais pouvoir lui offrir une sortie⁸⁷¹ ». Sa situation financière s'améliore quelque peu, parce qu'il trouve éventuellement un contrat d'enseignement et est ensuite admissible à l'assurance-emploi. Cela lui permet d'acheter « des roses » à sa copine et également de « l'emmen[er] voir une pièce de théâtre⁸⁷² ». Sans être riche, donc, la possibilité même d'assister au théâtre en tant qu'auditeur est signe d'une certaine aisance financière ; le théâtre, s'il est fait par des pauvres, n'est pas pour les pauvres.

⁸⁶⁹ France Daigle, *Pour sûr*, p. 64.

⁸⁷⁰ Lise Bédard, *L'ombre des fantômes*, Ottawa, Éditions David, 2008, p. 94.

⁸⁷¹ Lise Bédard, *L'ombre des fantômes*, p. 94.

⁸⁷² Lise Bédard, *L'ombre des fantômes*, p. 94.

Il peut paraître étonnant que l'auditoire théâtral soit associé ainsi à une certaine aisance financière étant donné que les publics réels, au Canada français dans les années 1970 et 1980 à tout le moins, n'étaient pas les plus aisés. Le théâtre est souvent associé à la réalité dans le théâtre de cette époque, mais la réalité qu'il est censé représenter est souvent celle d'une communauté appauvrie. La première pièce de théâtre se réclamant de l'identité franco-ontarienne, *Moé j'viens du Nord*, 'stie, créée en 1971 par la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne, a été composée principalement par André Paiement. Cette pièce inaugurant le répertoire franco-ontarien s'ouvre sur un refus de la fiction théâtrale : le premier personnage à entrer en scène, Roger, interdit au spectateur de percevoir ce qu'il verra comme une histoire dénuée de rapports avec sa réalité. Dès son apparition sur la scène, le personnage de Roger s'adresse ainsi à l'auditoire : « Comment ? J'viens voir une pièce, pis c'est toute ce qu'y'a, des rangées de gens assis ? À part de ça, j'suis tout seul ? Ben, écoutez, si vous voulez rester assis là à rien faire... ben, c'est d'vos affaires, mais moé j'suis pas pour recommander votre pièce à personne⁸⁷³. » L'amorce fait rire. Le personnage qui entre en scène croit qu'il est la seule personne dans l'auditoire, et que les spectateurs, eux, sont les comédiens. Le renversement brise immédiatement le quatrième mur, cette convention voulant que ce qui se produit sur scène est une fiction. La volonté de Paiement et de la troupe de l'Université Laurentienne est sans aucun doute également de présenter leur création comme participant pleinement de la dramaturgie moderne. Elle génère aussi ce faisant une image du théâtre comme genre, image qui l'opposera à la fiction au profit de la réalité, un peu comme la poésie sera associée au réel, et le roman, à la fiction. Roger dira avoir été envoyé sur scène pour « dire

⁸⁷³André Paiement, *Partitions d'une époque*, vol. 1 : « Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976) », Sudbury, Prise de Parole, p. 31.

au monde qui c'qu[il est]⁸⁷⁴ ». C'est de son identité en tant qu'individu et que membre de la communauté franco-ontarien que doit parler Roger — autrement dit, il doit parler de sa réalité, qui, comprendra-t-on bien rapidement, est aussi celle des spectateurs franco-ontariens. « Qu'est-ce que j'fais ? Ben, j'vis, pareil comme vous autres, peut-être un 'ptit peu plus, peut-être un p'tit peu moins ⁸⁷⁵! » Cela ne saurait être plus clair. Une semblable rupture du troisième mur jumelée à une identification explicite des personnages de la pièce aux spectateurs se produit dans *Et le septième jour*, une pièce écrite par Paiement la même année. Un psychiatre, qui soigne le protagoniste névrosé de la pièce, se tourne soudainement vers les spectateurs, déclarant : « Et vous autres... qu'est-ce que vous faites là... Mais, vous êtes aussi graves que lui... et vous ne le savez même pas !!! Vous, les psychopathes... les névrosés... les mères possessives⁸⁷⁶. » Une didascalie indique que l'acteur doit descendre dans l'auditoire et, comprend-on, accoster des spectateurs.

Toi, le psychopathe, tu veux l'amour, eh bien écoute, il y a une p'tite guidoune en arrière, dans l'allée là, elle t'attend... Va la trouver, elle t'en donnera de l'attention. Aaahhh !!!

Toi le névrosé... toi je te connais... Viens, viens avec moi... On va s'asseoir ensemble derrière le cube là, personne nous verra, et on se rongera les ongles jusqu'au sang, hein ?

Et toi la mère possessive, toi aussi je te connais... Viens, on va se coller le nombril ensemble, pis on se le frotera, pis tu te mettras les bras autour de moi, et on se possédera à s'en plus finir, aah ⁸⁷⁷!

Herménégilde Chiasson parle également du théâtre dans sa série *Autoportraits*. Chiasson insiste sur les « efforts » des artistes pour s'« insérer » dans la modernité, mais admet que ces efforts « tombent sous le **poids** d'une **conjoncture** économique, qui fait en sorte que nous

⁸⁷⁴ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 32.

⁸⁷⁵ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 32.

⁸⁷⁶ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 90.

⁸⁷⁷ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 91.

mettons en place des **mécanismes** et des infrastructures **destinés** à faire de nous des **créateurs** d'emploi beaucoup plus que les **générateurs** d'un art authentique et original. Les cas du théâtre et du cinéma sont particulièrement évocateurs de cette situation⁸⁷⁸ ». Le théâtre est indissociable de la réalité ainsi que la vivent les communautés minoritaires, particulièrement la communauté acadienne :

Pour la collectivité rassemblée, le théâtre est un geste et une parole qui appellent une place publique. Vivant en marge de la société québécoise et faisant face à une pénurie d'institutions, cette place publique [acadienne] se révèle souvent comme le seul endroit sur lequel la collectivité peut se **rabattre** pour partager ses désirs et faire le point sur ses craintes et ses défaites⁸⁷⁹.

La communauté est constamment confrontée à « cette impossibilité de partager une vision à soi où l'on pourrait se retrouver, se rabattre, dans le but d'habiter un lieu heureux où l'on voudrait retourner souvent⁸⁸⁰ ». Le théâtre, comme lieu autant que comme genre, est perçu comme « une sorte de conscience publique dont on aurait évacué la pénurie et le malin plaisir de s'affronter dans un face-à-face, une société où il faut céder sa place en échange du droit de parole⁸⁸¹ ». Dans cette société, « se monter un théâtre » équivaut à mettre en place

un espace dans lequel la collectivité viendrait se dire, se concilier pour élaborer et brandir les éléments de sa défense, remettant sans cesse devant le public le désarroi et les causes de son assimilation, une sorte de bilan, les rapports de la vie telle qu'on la conçoit dans une sorte de déception tolérable où tôt ou tard l'on finit par transiger avec le format géant de l'aigreur qui empoisonne à la longue, ce climat ombrageux avec lequel il faut constamment composer, ce besoin de circonvenir la réalité, d'y circuler, de la court-circuiter pour lui trouver un espace acceptable et viable dans l'imaginaire, loin des lieux où la honte et la douleur nous réclament comme une dimension incontournable⁸⁸².

⁸⁷⁸ Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, vol. 4 (« MotS »), Sudbury, Prise de Parole, 2014, p. 81. C'est Chiasson qui souligne.

⁸⁷⁹ Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, p. 84. C'est Chiasson qui souligne.

⁸⁸⁰ Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, p. 84.

⁸⁸¹ Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, p. 84.

⁸⁸² Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, p. 84.

Le théâtre apparaît ainsi chez Chiasson comme un art dont le rôle est de représenter la réalité, mais uniquement dans la mesure où il peut « lui trouver un espace acceptable et viable dans l’imaginaire ». Il s’agit, en somme, de saisir une réalité caractérisée par une douleur profonde (notons l’emploi des termes « désarroi », « assimilation », « déception », « aigreur », « empoisonne », « climat orageux », « honte ») et de la sublimer — ou plus spécifiquement « la court-circuiter ». L’objectif est, pour reprendre l’expression employée plus haut par Chiasson, de générer, dans l’espace imaginaire mis en place par l’art, « un lieu heureux où l’on voudrait retourner souvent⁸⁸³ ». On assiste donc avec Chiasson à une certaine synthèse du rapport entre réalité et fiction : le théâtre produit une fiction, ou plus précisément un espace « imaginaire », mais un espace qui est d’abord et avant tout basé sur la réalité. Cela rappelle à bien des égards la conceptualisation du roman par Daigle, pour qui le romancier utilise la vie dans l’objectif de générer de la fiction. Daniel Poliquin articule lui aussi les rapports entre réalité et fiction au moment de représenter l’art théâtral ; on trouve en fait chez lui une représentation du théâtre qui, plutôt que de l’assimiler au vrai, lui voit un rapport avec le faux. C’est ce qui survient dans *Temps pascal*.

Il n’a jamais voulu croire que Jacinthe était bel et bien une droguée et que la cocaïne s’attaque au système nerveux et finit par provoquer de graves dépressions. Jacinthe était dopée depuis cinq ans. Probablement, comme je l’ai expliqué à cet entêté de Médéric, parce qu’elle n’arrivait pas à accepter la vie, ses échecs, sa famille, l’absence de Nick, que sais-je encore ? Et puis, ce que Médéric ne voudra jamais admettre, c’est que ce suicide, c’est aussi, en partie, du théâtre ! Un suicide de jeune artiste, ça a toujours quelque chose de tragique, et ça, Jacinthe le savait sûrement, puisqu’elle en parlait souvent au camp ! Je le sais, moi, puisque je m’en souviens. C’est quand je le lui ai dit que Médéric m’a traité de vieille pédale ! Au fond, il s’est fâché parce qu’il refuse de voir le vrai⁸⁸⁴.

⁸⁸³ Herménégilde Chiasson, *Autoportraits*, p. 84.

⁸⁸⁴ Daniel Poliquin, *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 151.

Le théâtre institue un rapport faussé à la réalité. Il est rapporté au faux et la personne qui regarde ce « théâtre » qu'est le suicide de Jacinthe est incapable de le discerner de la réalité. Le mot « théâtre » est toutefois employé ici métaphoriquement. Il n'est pas véritablement question de théâtre. Une même représentation de cet art se retrouve cependant dans d'autres œuvres franco-canadiennes. Ainsi, dans *L'ombre des fantômes* de Lise Bédard, le théâtre permet au personnage de Louis-Marie de se divertir, dans le sens de se divertir de ce qui se passe mal dans sa vie : « Louis-Marie quitta l'hôpital écœuré. Il espaça doucement ses visites. Il allait sombrer lui-même. La jeune fille l'entraînait dans son abîme aux profondeurs insondables. Il se mit à assister à des pièces de théâtre, à aller au concert⁸⁸⁵. » Dans une autre nouvelle de ce même recueil, c'est dans la *pratique* du théâtre que ce divertissement se concrétise le plus : « Je m'inscrivis à l'université, en théâtre. J'avais le goût de changer de peau, de personnage, d'être un autre, au moins sur la scène⁸⁸⁶. » Les personnages qui jouent du théâtre se mentent à eux-mêmes ou le font pour s'éloigner d'une part de leur propre réalité.

Là où les représentations du théâtre paraissent les plus originales et distinctes des représentations de la poésie et du roman, c'est dans leur manière d'articuler l'axe marginalité/hégémonie. En fait, il est davantage question, quand il est question de théâtre, d'expérimentation et de tradition — la tradition représentant précisément ici l'hégémonie à renverser grâce à l'expérimentation théâtrale. La pièce de Paiement dans laquelle l'auteur emploie le plus souvent le terme « théâtre » est *À mes fils bien-aimés*, créée en 1972. L'action se déroule dans un vieux théâtre donné par le père en héritage à ses trois fils : Tom, Fernand et Joffre. Le père avait acquis le bâtiment peu de temps avant de mourir. Tout cela tombait assez bien : Tom et Fernand avaient besoin d'un espace, celui-là pour produire des films, celui-

⁸⁸⁵ Lise Bédard, *L'ombre des fantômes*, p. 111.

⁸⁸⁶ Lise Bédard, *L'ombre des fantômes*, p. 184.

ci pour donner des cours de karaté. Le père, spéculent les garçons, voulait ainsi contraindre ses fils à travailler tous ensemble — surtout Joffre, qui est en âge de travailler depuis six ans mais est chômeur et voyage en Europe depuis tout aussi longtemps. Le testament, précise Fernand,

laisse les trois fils propriétaires à parts égales. Mais le père a fait certain que ça tomberait pas à l'eau pour Joffre. Le testament le nomme premier héritier, ce qui lui donne, en loi, la direction du théâtre. Y peut presque en faire ce qu'y en veut, à part de l' vendre parce qu'on est aussi propriétaires⁸⁸⁷.

Plongé dans le noir, Tom craint cette « vieille bâtisse », où il « pourrait y avoir des planches pourries » à travers desquelles « [o]n pourrait aussi ben passer⁸⁸⁸ ». Fernand rétorque : « C'est pas une si vieille bâtisse que ça et puis le plancher m'a l'air ben solide⁸⁸⁹. » Une fois la lumière ouverte, Tom change de perspective, et s'exclame : « C'est parfait ! Juste la scène, c'est grand en masse pour donner tes cours. On peut bâtir un mur mobile entre la salle pis la scène, avec un écran roulant sur l'autre côté pour mes films⁸⁹⁰. » Dans cette « vieille bâtisse », Tom voit soudain le potentiel de renouvellement, avec des technologies modernes comme un « mur mobile » et un « écran » pour les « films », car il veut tourner et projeter des films expérimentaux, en « [faisant] ressentir à l'auditeur des sensations tactiles synchronisées avec le déroulement des actions du film [...] au moyen d'électrodes rattachées au sujet⁸⁹¹ ». Cette dimension expérimentale, moderne, contraste avec la tradition, symbolisée par le bâtiment même qui est appelé un « théâtre ». Fernand, lui, veut se servir de la salle pour enseigner des cours de karaté. Joffre, pour sa part, veut rénover le théâtre pour ensuite le vendre, ce contre quoi s'offusquent ses deux aînés. La seule activité que les personnages ne songent pas

⁸⁸⁷ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 121.

⁸⁸⁸ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 113.

⁸⁸⁹ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 114.

⁸⁹⁰ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 117.

⁸⁹¹ André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 130.

accomplir avec le théâtre, c'est... du théâtre. Plus encore, le théâtre, comme genre, n'est jamais représenté dans cette pièce ; il est question du « théâtre » comme d'un édifice où avaient lieu autrefois des représentations théâtrales. Il n'y en aura plus jamais toutefois, étant donnée l'issue de la pièce. En effet, les frères sont en colère les uns contre les autres (surtout, en fait, Tom et Fernand contre Joffre), si bien qu'à un moment Tom lance au sujet du théâtre : « Ça m'ferait rien s'y brûlait⁸⁹². » Une dispute tourne en altercation violente se soldant par la mort de l'un des frères, Joffre. Cela signifie-t-il que le bâtiment demeurera abandonné ? Ou que Tom et Fernand réussiront à transformer le théâtre en salle de projection cinématographique ou en école de karaté ?

Alors que, chez Paiement, la tradition prend la forme d'un bâtiment vide et en désuétude à l'avenir incertain, elle est incarnée dans le *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* de Louis Patrick Leroux par un personnage anglophone, la « commentatrice ». Cette dernière se trouve en décalage par rapport à l'ensemble de la pièce. Mis à part son discours (en anglais), tout s'y déroule en français. Par ailleurs, son propos, faisant la promotion d'une forme de théâtre traditionnelle, tranche avec la pièce elle-même, qui se caractérise par la modernité, l'expérimentation et l'innovation artistique. Dans son avant-propos, Anne-Marie White écrit que l'action de la pièce « se déroule dans l'univers cybernétique » et que le tout met en scène « [t]rois âmes seules [...] dans un groupe de discussion⁸⁹³ ». Le titre de la pièce fait référence au personnage de « dieu l'amibe, un charlatan en quête de pouvoir qui improvise une religion à son image dans les réseaux informatiques⁸⁹⁴ ». Ce « dieu » manipulera les trois personnages jusqu'à ce que l'un d'eux se suicide ; les deux autres se retourneront alors contre la figure

⁸⁹² André Paiement, *Partitions d'une époque*, p. 153.

⁸⁹³ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 13.

⁸⁹⁴ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 13.

divine pour s'apercevoir qu'il ne s'agissait que d'un être humain comme eux. Plusieurs passages de la pièce sortent de l'ordinaire jusqu'à mettre en scène la folie. À un moment, l'un des personnages doit se trouver dans une camisole de force et se lancer dans un monologue où chacune des barres obliques doit représenter « un changement de ton, d'intention, de voix ou de registre⁸⁹⁵ ». Voici un extrait du monologue en question :

Dans l'océan. Une de perdue, dix de retrouvées. Il y a beaucoup de poissons dans l'océan. Il suffit de s'y plonger la tête et de humer l'amer parfum de l'amour. Ha ! Ha-ha-ha. Une de perdue, dix de retrouvées. Un de/une/de/une de/de/une de perdue/de/de/de/une de/dix/dix dix dix/dix de/dix dix dix/dix de/de/dix/dix de/de/dix de retrouvées/une de/de/retrouvées/dix/de/une et dix de perdues/mais ne suffit de/de/de/de/de la tête aux/humer son/de dix/parfum/amer/amer/parfum/amour/Karéniationinoslivovitchskyananaya/naya/naya/naya⁸⁹⁶ [...]

Peu de temps après ce monologue, un nouveau personnage surgit. Il s'agit de la « commentatrice », qui doit se trouver « hors partition », c'est-à-dire hors de la scène, parmi les spectateurs ou en retrait. Cette dernière commente la pièce en déplorant que le véritable théâtre est mort et que la pièce qu'elle regarde, représentative du théâtre contemporain, n'a pas la qualité du théâtre d'antan.

Alas! The theatre is dead and all that is left — with some true to the hilt entertainment value — are feel-good musicals and Hollywood movies. Oh! how I long for those simple love and death, good guy bad guy stories. Guy meets gal, guy loses gal, gal gets pregnant by the milkman, guy beats the shit out of the milkman, gal takes off for Wisconsin, becomes president of the single mother's support group and ends up tending bar for years to support her child, whilst the guy, although weak for a calcium deficiency brought on by the milkman's refusal to deliver him his daily milk, becomes a successful politician living in constant fear of the imminent discovery of this allegedly abandoned child, of course there's a love interest and a cute dog or an extraterrestrial for good measure. Oh how I love those simple love and death, laugh and cry, oh-I'm-so-superior-to-those-poor-bastards stories⁸⁹⁷.

⁸⁹⁵ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 32.

⁸⁹⁶ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 32-33.

⁸⁹⁷ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 34-35.

Leroux met ainsi en scène ses propres détracteurs, qui pourraient lui reprocher que son théâtre ne raconte pas d'histoire aux péripéties limpides. Déçue que le théâtre contemporain ne fasse pas de place au « *pathos* », la commentatrice dit considérer qu'aujourd'hui le théâtre est perverti (« *perverted*⁸⁹⁸ »). Elle postule que le véritable théâtre se caractériserait par des histoires qui font vivre des émotions — ce à quoi ne répond pas la pièce de Leroux, qui, pour elle, pervertit la nature du genre théâtral. Plus tard, elle détaillera la nature de ses reproches, spécifiant que c'est le manque de réalisme de la pièce qui, pour elle, rend l'ensemble de la représentation intolérable :

*Call me old-fashioned, but I rather like good pure simple theatre, the type you can understand because everything is either explained to you or foreshadowed at least three scenes in advance. I rather like being told what to think and when to cry and when to laugh. Call me old-fashioned, but I would rather have liked to be told that everything was going on in some parallel world we call cyberspace, or the Internet. I would have liked to be told that the representation of the Internet would not be realistic. How can we understand what's going on if the words aren't understandable? If the situations aren't realistic?!? The nerve of these experimental theatre people! Damn them! Damn them! All of them be damned*⁸⁹⁹!

La façon dont Leroux emploie le langage dans cette pièce constitue aussi un problème pour la commentatrice : « *Call me old-fashioned, but I like to understand. I like to understand words when they are spoken. I like to understand words in their context, as a method of communication, not mystification*⁹⁰⁰! » Le propos de la commentatrice permet à Leroux de préciser sa conception du théâtre, qui serait une forme de mystification plutôt que de communication, et qui s'opposerait, plus spécifiquement, à la tradition telle qu'elle est représentée par la commentatrice. Anne-Marie White, qui a mis en scène la pièce, avoue d'ailleurs y avoir vu une volonté de « révolution ». Ce n'est pas uniquement contre les

⁸⁹⁸ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 35

⁸⁹⁹ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 123.

⁹⁰⁰ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 123.

nouvelles pratiques théâtrales que la commentatrice s'insurge, mais contre les évolutions sociales et technologiques qui lui ont laissé toute cette place. Les personnages de la pièce, qui sont enfermés dans un groupe de discussion web, sont « *so empty, they surf the Internet from dusk until dawn and again from dawn until dusk and again and again and again: everybody's gone surfing, surfing loneliness*⁹⁰¹ ». À la prise de position traditionaliste de la commentatrice est ainsi ajoutée une posture réactionnaire : entre le refus de l'évolution technologique et celui des innovations théâtrales, il n'y a qu'un pas, franchi par le personnage. L'opinion de la commentatrice sur l'expérimentation théâtrale, qui n'est pas toujours bien perçue, se retrouve aussi dans d'autres œuvres. Ainsi, dans *Le dernier des Franco-ontariens*, un amateur de théâtre soupire devant les expérimentations théâtrales qu'on tente de lui faire passer pour des innovations alors qu'il s'agirait davantage d'élucubrations, selon lui. Ces nouvelles pratiques théâtrales représenteraient une « *écriture à l'image même des Franco-ontariens, c'est-à-dire / qui ne lève pas très haut / qui est dans son ensemble un exemple d'inanité la plus totale*⁹⁰² » :

une nuée écarlate monta vers le ciel
on appelait ça l'encensement du temps

dans les champs, les spectateurs horrifiés
n'avaient d'autres à faire que de plier les genoux et se
courber sur l'herbe mouillée

en attendant la venue de l'orateur
ils pouvaient invoquer des noms :
Jésus-Christ, Yahvé, Hare Krishna, Allah, U.S.A., Québec,
Canada, Taureau, Sagittaire

tout à un coup, un illuminé parmi tant d'autres cria
que le monde n'avait aucun sens et que la fin était proche

c'est alors que l'orateur apparut : il n'arrive rien, je vous

⁹⁰¹ Louis Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, p. 55.

⁹⁰² Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 75. Les italiques sont d'Albert.

prie de me croire, laissez ce pauvre à son Dieu
et tous d'une même voix, les bras vers les cieux de scander
prières et béatitudes sublimes...

*assis confortablement dans le théâtre, l'amateur soupira*⁹⁰³

Une tension entre tradition et renouveau se dessine également dans *Nouvelles de la capitale* de Daniel Poliquin. Jadis, le personnage de Binette « avait joué dans *Le voyage de monsieur Perrichon* de Labiche, au séminaire » avant de faire « du théâtre expérimental et de l'expression corporelle⁹⁰⁴ » une fois arrivé à Montréal. Cette redécouverte du théâtre, qui constitue, en fait, une découverte d'un théâtre expérimental, est indissociable de la « redécouvert[e] », par Binette, de « sa vocation politique dans un groupuscule marxiste-léniniste prolétaire révolutionnaire québécois⁹⁰⁵ ». C'est que, selon ce groupe, « [l]'homme exploite l'homme et le théâtre est un instrument de changement social⁹⁰⁶ », l'outil d'une révolution, comme l'est la poésie pour bien des écrivains en littératures franco-canadiennes.

Dans *Temps Pascal* de Poliquin, le théâtre constitue une « lutte » au même titre que le « judo » et « la défense des libertés civiles » : « Pour s'entraîner à la lutte, il avait suivi des cours à l'Université Carleton et lu tous les manuels sur le sujet. Après, il avait opté pour le judo, et après, pour le théâtre, et ensuite, pour la défense des libertés civiles⁹⁰⁷. » Contrairement à ce qui se passe avec la poésie, où la révolution, à défaut de s'accomplir, est du moins réellement poursuivie par les personnages, les acteurs participant à la création théâtrale sont corrompus par les instances qui les subventionnent. Si le poète embrasse sa pauvreté et en fait son porte-étendard, le personnel théâtral est « [empressé] à faire des compromis avec le

⁹⁰³ Pierre Albert, *Le dernier des Franco-ontariens*, p. 9. Les italiques sont d'Albert.

⁹⁰⁴ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 28.

⁹⁰⁵ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 28.

⁹⁰⁶ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 28.

⁹⁰⁷ Daniel Poliquin, *Temps pascal*, p. 64.

gouvernement pour obtenir plus de subventions⁹⁰⁸ » dans les *Nouvelles de la capitale*. C'est pourquoi Binette « a fini par se dégoûter du théâtre » ; lui qui poursuit une certaine pureté idéologique « s'est remis sur le bien-être social⁹⁰⁹ » plutôt que de faire des compromis artistiques. La vie de Binette prend toutefois une autre tournure lorsque « sa Sylvie [tombe] enceinte de lui » et que le père de sa compagne, « un agent immobilier qui adorait sa fille et aimait bien Binette malgré ses discours gauchistes, leur [promet] cinq mille dollars s'ils se mari[ent]⁹¹⁰ ». Après le mariage, Binette sent le besoin de « se changer les idées » et recommence à faire « du théâtre », mais avec « la Ligue nationale d'improvisation⁹¹¹ ». Le personnage de Binette apparaît aussi dans *Temps pascal* et, au premier regard, sa situation paraît semblable à celle décrite dans les *Nouvelles de la capitale* :

Encore étudiant à l'Université d'Ottawa, ce même Binette, on s'en souvient, s'était fait connaître comme président des Jeunesses socialistes du Canada et sympathisant actif du Parti Québécois. Ayant étudié le théâtre et la peinture, il avait fondé plus tard une troupe de théâtre marxiste, L'Arche. Metteur en scène au talent sûr, Binette avait été l'organisateur génial de plusieurs happenings culturels au Québec et en Ontario. À l'époque, ses déclarations sur la vocation du théâtre en tant que médium de revendication sociale lui avaient valu une certaine popularité. Plus tard, accoté avec France Létourneau, Binette avait laissé la troupe à la suite d'une querelle idéologique avec ses comédiens qui voulaient accepter une subvention fédérale pour une tournée dans le Sud de l'Ontario⁹¹².

Quelques transformations apparaissent toutefois. Binette n'est pas avec Sylvie mais avec une femme nommée France qui tombe aussi enceinte. C'est à ce moment que Binette « accept[e] une place de caissier à la caisse populaire gérée par l'oncle de sa femme à Sudbury » et finit par « gagn[er] la confiance de ses supérieurs », si bien qu'il est « promu chef comptable » ; il change alors de banque pour aller à la Great Canadian, qui lui offre « un poste mieux rétribué :

⁹⁰⁸ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 29.

⁹⁰⁹ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 29.

⁹¹⁰ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 29.

⁹¹¹ Daniel Poliquin, *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, p. 29.

⁹¹² Daniel Poliquin, *Temps pascal*, p. 136.

agent de crédit et de prêts. La place était meilleure, France gardait le petit Éric à la maison — c'est important, avoir sa mère à soi — et ça lui ferait du bien à lui de perfectionner son anglais⁹¹³ ». La carrière de Binette progresse si bien qu'il est « élu secrétaire du club Kiwanis, et de là, conseiller à la chambre de commerce où l'on appréciait ses réparties et sa courtoisie⁹¹⁴ ». Binette aurait-il ainsi abandonné le théâtre en même temps que le désir de révolution ? Se serait-il laissé corrompre par l'appât du gain, comme il le reprochait aux collègues de sa troupe de théâtre ? Pas selon lui :

Moi, je suis resté comédien, alors je joue le jeu. Voilà. Un jour, on changera tout ça. Et puis, finalement, quand on y pense, la meilleure façon de combattre le système, c'est de le changer de l'intérieur. Plutôt que de lutter dans la marginalité, de l'extérieur, on infiltre le système, on apprend les mécanismes du pouvoir et on change la société, de l'intérieur. Ça fait moins de bruit et c'est plus efficace, pas vrai⁹¹⁵ ?

La justification de Binette n'est présentée en fin de compte que comme une excuse, et le théâtre, pour sa part, ne semble pas être en mesure de mener à terme la révolution voulue également par la poésie.

Le texte où la représentation du théâtre culmine, en termes d'élaboration, est *Duel* de Michel Ouellette, une pièce de théâtre qui parle du théâtre. Les deux personnages de la pièce sont précisément cela, des personnages. Édouard et Blanche s'affrontent. Édouard dit être le fils de Blanche, alors que cette dernière refuse ce rôle : elle ne « l'aime pas, ce rôle-là », ce à quoi Édouard rétorque qu'elle n'est « rien sans [s]on rôle », qu'elle est « juste [s]on rôle, rien d'autre. On peut être rien d'autre que ce qu'il y a d'écrit là-dedans⁹¹⁶ ». La mère tente de se défaire de ce rôle : « On se laissera pas faire », dit-elle au fils, qui, lui, soutient qu'ils n'ont

⁹¹³ Daniel Poliquin, *Temps pascal*, p. 137.

⁹¹⁴ Daniel Poliquin, *Temps pascal*, p. 137.

⁹¹⁵ Daniel Poliquin, *Temps pascal*, p. 137.

⁹¹⁶ Michel Ouellette, « Duel », dans Michel Ouellette, *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*, Ottawa, Le Nordir, 1999, p. 72.

« pas le choix », qu'ils « n'[ont] pas le pouvoir » de changer le texte et que quand le « cartable » où la pièce est écrite se referme, ils « n'existe[nt] plus⁹¹⁷ ». Les personnages sont prisonniers de la pièce, dit la mère : « Ça en finit plus de finir. Ça recommence toujours. La dernière réplique dite, on retombe au début. On fait semblant de pas se souvenir de ce qui s'est passé⁹¹⁸. » La pièce, dit Blanche, est une histoire de violence : « Je ne te suivrai pas. Ça mène rien qu'à la violence, ce texte-là. Au bout, il n'y a rien d'autre que des coups pis du sang⁹¹⁹. » Blanche finit par déchirer le texte, et c'est alors que le lecteur comprend pourquoi elle se refuse à jouer la pièce telle qu'elle est écrite : « Dans le texte, je te tue, maman⁹²⁰ », dit Édouard. Faute de texte sur lequel s'appuyer désormais, Blanche sera tenue de citer des extraits d'autres œuvres de Michel Ouellette : *Le Bateleur*, *French Town* et *Corbeaux en exil*. Édouard se met à déchirer des feuilles, ce à quoi Blanche réagit comme s'il lui donnait des coups : « Aïe ! Arrête de me faire mal ! [...] Tu me maltraites. Tu me bats. [...] Tu me tords les bras. Tu me tires les cheveux. Tu veux me briser les jambes⁹²¹. » Édouard a alors une révélation : « J'ai écrit le texte ! », s'exclame-t-il, jugeant alors qu'il doit pouvoir « le réécrire » : « C'est moi l'auteur. Je t'ai créée, toi aussi⁹²² », dit-il à Blanche. Comme Édouard a entrepris de réécrire la pièce, Blanche ne sait plus ce qui se passe ensuite. Il en ressort que ce « duel » était entre l'auteur et son personnage, ou entre le metteur en scène et son acteur. C'est l'auteur de la pièce qui l'emportera : « Hé, l'auteur », dit Blanche, « [j]e ne peux être rien d'autre que ce que t'écris. Fait que grouille-toi ! Écris-moi. Écris-moi la suite. Si tu me laisses dans le noir, je suis rien. Rien d'autre que du papier⁹²³. » D'après Johanne Melançon, *Duel* « met ainsi en scène

⁹¹⁷ Michel Ouellette, « Duel », p. 71-72, p. 80 et et p. 77.

⁹¹⁸ Michel Ouellette, « Duel », p. 73.

⁹¹⁹ Michel Ouellette, « Duel », p. 81.

⁹²⁰ Michel Ouellette, « Duel », p. 96.

⁹²¹ Michel Ouellette, « Duel », p. 99.

⁹²² Michel Ouellette, « Duel », p. 100 et p. 103.

⁹²³ Michel Ouellette, « Duel », p. 104.

une relation mère/fils-fille qui se traduit dans une relation auteur/acteur tendue, dans le dévoilement du processus d'écriture, du travail de réécriture, ainsi que du processus d'interprétation (l'actualisation du texte au théâtre)⁹²⁴ ». C'est que

ce duel entre personnages devient un affrontement entre celui qui joue un rôle (ou qui refuse de le jouer), c'est-à-dire le comédien ou créateur du rôle, et celui qui écrit ce rôle (et qui prend la liberté de modifier le texte alors que le comédien l'interprète), c'est-à-dire l'auteur ou le créateur du texte — celui qui « met au monde » le texte comme la mère ses enfants⁹²⁵.

La mère refuse de jouer le texte écrit par le fils, parce qu'elle en connaît le dénouement, où le fils tue la mère. La question des rapports de pouvoir réapparaît donc, mais les deux protagonistes sont liés au théâtre : le rapport entre l'auteur/metteur en scène et le personnage/acteur remplace la situation de domination du roman sur la poésie. Comme le fils remporte ce duel, on y assiste à « la prise de conscience du pouvoir de l'écriture (théâtrale) et de l'importance de l'interprétation⁹²⁶ ».

On trouve également un tel rapport de pouvoir dans *Fractures du dimanche* de Michel Ouellette, mais cette fois le théâtre doit partager la scène avec le roman. Le texte, étiqueté comme un roman, déstabilise dès le départ son lecteur en narrant l'histoire comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Les premières lignes rappellent ainsi des didascalies :

Scène I

Le décor : un espace vide, dans la nature. Il y a deux personnages sur la scène : un homme et une femme. L'homme est bien habillé, très à la mode. Tout chez lui respire la confiance et la réussite. Il s'appelle Philippe Pierre. Il est professeur de lettres françaises. [...] Il regarde sa montre. Le geste est machinal. Il n'a rien de significatif⁹²⁷.

Les dialogues entre les personnages sont par ailleurs présentés à la manière d'une pièce de théâtre :

⁹²⁴ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », p. 92

⁹²⁵ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », p. 98.

⁹²⁶ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », p. 103.

⁹²⁷ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, Sudbury, Prise de Parole, 2010, p. 7.

PHILIPPE

Vous en avez mis du temps. J'aime les gens ponctuels.

DIANE

D'habitude, je suis à l'heure. Excuse-moi. Je me suis trompée de chemin.

PHILIPPE

Ce n'est pourtant pas compliqué⁹²⁸.

Des chapitres du roman présentant l'histoire en invoquant des traits formels normalement réservés aux œuvres théâtrales alterneront avec d'autres où Philippe raconte son histoire à la première personne, dans une prose traditionnelle. Ainsi, aux descriptions objectifiantes des parties théâtralisées succède une narration à focalisation interne qui permet d'en savoir davantage sur Philippe.

Je regarde ma montre. Le geste est machinal. Je ne regarde pas vraiment ma montre. Je ne fais que tendre le bras devant moi, en tournant le poignet vers mon visage. Mes yeux ne lisent pas l'heure sur le cadran⁹²⁹.

« Quand j'écrivais, je sombrais dans l'écriture dès qu'elle se présentait, m'arrachant au réel », nous dévoile Philippe, qui dit aussi ne plus écrire de théâtre depuis « une quinzaine d'années⁹³⁰ ». Ce n'est toutefois pas uniquement le théâtre, ici, qui s'oppose à la réalité, mais toute la littérature :

Aujourd'hui, je fais partie des vivants. Quand j'écrivais, j'étais de l'autre partie, de ceux et celles qui errent entre la vie et les mots, dans la littérature. Aujourd'hui, j'ai un travail quotidien, je vois des gens, j'ai un fonds de pension, je gère ma vie, je contrôle mon temps, j'achète, je meuble mon appartement en copropriété⁹³¹.

Cela semble être particulièrement juste en ce qui concerne le théâtre néanmoins, le personnage de Diane n'arrivant « jamais à croire que c'est vrai⁹³² », ce qui la déçoit et l'ennuie. Le tout est

⁹²⁸ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 8.

⁹²⁹ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 14.

⁹³⁰ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 14.

⁹³¹ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 15.

⁹³² Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 34.

confirmé plus loin : « C'est du théâtre. Ce n'est pas la réalité. Au théâtre, tout est plus grand que nature. Tout veut dire quelque chose. Le symbole est partout, dans les décors, dans les costumes, dans les dialogues, dans les personnages eux-mêmes⁹³³. » Au moment de comparer théâtre et roman, l'écrivain lance :

Au théâtre, je travaillais dans des dimensions humaines, à l'échelle de l'être humain, des corps et des mots sur une scène. À plusieurs reprises, quand j'écrivais, j'ai tenté d'écrire des romans, mais je trébuchais dans les descriptions, mon regard voulait tout décrire, mais j'étais incapable d'entrer dans les détails, je restais tout près de la parole, tout près du corps⁹³⁴.

Plus loin, le texte se met à osciller entre le roman et le théâtre. En fait, il semble, au premier regard, s'éloigner du théâtre sans toutefois franchir résolument la frontière qui le mènerait sur le territoire romanesque :

Ce n'est plus un décor. Ce n'est plus une scène de théâtre. Diane et Philippe sont là devant un grand trou dans la terre. Un trou qui contient la semelle et les murs de fondation de la future maison de campagne. Le ciment est vrai. Il ne s'agit pas ici de carton-pâte, d'un assemblage de bois recouvert d'un enduit qui imite le béton. Diane et Philippe ne sont plus dans une pièce de théâtre, mais ils ne le savent pas encore. Pour eux, ils ne peuvent être que du dialogue couché sur une feuille de papier, il ne peut qu'y avoir des échanges de mots entre eux, ils n'existent que dans cet espace verbal dans lequel se joue ce qui ressemble à s'y méprendre à une pièce de théâtre. Ils sont les pantins d'un auteur dramatique qui cherche par l'écriture de ce texte à comprendre pourquoi il n'écrit pas un roman. Le trou est là, symbolique⁹³⁵.

Cet extrait commence en soulignant, encore une fois, la distance entre théâtre et réalité. Le ciment « est vrai », contrairement au théâtre. Les personnages sont ensuite désignés comme des « pantins » contrôlés par un auteur dramatique qui ne parvient pas à écrire un véritable roman. Enfin, il est question de ce trou « symbolique ». Philippe précisera un peu plus loin en quoi ce trou est significatif. Il renverrait, tout compte fait, au vide, au blanc, à l'espace disponible dans le texte théâtral et qui permet aux autres membres du personnel théâtral de se

⁹³³ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 116.

⁹³⁴ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 13.

⁹³⁵ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 21.

l'approprier, voire de le voler. Le texte théâtral ne peut jamais s'imposer entièrement, contrairement au roman, car il est à la merci du metteur en scène, du comédien et même des spectateurs :

Écrire, ça peut te tuer. Écrire pour les autres, surtout. Au théâtre, on écrit toujours pour les autres, pour les metteurs en scène, pour les comédiens et les comédiennes, pour le public. Tous, ils nous arrachent notre texte. Ils le trahissent pour mieux le saisir. Il y a tellement de vide dans un texte de théâtre, de blanc entre les mots, que n'importe qui peut y mettre du sien. Un texte de théâtre, c'est une passoire pour déguster les idées et les émotions⁹³⁶.

Plus le texte avance, plus le personnage de Philippe perd le contrôle et s'aperçoit qu'il est dans un roman. Ainsi, pour Philippe, autant le théâtre que le roman renvoient à une perte de contrôle. Cela fait écho à *La fissure de la fiction*, où le poète se rend compte que la fiction (le roman) prend de plus en plus de place et s'apprête à envahir son existence. Philippe « commence à comprendre qu'il est dans un roman, que quelqu'un, un auteur, est en train de le décrire, de le sonder à coups de petites phrases probantes, hésitantes et maladroites⁹³⁷ ». Comme plus haut, le roman apparaît ici hégémonique. Philippe « imagine parfaitement l'auteur devant son ordinateur portable, les doigts collés sur le clavier, la tête penchée vers l'écran, la tension dans les épaules, dans le cou⁹³⁸ ». Dans les derniers chapitres, la véritable auteure du texte que nous lisons se dévoile et, après avoir tué le personnage de Diane, s'exclame : « Je pleure de honte devant mon incapacité à rester en dehors de cette histoire que je tente d'inventer pour me consoler. J'aimerais tendre la main vers Diane, traverser l'écran pour la rejoindre dans cet espace-temps de mots⁹³⁹. » Malgré cette empathie, l'auteure a pouvoir de vie et de mort sur le personnage, et décide de son sort : un ours se rue sur Diane et la tue. « Je m'en veux de la faire

⁹³⁶ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 34.

⁹³⁷ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 22.

⁹³⁸ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 22.

⁹³⁹ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 125.

disparaître ainsi, d'une manière si absurde », dit la narratrice, qui avoue finalement ne pas avoir « réussi à écrire [s]a pièce » ; mais elle nous apprend également que si Diane est morte dans son histoire, elle est toujours vivante « [d]ans la vraie vie⁹⁴⁰ ». C'est que la narratrice se serait inspirée de personnes réelles, qu'elle croise d'ailleurs une fois qu'elle ferme son ordinateur et abandonne son projet d'écriture. On apprend alors que l'auteure-narratrice est Élodie, la copine de John, l'un des fils de Diane, celle qui, avait-t-on appris plus tôt dans le roman, écrivait des pièces de théâtre.

L'œuvre de Michel Ouellette mise à part, je constate néanmoins un relatif effacement du dramaturge dans mon corpus. On trouve bien sûr Binette, qui, chez Poliquin, pratique le théâtre. Un personnage, chez Bédard, pratique aussi momentanément ce genre. Ils ne sont pas présentés comme des dramaturges toutefois. Même chez Paiement, le théâtre se manifeste sous la forme d'un bâtiment... qui ne sera pas utilisé pour monter de pièces. En ce qui concerne Paiement, cela peut paraître tout à fait logique, mentionne Lucie Hotte. « Pour André Paiement, dont le choix politique et éthique était de donner une portée sociale à son œuvre, il était impossible de devenir Écrivain. Il fallait à tout prix qu'il soit compris et accepté de la communauté franco-ontarienne⁹⁴¹. » Or, ce « refus de l'écrivain lui impose un genre » : le théâtre « n'est pas perçu comme écrit car il ne vise pas à être lu » et la présence de spectateurs « permet d'établir un contact direct avec le public », ce qui fait du genre « une forme de rassemblement collectif apte à répondre aux exigences sociales de Paiement », mais a aussi comme conséquence d'effacer le public au profit des spectateurs, dit Hotte — ce qui se manifeste clairement dans *Moé j'viens du nord*, 'stie, où l'auditoire est interpellé dès le lever

⁹⁴⁰ Michel Ouellette, *Fractures du dimanche*, p. 126

⁹⁴¹ Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 30.

du rideau⁹⁴². Selon François Paré, le statut problématique de l'écrivain en contexte minoritaire s'étend à l'ensemble de la dramaturgie franco-ontarienne :

l'écrivain, au sens général, est désormais investi des pulsions de la mort, celles qui annoncent depuis toujours sa disparition (violente) en tant que sujet autoritaire : son appauvrissement progressif, puis l'horizon de son absence catastrophique dans le spectacle qui sans cesse s'annonce⁹⁴³.

Le théâtre franco-ontarien aurait « posé la question de la nécessité même de l'écrivain, symbole de l'excédentaire dans une culture "pauvre", vivant avant la lettre le dénuement et le refus⁹⁴⁴ ». Dans plusieurs œuvres théâtrales franco-ontariennes, la figure de l'écrivain ferait l'objet « d'une recherche désespérée⁹⁴⁵ ». C'est que

[l]e théâtre minoritaire, tel qu'il s'est constitué en Ontario français depuis 30 ans, a posé de manière remarquable la question des liens entre le sujet identitaire et le pouvoir, et, au-delà de cette question, la nécessité même de la figure écrivante, toujours apparemment liée, elle aussi, aux structures de l'oppression⁹⁴⁶.

Pour la dramaturgie franco-ontarienne, la notion d'écrivain est « apparue très tardivement, comme un fait d'institution plutôt que comme une réalité structurante⁹⁴⁷ ». Il faut dire que, comme l'écrit Northrop Frye, « l'absence de l'auteur, dissimulé à son auditoire, est un trait caractéristique du théâtre⁹⁴⁸ ». C'est en fait dans l'absence même de représentations de l'écrivain ou, pour le dire autrement, dans la « mise en scène de son absence », que se manifeste le goût pour le réel au théâtre, puisque le jeu corporel permet une « prise directe avec la réalité⁹⁴⁹ ». « Ne fallait-il pas », demande Paré, « que dans une société dé-réalisée, le théâtre, intervention première sur la conscience collective, se tourne vers le donné réel⁹⁵⁰ ? ». Ce serait

⁹⁴² Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », p. 30-31.

⁹⁴³ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 67.

⁹⁴⁴ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 67-68.

⁹⁴⁵ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 68.

⁹⁴⁶ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 68.

⁹⁴⁷ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 68.

⁹⁴⁸ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, p. 302.

⁹⁴⁹ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 71.

⁹⁵⁰ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », p. 71.

donc, pourrait-on dire, par la rareté de la représentation de ce genre et de son auteur dans la littérature franco-canadienne que se manifesterait une certaine représentation de la réalité, une conception de l'art et du langage comme devant se poser au plus près de la vie. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, dans la pièce de théâtre *Le Bateleur* de Michel Ouellette, le personnage de Dempsey incite Jack (et par là, semble-t-il, le public) à agir plutôt qu'à « être un spectateur de [sa] propre vie⁹⁵¹ » — donc à sortir du spectacle (du théâtre, précisément) pour entrer de plain-pied dans la réalité.

* * *

Les représentations se manifestent dans les textes littéraires selon des modalités et des finalités spécifiques. L'étude de cas présentée dans ce chapitre permet de constater qu'au moins trois modalités président à cette génération des représentations des genres et que ces modalités sont indissociables de leurs finalités. La première modalité est argumentative et elle vise à fonder un discours idéologique convaincant. On pensera immédiatement au *Roman colonial* de Daniel Poliquin, où les images du roman servent principalement à souligner le caractère oppressif et illusoire du discours nationaliste québécois. Une autre modalité repérable à partir de l'analyse du corpus est réflexive. Autant France Daigle que Nicole Champeau, Robert Yergeau, Daniel Aubin et Éric Charlebois développent un discours qu'on pourrait qualifier de métadiscursif. Chez Daigle par exemple, la représentation du roman sert l'énonciation d'un art romanesque qui explique l'élaboration de ses œuvres et sa conception de la littérature. L'objectif n'est alors plus de convaincre mais, dans une visée autoréférentielle,

⁹⁵¹ Michel Ouellette, *Le Bateleur*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 25.

de réfléchir à sa propre démarche de création et d'explicitier cette dernière pour le lecteur. Enfin, l'une des modalités principales de la représentation que nous avons croisée est narrative. Les images des genres deviennent alors des moteurs de l'action, elles participent à la caractérisation des personnages et façonnent leur devenir ; songeons à Patrice Desbiens, Jean Chicoine, Jean-François Somain, Daniel Poliquin, Céline Forcier, Gilles Lacombe, Michel Ouellette, Gérald Leblanc et Pierre Albert, mais aussi à J.R. Léveillé et Daniel Aubin, dont les représentations du poète et de la poésie sont à la fois narratives et réflexives. La trilogie du Village Osborne de Chicoine et les œuvres poétiques de Desbiens mettent en scène des poètes ; et c'est précisément par ce statut qu'est déterminé le devenir de ces personnages, puisqu'il a des répercussions sur leur position au sein de la société (ils sont pauvres et marginaux) en plus d'orienter leurs actions dans le récit, leurs interactions avec les autres personnages, les craintes et les ambitions qu'ils confient au lecteur. La finalité de la représentation de la poésie et du poète dans de telles œuvres n'a rien de théorique : elle est, pour les personnages, existentielle, en ce sens où tout leur être fictionnel est façonné par leur rapport au genre qu'ils pratiquent. Les représentations des genres permettent donc de construire des trames narratives autant que d'élaborer des personnages, comme en témoignent également *La jeune femme de Tokyo*, où les protagonistes sont définis précisément en fonction d'une opposition entre la prose et la poésie, ou encore *La critique*, où Pascal est pour ainsi dire déterminé par son ambition romanesque.

Par ailleurs, les représentations des genres dans mon corpus mettent en place une image de la littérature, des relations hiérarchiques entre ses catégories, et enfin une image du monde social dans lequel se situent les pratiques littéraires. Les catégories « poésie », « roman » et, dans une moindre mesure, « théâtre », sont celles qui reviennent le plus régulièrement en littérature franco-canadienne. Ce sont elles qui, plus que d'autres, définissent le littéraire dans

l'imaginaire franco-canadien. Le personnage désigné comme écrivain pratiquera impérativement l'un de ces genres. Une littérature qui cherche à se faire reconnaître comme littérature a-t-elle d'autre choix que d'emprunter les catégories les plus communément reconnues comme littéraires ? Quoique les pratiques littéraires franco-canadiennes laissent entrevoir un penchant pour l'hybridité générique, la triade traditionnelle poésie/roman/théâtre domine dans les représentations. La représentation d'un genre dans un autre (par exemple de la poésie dans le roman ou inversement) fait parfois ressortir certaines rivalités génériques. C'est le cas dans l'œuvre romanesque de Poliquin, où la poésie est dévalorisée. On trouve d'ailleurs l'inverse dans l'œuvre poétique de Desbiens, la poésie s'y voyant octroyer plus de valeur que le roman, même si c'est ce genre qui domine dans l'institution littéraire. Lacombe, lui, a recours à une « prose poétique » pour critiquer le roman, et Chicoine s'attaque au roman de l'intérieur, transgressant sa structure et transformant son écriture pour amener le lecteur à appuyer son entreprise de révolution poétique. Par ailleurs, chez Champeau, le choix de l'essai, écriture non fictive, permet de souligner l'incapacité du roman à rendre compte du réel, mais aussi de faire se rencontrer extraits poétiques et extraits essayistiques, de manière à présenter la proximité entre les deux et à mettre l'accent sur la capacité de la poésie à rendre compte de la réalité.

La hiérarchisation des catégories génériques est indissociable ici de leur ancrage dans le monde social. En effet, il me semble que l'ensemble des œuvres du corpus présentent avant tout un rapport problématique au réel mis en scène par la représentation des principales catégories génériques du discours littéraire. Il est ainsi possible de repérer dans le corpus deux principaux rapports au réel au sein desquels s'articulent différemment les tensions entre fiction et réalité, richesse et pauvreté, hégémonie et marginalité. La relation hiérarchique entre les catégories repose sur la valeur associée à l'un des termes dans ces groupes d'opposés. On

trouve d'abord des représentations où les sujets paraissent être à la recherche d'une réalité perdue. Le roman est alors présenté comme entièrement fictionnel et il ne parvient pas à atteindre ce réel introuvable. Par conséquent, les sujets se tournent vers la poésie. Nicole V. Champeau en est l'exemple le plus typique. Il en va de même pour J.R. Léveillé et Éric Charlebois, chez qui la poésie permet, par des moyens distincts cependant, d'atteindre la réalité. Si le genre poétique est marginal, dans cette perspective, c'est qu'il est le représentant du réel dans un monde fictionnalisé : pensons à l'univers dysphorique du *Dernier des Franco-ontariens* de Pierre Albert, où la réalité n'a plus de place, camouflée qu'elle est par les images d'une société en déperdition. La poésie, chez Albert, se perd (tout comme le réel), alors que, chez Robert Yergeau, un espoir semble subsister : même si cela paraît hautement paradoxal, c'est par la poésie, cette machine fictionnelle, que le poète de *L'usage du réel* tentera d'advenir à la réalité. Pour Poliquin cependant, il ne semble pas y avoir de réalité, cette dernière passant uniquement par les « romans » que nous nous en faisons. Enfin, on trouve aussi des cas où, le roman étant au contraire le représentant du monde dysphorique, la poésie devient le seul genre qui, pouvant instaurer une révolution, promet de changer l'ordre social. Elle est alors l'instrument d'une révolution non pas par la fiction (comme chez Poliquin) mais par une transformation poétique de la réalité. Voilà la représentation des genres romanesque et poétique développée dans la trilogie de Jean Chicoine, mais aussi chez Gérald Leblanc, Pierre Albert, et d'autres écrivains, où une communauté nouvelle promet d'émerger grâce au genre poétique.

Un autre rapport au réel se dessine dans certaines œuvres, où la réalité s'avère à l'inverse trop présente et, surtout, dysphorique, comme chez Daniel Aubin, pour qui la poésie traduit la marginalité et la pauvreté symboliques dont le poète ne peut s'échapper. Dans l'œuvre de Patrice Desbiens, la réalité se déploie comme une prison de laquelle les sujets ne

parviennent pas à sortir. Parfois, le roman semble la seule voie de sortie, car il promet de transformer le réel grâce au pouvoir de la fiction ; mais, dans la plupart des cas, l'avènement du roman s'avère tout simplement impossible, l'espoir qui était mis en lui étant trop grand : pensons à cet égard aux œuvres de Michel Ouellette et de France Daigle, comme à *La fissure de la fiction* de Desbiens. Dans le cas de Daigle, ce n'est pas que la réalité est sombre et qu'il faille s'en échapper, mais plutôt que nos croyances sur le monde sont limitées ; il convient ainsi d'employer la fiction à dépasser les frontières de la connaissance. Le roman peut également s'avérer non pas impossible mais dangereux : chez Desbiens, mais aussi chez Yergeau, recourir à la fiction, c'est courir le risque de corrompre la réalité au point de la rendre entièrement méconnaissable.

Qu'en est-il du théâtre ? Le genre dramatique représente à la fois la richesse et la pauvreté, la réalité et la fiction, la tradition et la révolution. Si, chez Hegel, le théâtre constitue la synthèse du poétique et du prosaïque, ici le théâtre apparaît comme synthèse inachevée des représentations du poétique et du romanesque. Aussi pauvre que la poésie, mais n'arrivant pas à supplanter le romanesque sur le plan de la fiction et du pouvoir, il peut espérer agir dans la réalité (lieu d'action de la poésie, comme on l'a vu). Toutefois, il ne s'agit bien souvent que d'un espoir, précisément, car le théâtre n'advient pas et laisse sa place au roman (chez Ouellette), se voit réduit à un bâtiment vide (avec Paiement) ou se recentre sur un discours sur lui-même (chez Ouellette autant que chez Leroux). Plus encore, les personnages pratiquant le théâtre pensent faire une réelle différence dans le monde, mais il n'en est rien, nous disent certains auteurs : ils se leurrent, se mentent à eux-mêmes, et pratiquent le genre dramatique pour oublier leur réalité (songeons à Poliquin et Bédard).

Dans tous ces cas, ce qui semble récurrent, c'est un rapport problématique à un réel ressenti comme dysphorique ou inatteignable. La littérature et le langage apparaissent alors

comme des problèmes et des moyens : c'est en eux que se matérialise cette problématique mais c'est aussi avec eux que se trouve l'espoir de la résoudre et de dénouer l'impasse. À cet égard, on remarquera que, dans l'opposition entre roman et poésie, il y a aussi une inégalité, la poésie ayant presque toujours l'avantage. Cet avantage est quantitatif : les représentations de la poésie sont sans aucun doute les plus nombreuses en littérature franco-canadienne. Mais l'avantage est aussi qualitatif : ce sont les représentations les plus développées dans mon corpus. On pourrait ainsi dire que la poésie, en littérature franco-canadienne, est le genre-roi. C'est le formaliste polonais Ireneusz Opacki qui élabore le concept de *gatunek koronny*⁹⁵² pour désigner le genre qui domine formellement une époque au point d'influencer les autres pratiques littéraires. Robert Yergeau, dans « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », disait les choses autrement. Selon lui, la poésie « agit, à des degrés divers, comme un surtexte dans la littérature franco-ontarienne des années 1990⁹⁵³ » — mon travail, bien entendu, élargit considérablement la portée géographique (je parle plutôt de la littérature franco-canadienne dans son ensemble) et temporelle (il n'est pas question pour moi uniquement des années 1990) du propos de Yergeau. Ce dernier note que la poésie est présente autant dans la forme des œuvres que dans leur propos, nommant une série de textes, de *Souvenir de Daniel* de Gaston Tremblay à *L'enfant de tout à l'heure* de Michel Dallaire en passant par *La fuite comme un voyage* de Stefan Psenak et une conférence de Jean Marc Dalpé à l'occasion du Forum sur la situation des arts au Canada français de 1998. On pourrait certainement prouver qu'en littérature franco-canadienne, la poésie est, formellement, le genre-roi, même si tel n'était pas le but de la présente étude ; mais il est aussi évident d'après

⁹⁵² Ireneusz Opacki, « Royal Genres », dans David Duff (dir.), *Modern Genre Theory*, Londres, Routledge, coll. « Longman Critical Readers », [2000] 2014, p. 118-126.

⁹⁵³ Robert Yergeau, « Le poète et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens », p. 123.

mes analyses que la poésie y est le genre-roi du point de vue des représentations, puisqu'elle les domine, et que dans le couple d'opposés roman/poésie, la poésie l'emporte le plus souvent, que ce soit par défaut, parce que le roman n'advient pas, ou en raison de l'incapacité du roman à rendre compte du réel. Si le poète se voit octroyer le rôle de dire la réalité franco-canadienne, il apparaît aussi comme étant au service de tous les marginaux. On pourrait ainsi reprendre ce propos de Nathalie Watteyne au sujet de Desbiens et l'appliquer à toutes les œuvres du corpus représentant des personnages en poète en disant que « les tranches de vie qui ponctuent les récits en vers [de ces personnages] sont au service des prolétaires et des écorchés, privés de reconnaissance par le déclassement social⁹⁵⁴ ».

⁹⁵⁴ Nathalie Watteyne, « Desbiens, le regard du poète tourné vers le visage quelconque », *Études québécoises. Revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises*, n° 5, 2011, p. 92.

CONCLUSION : UNE INSTITUTION IMAGINAIRE DE LA LITTÉRATURE

[L']idée de théorie pure est ici fiction incohérente. Il n'existe pas de lieu et de point de vue extérieur à l'histoire et à la société, ou « logiquement antérieur » à celles-ci, où l'on pourrait se tenir pour en faire la théorie — pour les inspecter, les contempler, affirmer la nécessité déterminée de leur être-ainsi, les « constituer », les réfléchir ou les refléter dans leur totalité.

Cornelius Castoriadis⁹⁵⁵

Le théoricien est un matelot essayant de reconstruire son bateau en pleine mer et sans jamais le faire couler. Il est convaincu de la nécessité de modifier la structure de l'embarcation afin d'arriver à bon port. Il doit pour ce faire remplacer les planches dès qu'il les enlève pour éviter que l'eau ne s'infilte. La besogne est périlleuse, mais il en vient, graduellement, à construire un nouveau bateau, en utilisant les matériaux de l'ancien et surtout en gardant le cap sur sa destination. Cette métaphore apparaît chez Willard Van Orman Quine, qui la reprend d'Otto Neurath, lequel s'inspire à son tour d'un récit de Plutarque. L'une des significations de cette métaphore est qu'il est impossible de mettre de côté nos croyances pour générer de nouvelles connaissances. Nous n'aurions d'autre choix que de reconstruire nos manières de penser à partir des connaissances que nous avons déjà. Robert Kirk interprète cette image en disant que « *[w]e must leave enough timbers in place to keep the boat seaworthy while we replace others* », autrement dit, « *there cannot be such a thing as facing a reality that is naked and unconceptualized; we can only face it on the basis of the beliefs and concepts we have*⁹⁵⁶ ». Kirk ajoute par ailleurs que « *[w]e cannot stand outside all theories to compare what a theory*

⁹⁵⁵ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, p. 8.

⁹⁵⁶ Robert Kirk, *Relativism and Reality. A Contemporary Introduction*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 116.

*says with naked, unconceptualized reality. Thinking and theorizing are necessarily conducted on the basis of one's own theory, with its own particular system of concepts*⁹⁵⁷. »

Cela ne revient pas tout à fait à soutenir que nous construisons la réalité, mais, plus précisément, que nous pensons, comprenons, appréhendons et agissons dans la réalité à partir de nos croyances préexistantes. Le drame du théoricien est sans doute qu'il n'atteint jamais la terre même s'il est désormais certain de la direction à emprunter. C'est dire que les théories qu'il construit et reconstruit comme des bateaux pour naviguer dans le monde ne se confondent pas avec les phénomènes qu'elles ont comme rôle de comprendre. Est-il même possible d'établir une théorie parfaite, capable d'épouser entièrement le phénomène qu'elle tente de cerner sans le déformer ? Rien n'est moins certain et une théorie doit sans doute être évaluée selon sa capacité à rendre compte de façon cohérente du plus grand nombre possible de facettes d'un phénomène.

Voilà précisément ce pour quoi j'ai entrepris cette aventure dans la théorie des genres littéraires. Le véhicule théorique ne me semblait pas adéquat ou du moins il ignorait ce que je percevais comme l'une des premières manifestations des genres : leurs représentations. Avant même d'avoir lu le moindre poème et d'être en mesure de décrire la forme de ce genre, bien des enfants, adolescents et même adultes auront une opinion négative de la poésie. Les jeunes écoliers de *La poésie, c'est juste trop beurk* de Pierre Labrie ne cachent aucunement leur aversion pour le genre poétique — une aversion spontanée qui repose sur une préconception courante de la poésie. Il ne s'agit pas uniquement d'un horizon d'attente au sens des théories de la lecture, mais d'un véritable investissement symbolique de la catégorie « poésie » et de ses producteurs. On peut songer que bien des personnes ont entendu parler de théâtre et s'en

⁹⁵⁷ Robert Kirk, *Relativism and Reality*, p. 168.

sont fait une image avant de lire ou voir une pièce, et qu'ils ont vu représenté à l'écran un romancier avant que leurs yeux n'aient touché un seul roman. À tout le moins, ces représentations ne laissent pas intact leur regard sur les genres. Il ne me paraîtrait pas judicieux de réduire de telles représentations à des préconceptions naïves puisque ce sont sur ces bateaux — pour filer la métaphore déployée depuis le début de cette conclusion — que les individus, jeunes et moins jeunes, embarquent pour comprendre les genres et pourvoir de sens ce qui leur apparaît comme « la littérature ». Si la représentation peut être davantage intellectualisée et plus finement construite dans le cadre de discours théoriques et de productions culturelles comme les textes littéraires, elle n'en reste pas moins, précisément, une représentation, un canot parmi d'autres.

Cao Pi utilisant le prétexte d'un traité sur les genres littéraires pour promouvoir son habilité à devenir souverain du royaume de Wei ; Jean-Paul Sartre attribuant une valeur particulière à la prose par rapport à la poésie pour des raisons que Marielle Macé qualifie d'existentielles ; Daniel Poliquin qui met dos à dos le roman et la vie, pendant que Gilles Lacombe l'associe à l'hégémonie ; enfin, Nicole V. Champeau voyant la poésie comme l'expression de la réalité alors que Patrice Desbiens la voit surtout comme celle de la marginalité. Ces quelques exemples — parmi une multitude d'autres qui ont peuplé les pages de cette thèse — nous invitent par eux-mêmes, me semble-t-il, à explorer les images que les individus et les sociétés dans lesquelles ils prennent place se font des genres littéraires. Ces derniers apparaissent rarement comme de simples catégories abstraites. Ils sont investis sur les plans affectif et idéologique, ainsi une valeur leur est attribuée.

C'est pourquoi j'ai pris le pari dans cette thèse de parler du genre comme représentation, reprenant à mon compte l'intuition d'Alain Vaillant et de nombreux chercheurs allant dans une direction similaire, de Christine Planté à Marielle Macé et Raphaël Baroni en

passant par Jean-Marie Schaeffer, Gérard Genette, David Fishelov, Isabelle Daunais, André Belleau, François Dumont, Mawry Bouchard, Michel Fournier, Robert Yergeau et bien d'autres. Il m'a aussi toutefois fallu m'éloigner de ces mêmes précurseurs afin de définir la notion de représentation grâce à la psychologie sociale, dont j'ai voulu adapter la théorie des représentations à ma propre discipline, les études littéraires. Cette théorie définit le concept de représentation sous toutes ses facettes, elle fonde la représentation dans la psychologie humaine autant que dans les interactions interindividuelles en plus de théoriser les rapports potentiels entre la représentation et l'action sociale. J'ai par ailleurs situé la notion de représentation en fonction de celle d'imaginaire social : l'une forme pour ainsi dire les atomes de l'autre. Il m'a aussi semblé nécessaire d'employer l'expression « imaginaire de » pour des raisons méthodologiques et heuristiques. Les représentations des genres littéraires, comme nous l'avons vu, ne sont pas uniquement des représentations des genres littéraires : non seulement les images des différentes catégories génériques, prises individuellement, sont-elles en relation dynamique, elles sont aussi corrélées à des images d'un certain nombre d'autres objets : la littérature (et ce qui, par contraste, n'en est pas), la pauvreté, la réalité et la marginalité, pour n'en nommer que quelques-uns. L'expression « imaginaire de » (ici « imaginaire des genres » mais il pourrait aussi s'agir d'un « imaginaire de la guerre », d'un « imaginaire du cirque », etc.) permet de référer non seulement aux représentations individuelles des objets dont il est question mais aussi à la relation dialogique entre ces images et les autres représentations auxquelles elles sont rattachées.

J'ai ainsi voulu, dans cette thèse, rénover l'embarcation de la théorie des genres en l'adaptant à cette composante rarement prise en compte, celle de l'investissement imaginaire des catégories génériques par les individus et les collectivités. Il faut dire que les étiquettes génériques sont partout et qu'elles sont régulièrement ancrées dans l'imaginaire social. Or les

genres, comme toutes les représentations, résultent d'une sélection de caractéristiques structurées selon une hiérarchie d'attention spécifique, concrétisées à l'aide du langage ou d'images le plus souvent, et naturalisées, puisqu'elles apparaissent comme allant de soi. Ce phénomène de construction de la représentation générique — nommé objectivation en psychologie sociale — différencie objets verbaux variés (les genres discursifs) et littéraires (les genres littéraires). En tant que représentations, les genres sont également ancrés dans l'imaginaire social : « La signification d'une représentation sociale est toujours imbriquée ou ancrée dans des significations plus générales intervenant dans les rapports symboliques propres à un champ social donné⁹⁵⁸ », écrit Willem Doise. Les représentations génériques plus spécifiquement se trouvent intégrées à l'imaginaire social en étant associées à des caractéristiques extralittéraires, elles sont aussi dynamisées puisqu'elles entrent en contact dialogique avec d'autres représentations, et surtout elles sont utilisées, ce qui permet leur circulation en plus d'en faire des outils pour agir et des guides pour comprendre la réalité.

Si l'imaginaire des genres littéraires nous conduit à observer le développement, par les représentations des genres, d'une image de « la littérature », il peut aussi nous permettre de conceptualiser les relations entre la représentation et l'action. Les deux aspects se rejoignent dans les faits, puisque c'est en comprenant les représentations sociales des genres que nous pouvons saisir certains comportements, comme le rejet violent de la poésie par les garçons du roman de Labrie. L'étude de l'« imaginaire des genres » a permis, au cours de cette thèse, d'insister sur ce que j'appellerais l'institution imaginaire de la littérature. Je calque cette expression sur celle de Cornelius Castoriadis ; le théoricien, dans *L'institution imaginaire de la société*, soutient que la société est une production imaginaire, faite de représentations et

⁹⁵⁸ Willem Doise, « L'ancrage dans les études sur les représentations sociales », *Bulletin de psychologie*, vol. XLV, n° 405, 1992 p. 189.

d'actions instituanes, c'est-à-dire qui génèrent leur objet en se produisant. La représentation des genres ne peut-elle pas elle aussi être vue comme instituanes, générant le genre autant que le littéraire en se produisant ? Castoriadis, pour sa part, en tire la conclusion selon laquelle « [l]'histoire est essentiellement *poiésis*, et non pas poésie imitative, mais création et genèse ontologique dans et par le faire et représenter/dire des hommes⁹⁵⁹ ». La représentation et l'imaginaire seraient par conséquent littéraires dans leur fonctionnement même, ce que souligne d'ailleurs Pierre Popovic, lui qui suggère même d'étudier littérairement l'ensemble des pratiques discursives et non de limiter cette approche aux seuls textes désignés comme littéraires, l'imaginaire social étant « le lieu d'une littérarité générale⁹⁶⁰ ».

Les sociologues de la littérature Jacques Dubois et Pascal Durand font écho à la pensée de Castoriadis lorsqu'ils affirment que les genres littéraires sont une « force instituanes » et qu'ils « donnent à connaître et reconnaître ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas⁹⁶¹ ». D'après Dubois et Durant, cette conception du genre et de la littérature était déjà présente chez Jean-Marie Schaeffer. Selon les deux sociologues, le théoricien des genres

donne à voir le travail de l'*instituant* sous l'*institué*. À l'institué correspond le pouvoir de normativité et de régularité systémique qui nous a porté à soutenir que les genres valaient comme institution(s) ; à l'instituant le travail de fondation et de transformation exercé par les textes sur les genres, travail des plus intenses dans l'ère moderne⁹⁶².

Il faut dire que le travail de catégorisation est présent dans tous les domaines du savoir, ainsi que le souligne Milind Malshe :

The process of classification or categorization is pertinent to every field of human enquiry. Natural sciences, social sciences and humanistic studies — all these fields have developed their own ways of classifying the subject matter they deal with. Some of the more familiar examples are : the taxonomies of plants and animals (Biology); the classification of matter in three “states”, viz gases, solids and liquids (Physics); the personality types such as “introvert” and “extrovert” (Psychology); the typology

⁹⁵⁹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, p. 8.

⁹⁶⁰ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, p. 39.

⁹⁶¹ Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », p. 11.

⁹⁶² Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », p. 13.

*of social organization, e.g. “Gemeinschaft” and “Gesellschaft” (Sociology); the lexical categories traditionally called the “parts of speech”, the sentence types and linguistic typology like “agglutinative”, etc. (Linguistics). In every field, the attempt is to classify or categorize the subject matter in such a way that it gives an insight into some significant aspect of the subject matter. The classification is a vital part of the postulation of the theoretical models in these fields, and is therefore looked upon as a valuable process in the enquiry*⁹⁶³.

Il n'en reste pas moins que la théorie des genres a adopté une importance particulière dans les études littéraires. Schaeffer explique que,

dans les autres arts, en musique ou en peinture par exemple, le problème du statut des genres est largement inerte par rapport à la question de savoir ce qu'est la nature des arts en question. C'est que dans ces arts la nécessité de distinguer entre pratique artistique et pratique non artistique n'existe pas, cela pour la toute simple raison qu'il s'agit d'activités intrinsèquement artistiques. À l'inverse, la littérature ou la poésie constituent des domaines régionaux à l'intérieur d'un domaine sémiotique unifié plus vaste, qui est celui des pratiques verbales, celles-ci *n'étant pas* toutes artistiques : le problème de la délimitation extensionnelle et définitionnelle du champ de la littérature (ou de la poésie) peut donc paraître crucial. Du même coup, les catégories génériques, du moins pour autant qu'elles prétendent constituer des classes textuelles définies en compréhension, sont liées directement au problème de la définition de la littérature⁹⁶⁴.

Traiter des genres comme représentations nous conduit, comme je l'ai montré dans les pages précédentes, à réfléchir autant à la construction d'images des catégories génériques qu'à celle d'images de la littérature.

Il me semble que la notion d'institution imaginaire de la littérature peut, du coup, être considérée comme l'une des réponses possibles à la question de la « littérarité ». Elle a été, répétons-le, introduite par le linguiste Roman Jakobson, qui emploie ce célèbre concept afin de renvoyer aux caractéristiques faisant d'un texte une œuvre littéraire : « l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire⁹⁶⁵ ». Cette « science » se constitue en s'opposant à un ensemble

⁹⁶³ Milind Malshe, *Aesthetics of Literary Classification*, p. 1.

⁹⁶⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* p. 8.

⁹⁶⁵ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 15.

d'approches regroupées sous le nom d'histoire littéraire⁹⁶⁶. Les formalistes parleront principalement du « langage poétique », ce dernier s'opposant au langage dit ordinaire, et c'est Jakoubinski qui, dès 1916, exprime le précepte linguistique sur lequel s'édifiera le formalisme :

On doit classer les phénomènes linguistiques selon la fin en vue de laquelle le locuteur utilise ses représentations linguistiques dans chaque cas particulier. S'il les utilise en vue de la fin purement pratique de communication, il s'agit du système du *langage pratique* (de la pensée verbale), dans lequel les représentations linguistiques (sons, éléments morphologiques, etc.) n'ont pas de valeur autonome et ne sont qu'un *moyen* de communication. Mais on peut penser à d'autres systèmes linguistiques (et ils existent), dans lesquels la fin pratique recule à l'arrière-plan (bien qu'elle puisse ne pas disparaître entièrement), et les représentations linguistiques acquièrent une *valeur autonome*⁹⁶⁷.

Souvenons-nous que sous le concept de littérarité se cachent aujourd'hui au moins trois problèmes, tels que l'indiquent Louise Milot et Fernand Roy : la « spécificité interne de certains textes » (leur « littérarité » à proprement parler, au sens où l'entend Jakobson), la « spécificité socio-historique » de ces textes dits « littéraires », puis l'« encadrement institutionnel » de ce qu'on appelle « la littérature⁹⁶⁸ ». Ces trois dimensions se recoupent dès lors qu'on les envisage d'un point de vue historique. Différentes représentations de « la littérature » se sont cristallisées au cours de l'histoire, mais aussi simultanément pendant une même période, dans une même société, chez un même individu et dans des institutions supposées reconduire et transformer à la fois les représentations. Ces institutions se fondent sur des représentations qui sélectionnent certains traits (la « mimesis » pour Aristote, la « fiction » et la « diction » pour Gérard Genette, les « genres littéraires » pour Käte Hamburger) qui servent à définir le « littéraire » : à discriminer un certain nombre de textes au sein de la

⁹⁶⁶ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, p. 15.

⁹⁶⁷ Cité par Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, p. 18.

⁹⁶⁸ Louise Milot et Fernand Roy, « Présentation », p. VIII.

masse des productions verbales afin de leur accorder le statut spécifique d'« œuvre littéraire ». Si, le plus souvent, cette valeur est positive, elle peut également s'avérer négative, comme l'exemplifient les cas, célèbres, de Platon à l'Antiquité grecque (qui proposait, je l'ai dit, de chasser certains poètes de la cité) et celui, plus particulier car restreint à un seul genre, de la condamnation du roman.

On pourrait dire que ce sont le plus souvent les genres qui instituent le littéraire d'un point de vue imaginaire, « la littérature » se voyant régulièrement représentée comme la somme de « ses » genres. À vrai dire, il est bien rare que les systèmes génériques même les plus sophistiqués résistent à une analyse poussée des textes eux-mêmes. Ainsi, d'après Gérard Genette, le critère de « fiction » est constitutif et non conditionnel : les textes fictifs seraient nécessairement littéraires. Néanmoins, on pourrait trouver de nombreux contre-exemples ou du moins des exemples limites. Alain Vaillant a d'ailleurs formulé une critique remarquable du système générique de Genette. Vaillant note l'existence de « livres pédagogiques, pratiques ou didactiques qui agrémentent leur enseignement d'un fil rouge fictionnel (en faisant suivre, par exemple, les aventures plaisantes d'un personnage imaginaire)⁹⁶⁹ ». Or, peu de gens iraient jusqu'à qualifier de tels textes de littéraires, précisément parce que, même s'ils emploient certains procédés pouvant être associés à la littérature, il s'agit de livres pédagogiques, et non de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre. Cela revient à dire que les genres définissent le littéraire bien plus que le littéraire, les genres.

À bien y réfléchir, on ne voit pas pour quelle raison une suite d'événements imaginaires serait reconnue comme « littéraire », si cette suite n'est pas intégrée dans un type de textes déjà identifié comme littéraire — à savoir le genre, défini comme une catégorie culturelle et historiquement déterminée : autrement dit, un roman n'est pas littéraire parce que fiction, c'est la fiction qui est littéraire parce que roman⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 110.

⁹⁷⁰ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 110.

Il ne viendrait à l'idée de personne d'affirmer qu'un roman (même mal écrit) ou un recueil de poèmes (jusqu'au plus cliché d'entre eux) n'est pas de la littérature (quoiqu'on puisse par ailleurs aisément affirmer qu'il ne s'agit pas nécessairement de « grande littérature » ou de « Littérature », mais il s'agit de notions différentes). Ce qu'on désigne comme « littérature » est donc susceptible de fluctuer au gré des contextes historiques. On sait d'ailleurs que l'historiographie a été considérée comme un genre littéraire jusqu'au XX^e siècle ; et si, de nos jours, la poésie lyrique est indéniablement un art verbal, Aristote, pour sa part, pouvait sembler la rejeter hors du champ de la littérature étant donné qu'elle ne satisfaisait pas au critère de la *mimésis*, et bien des théoriciens après lui l'ont suivi dans cette voie. La littérature est ainsi un « fait de représentation⁹⁷¹ » qui a d'abord désigné l'ensemble de l'activité écrite de la société et qui, au XVIII^e siècle, se spécialise en une acception esthétique : elle devient, en d'autres mots, un art⁹⁷². Ainsi deux représentations du littéraire coexistent de nos jours, la première restreinte, présente surtout dans les milieux littéraires et influencée par l'idéal moderniste d'une littérature intransitive, et l'autre, plus large, formant « la véritable ossature du marché public⁹⁷³ » en rassemblant des textes hétérogènes qui n'ont pas tous une vocation artistique. Il serait cependant erroné de borner cette seconde conception au simple commerce du livre puisque certaines œuvres contemporaines émergent loin de l'autotélisme moderne et privilégient « un rapport à l'écriture plus spontané et plus fonctionnel⁹⁷⁴ ».

L'étude des représentations des genres dans la génologie et dans les textes littéraires dévoile en fin de compte comment apparaît la littérature dans ces corpus, c'est-à-dire quelles sont ses limites, quels sont les genres les plus importants et — question non abordée

⁹⁷¹ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 101.

⁹⁷² Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 102.

⁹⁷³ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, 103.

⁹⁷⁴ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 103.

normalement par les réflexions sur la littérarité — quelle portée sociale acquiert le littéraire en fonction de la manière dont ces catégories génériques sont représentées. Plus encore, la représentation des genres littéraires me paraît indissociable de celle de leurs producteurs ; c'est pourquoi, après avoir repéré les noms de genre, je me suis aussi attardé, dans le chapitre 3, sur les noms de leurs producteurs, les poètes, les dramaturges et les romanciers. Selon Jean-Michel Maulpoix, déjà cité dans le chapitre 3, étudier la figure et la représentation du poète revient à étudier la fonction du producteur de poésie autant que « la valeur de la poésie même⁹⁷⁵ ». Il s'agirait en fait de « une manière indirecte de poser la question “Qu'est-ce que la poésie ?”, en s'intéressant à la représentation de celui qui la fait, puisqu'une définition de la poésie est en jeu dans cette représentation⁹⁷⁶ ». Maulpoix exprime ainsi assez bien la raison pour laquelle il importe d'étudier l'image des producteurs en fonction du genre pratiqué quand on s'intéresse à la représentation des catégories génériques. Nous avons d'ailleurs vu que Kundera, lorsqu'il parle du roman et du travail de romancier, confond le rôle de l'écrivain et l'art qu'il pratique, les deux convergeant vers une même image. De façon similaire, la notion de représentation efface la frontière entre le sujet et l'objet, elle nous conduit à observer les échos entre l'image du producteur et celle de son produit, l'un étant le prolongement de l'autre.

Afin d'explorer l'étendue de ma reconceptualisation de la notion de genre, j'ai analysé différents corpus : la théorie des genres littéraires d'une part et la littérature franco-canadienne d'autre part. J'ai repéré, analysé et comparé dans ces corpus les représentations des genres littéraires. Même si j'ai abordé séparément, dans cette thèse, l'analyse de la théorie des genres et celle de la littérature franco-canadienne, certaines lignes de rencontres peuvent être dégagées. En effet, autant les généalogies que les textes littéraires créent une image de la

⁹⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Figures du poète », s.p.

⁹⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Figures du poète », s.p.

littérature, ce qui implique une sélection des genres qui sont considérés comme littéraires, une hiérarchisation de ces genres et une représentation de ce qui constitue leur ancrage social. Le chapitre 2 a été structuré à partir de ces trois dimensions, toutefois, elles me paraissent aussi valables en ce qui concerne les textes littéraires étudiés au cours du chapitre 3, puisque c'est aussi ces aspects qui en ressortent.

Aristote, attribuant une valeur artistique aux genres en prose, s'oppose à la représentation de l'art poétique de son époque et à celle de son maître, Platon, pour suivre Isocrate : c'est là ce que j'ai appelé le « problème de l'*epopoia* », celui des limites de « l'art poétique », comme on l'a longtemps appelé, ou encore de la « littérature », ainsi que nous la dénommons aujourd'hui. Les théories littéraires chinoises des III^e au VI^e siècles (Cao Pi et Liu Xie en particulier) mettent également en relief cette volonté de distinguer les pratiques verbales, souvent en repérant un nombre de genres à visée artistique. À vrai dire, ce problème de la représentation (ou non) de la littérature par une image de ses genres revient dans toute la théorie littéraire jusqu'à nos jours. Jean de Garlande l'aborde au XIII^e siècle avec son *Parisiana poetria* ; le théoricien refuse précisément de considérer comme fondamentalement différentes la poésie métrique, la poésie rythmique et la prose (qui semble être surtout représentée pour lui par la composition épistolaire), suggérant que tous ces genres obéissent à la loi de la narration, et intégrant même dans une certaine mesure ces multiples genres à son ouvrage, présentant du coup une œuvre hybride. Lodovico Castelvetro mettra de l'avant une conception semblable des genres au XVI^e siècle, en ce sens où le *Poetica d'Aristotele. Vulgarizzata e Sposta* pose que la narration est centrale autant en historiographie que dans les arts poétiques. Malgré cette similarité, Castelvetro opère un déplacement significatif par rapport à Jean de Garlande en affirmant que le poète se distingue par son inventivité. Loin d'être un enfant immature qui se contente de singer ce qui a été fait auparavant — la métaphore est de

Castelvetro lui-même —, le poète emploie sa raison pour inventer une histoire originale ou, pour reprendre ses termes, « *unlike any already received orally or in writing*⁹⁷⁷ ». Pour sa part, René Rapin voit dans les genres poétiques (c'est-à-dire les genres que nous qualifierions aujourd'hui de littéraires) l'équilibre parfait entre le plaisir et l'instruction. Si le poète a cette particularité, comme chez Castelvetro, de se servir de sa raison pour créer, il ne le fait pas par souci d'inventivité mais pour instruire un public en le divertissant. Rapin ne parle-t-il donc pas ainsi davantage de ce qu'est la *bonne* pratique des genres et de l'art poétique que de ce que *sont* les genres et de ce qu'*est* l'art poétique dans son ensemble ? Pas tout à fait, puisque les genres et l'art poétique *sont* essentiellement pour lui des outils d'instruction plaisante, qui peuvent néanmoins, comme tous les outils, être détournés de leurs fins premières : on peut certes se servir d'une clé à molette pour clouer, mais le marteau sera plus efficace, car c'est là sa fonction première. À l'inverse de Rapin, qui subordonne pour ainsi dire l'art poétique à sa fonction sociale, Hegel distingue les genres poétiques des genres qu'il qualifie de prosaïques par leur autonomie totale : ils sont les seuls à avoir une finalité entièrement artistique et à n'être pas tenus de composer avec cette prose qu'est la réalité. Le débat se poursuit à l'ère contemporaine avec Dominique Maingueneau et Jean-Marie Schaeffer. Alors que, un peu comme Hegel, Aristote et Rapin, Schaeffer accorde une spécificité aux genres qu'il qualifie de littéraires, Maingueneau nuance la distance entre les genres qui auraient une visée artistique et ceux qui n'en auraient pas, un peu à l'image de Castelvetro et de Jean de Garlande. Dans la littérature franco-canadienne contemporaine, le problème de l'*epopoia* n'apparaît certes pas sous la forme d'un discours théorique. Dès *Moncton Mantra* de Gérald Leblanc, la question de savoir ce qu'est un écrivain est liée à celle d'un bien écrire. Rapidement toutefois, on

⁹⁷⁷ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 42.

s'aperçoit que les personnages d'écrivains franco-canadiens se demandent au premier chef s'ils sont de *bons écrivains* et s'ils appartiennent à la Littérature avec un grand « L » : car il leur apparaît évident qu'ils sont écrivains (avec un petit « é ») et qu'ils font la littérature (avec un petit « l ») puisqu'ils sont poètes ou romanciers. Ils se questionnent sur la qualité littéraire de leur œuvre, non sur sa littérarité. C'est ici l'*absence* de réflexion sur le caractère proprement littéraire de la poésie et du roman qui est frappante, car les genres sont assimilés *de facto* à la littérature.

Cela dit, on perçoit tout de même, en littérature franco-canadienne, un discours sur la valeur accordée aux différents genres et plus particulièrement à la poésie et au roman — à cet égard, la maigre représentation du théâtre pourrait s'expliquer, du moins en partie, par l'importance qu'occupe l'opposition frontale entre le genre romanesque et le genre poétique dans l'imaginaire littéraire franco-canadien. Ainsi, les personnages de Maurice et de Nathalie de *La jeune femme de Tokyo* de Jean-François Somain hiérarchisent différemment les genres poétique et romanesque. Tandis que Nathalie valorise le roman car il lui rappelle en grande partie sa propre existence, Maurice préfère la poésie, qui produit chez lui une forme de dépassement magique. Aussi est-il particulièrement frappant que Nicole V. Champeau accorde l'avantage à la poésie sur le roman dans *Mémoire des villages engloutis* précisément pour les mêmes raisons que Nathalie : le genre poétique serait celui qui est le plus près de la réalité. Maurice, lui, voyait dans la poésie la passion qu'il ne trouvait pas dans la vie, mais avec Champeau, c'est le contraire. La narratrice de *Mémoire des villages engloutis* ne voit pas dans le roman, associé à la fiction, la réalité qu'elle cherche à traduire, et c'est pour cette raison que le genre poétique supplante le romanesque : elle contient par essence la réalité entière. Champeau reprendra cette conception du roman et de la poésie dans *Pointe Maligne*. *L'infiniment oubliée* en accordant une connotation positive à celle-ci et une négative à celle-

là. Chez J.R. Léveillé, la poésie est aussi valorisée en raison de son rapport au réel : le poète du *Soleil sur le lac qui se couche* est en harmonie avec la nature et la poésie est rapprochée de la nature dans *Sûtra*. Plus encore, avec Robert Yergeau, Pierre Raphaël Pelletier et Simone Chaput, la poésie permet, mieux que le roman, de dire les sensations qui habitent l'individu. Si, avec Champeau et bien d'autres auteurs, la réalité est cet espace inaccessible dont la poésie est la clef, et si elle est également, avec Léveillé, Yergeau, Pelletier et Chaput, incarnée par le discours poétique, la réalité apparaît avec France Daigle comme un mur à franchir à l'aide du roman. En fait, dans l'œuvre de Daigle, la réalité n'est rien d'autre que la réalité *établie* : le roman, parce qu'il génère de la fiction, peut déplacer ces blocs formant le mur du réel institué, et dépasser par conséquent ce que nous croyons être pour accéder à des nouvelles connaissances. Une telle hiérarchisation des genres est également opérée dans la théorie littéraire. Elle est souvent introduite dans un récit historiographique de l'évolution de la littérature. Ainsi, Aristote présente la tragédie et la comédie comme des aboutissements de l'histoire littéraire, et comme des genres plus sophistiqués que ceux qui les ont précédés et qui seraient leurs ancêtres. Hegel insérera aussi sa hiérarchisation au sein d'une historicisation en présentant le poème dramatique comme l'aboutissement et la synthèse du poème épique et du poème lyrique. La généalogie, depuis l'Antiquité, hiérarchise aussi les genres « purs » et les genres « hybrides ». Platon, par exemple, refuse tout mélange des genres, liant le désordre artistique au désordre social. Pour lui, cette hybridité vient non d'une volonté d'innovation mais d'une ignorance — ignorance dangereuse, faut-il ajouter, car elle met en péril le bien de la Cité. Horace dénoncera aussi l'hybridité ou à tout le moins le manque d'harmonie dans l'usage des formes, tout comme Castelvetro quelques siècles plus tard. Après avoir posé que le vers est supérieur à la prose en raison de sa nature divine, le théoricien italien argue qu'il ne faut jamais mêler la prose et le vers. La représentation que se fait Castelvetro des hybrides

textuels est sans équivoque : « *a medley of prose and verse is not a normal offspring of the human mind, but a monster not unlike the centaur, which is fabled to have sprung from the union of man and horse*⁹⁷⁸ », écrit-il. René Rapin dresse lui aussi une hiérarchisation des genres, si bien, en fait, qu'il ne fait que nommer le madrigal, le rondeau et le sonnet, estimant que ce sont des genres simples sur lesquels il ne vaut pas la peine de s'attarder.

En ce qui concerne la constitution d'une représentation de « la littérature », ce que j'ai appelé le problème de l'*epopoia* pourrait être associé à l'étape de la sélection. Au cours de cette dernière, centrale dans l'objectivation des représentations, il s'agit de distinguer un certain nombre de genres qualifiés de littéraires dans le chaos de toutes les productions verbales. La hiérarchisation des genres, quant à elle, pourrait bien être rapprochée d'une autre étape, celle de la structuration. En effet, les différents genres sont hiérarchisés, certains étant plus centraux que d'autres dans la représentation du littéraire (c'est le cas, en littérature franco-canadienne, du roman et de la poésie, alors que le théâtre semble se trouver en périphérie, peut-être aussi en raison de sa dimension performative qui l'éloigne de la tradition écrite). Non seulement sont-ils hiérarchisés, ils sont également insérés dans des séries de cause à effet : la valorisation ou non de plusieurs genres est régulièrement rapportée, dans la généalogie, à des récits historiques de l'évolution de la littérature, alors qu'elle se manifeste dans les textes littéraires au cours de récits où les actions et relations des personnages contribuent à la valorisation ou à la dévalorisation des catégories génériques auxquelles ils sont associés. Si la naturalisation des représentations s'apercevait toujours en filigrane, j'ai aussi abordé, quoique de manière un peu moins directe, la concrétisation de ces représentations par le langage, dans la forme même des textes : ainsi, la facture encyclopédique de plusieurs œuvres de France

⁹⁷⁸ Lodovico Castelvetro, *Castelvetro On the Art of Poetry*, p. 12.

Daigle rend compte de sa conception du roman comme moyen de transformer nos croyances par l'accumulation et la permutation de connaissances ; et n'oublions pas Jean de Garlande, dont le *Parisiana poetria* incarne formellement le refus d'une distinction de nature entre la prose et la poésie en insérant des vers dans son traité. Tous ces aspects (sélection, structuration, concrétisation et naturalisation) constituent l'objectivation de la représentation de « la littérature ». Il reste donc à traiter de l'ancrage.

L'intégration et la dynamisation de la littérature sont indissociables de ce que j'ai appelé dans le chapitre 2 des « politiques des genres » — terme qui pourrait aussi s'appliquer aux images littéraires analysées dans le chapitre 3. Mises en contact avec d'autres représentations et associées à des caractéristiques extralittéraires, les représentations des genres se trouvent, à bien des égards, pourvues d'une portée sociale. Cela apparaît avec une certaine évidence chez Platon, qui va jusqu'à proposer de bannir de la Cité les poètes pratiquant des genres mimétiques, considérant que de telles pratiques mettent en péril l'ordre social. La politisation des généalogies est aussi manifeste chez Cao Pi, qui se sert du prétexte d'une réflexion sur les genres littéraires pour prouver à ses lecteurs qu'il est un souverain convenable pour son royaume. C'est sans oublier les classifications de la Roue de Virgile comme les reprend Jean de Garlande, qui associe à chacun des styles une classe sociale particulière, ainsi que la généalogie de Rapin, derrière laquelle on recèle misogynie et nationalisme. Hegel associe également, quoique de façon plus subtile et indirecte, les genres littéraires à des enjeux sociaux, puisqu'il lie l'épique à l'expression collective, et le lyrique, à l'individualité. Enfin, à l'époque contemporaine, Pierre Vinclair présente l'épopée comme l'expression d'un passé national, et le roman, comme celle d'un présent déconnecté de ce nationalisme. La dimension socio-politique et idéologique des représentations des genres est bien entendu aussi prégnante en littérature franco-canadienne. Le roman y est associé à une forme d'hégémonie. Daniel

Poliquin exprime bien cette conception du genre romanesque, attribuant au romancier un pouvoir d'influence. Michel Ouellette présente aussi une telle conception dans son théâtre ; c'est pourquoi Willy Graf n'a aucune emprise réelle sur son existence, qui est écrite par un autre que lui. C'est aussi cette représentation qui ressort des textes d'écrivains comme Gilles Lacombe, Patrice Desbiens et Jean Chicoine, même si cette supériorité sociale du roman paraît alors être dénoncée. En effet, bien des écrivains franco-canadiens opposent la poésie à l'hégémonie romanesque. Chez Desbiens, cette opposition se résout en un constat, celui de la position dominée du poète et par extension des classes sociales marginalisées et appauvries par les classes plus fortunées et les groupes sociaux dominants. Chez Chicoine cependant, comme chez d'autres auteurs comme Robert Dickson et Éric Charlebois, la poésie a le potentiel d'enclencher une révolution sociale ; aussi le poète apparaît-il, dans les romans de Chicoine du moins, comme un aristocrate en devenir, attendant dans l'ombre son heure pour supplanter le romancier et retrouver sa gloire perdue.

Une telle construction d'une image de la littérature par celle de ses genres pourrait être élargie à l'étude d'autres textes littéraires et d'autres époques autant qu'à celle de productions culturelles non littéraires comme les films, les téléseries, les bandes dessinées, les chansons, etc., qui sont elles aussi susceptibles de produire une représentation de la littérature et de ses catégories génériques. La théorisation de l'imaginaire des genres pourrait donc contribuer à élargir le champ d'étude traditionnel de la théorie des genres littéraires, qui ne porterait plus uniquement sur des objets culturellement valorisés et proprement littéraires, mais s'intéresserait aussi au caractère populaire des représentations des genres et à leur impact sur les publics. L'imaginaire des genres pourrait ouvrir vers l'étude des images des genres dans les journaux et dans la pensée commune (analysables à partir d'entretiens menés avec des sujets représentatifs de tel ou tel groupe social, par exemple). Il est d'ailleurs possible que les

représentations contemporaines repérées dans le chapitre 3 réapparaissent dans de telles productions autant que dans d'autres cultures. Ainsi, comme dans la littérature franco-canadienne, la poésie est régulièrement associée à la marginalité et à la pauvreté — des caractéristiques qui pourraient donc constituer le noyau central de l'image du poète dans les sociétés contemporaines. On trouve une représentation du poète comme pauvre et marginal dans la télésérie britannique *Chewing Gum* et le film argentin *Poesía Sin Fin* d'Alejandro Jodorovsky autant que dans la chanson « Poésies » de l'auteur-compositeur-interprète français Simon Rochon Cohen, alias « Chaton », où le poète « continue d'écrire des poésies » tout en étant « [a]u bord de la faillite ». Pensons également à la série canadienne-anglaise *White Collar Poet*. Réalisée en 2011 par Michael Grand, elle met en scène Richard Scribe, vice-président de l'une des plus importantes compagnies d'assurance (fictives) du pays, « Just in Case ». Le prologue décrit l'histoire de Richard comme celle d'un homme qui, au milieu de la crise financière — probablement celle de 2008 — « *straddles two worlds* ». Le terme « *straddle* » signifie « chevaucher » ou « enjamber », le protagoniste enjambe donc deux mondes ; ceux, bien sûr, d'avant et d'après la crise financière, mais aussi les deux univers auxquels appartient Richard, soit celui de la finance et celui de la poésie. La dichotomie entre l'univers de l'art et celui du capital est soulignée dès le titre de la série : les « *white collar* » (« col blanc »), sont des cadres, alors que les poètes, comme le soulignera la série, appartiennent à l'autre groupe social qui précisément s'oppose à cette élite du monde de la finance. *White Collar Poet* se termine sur l'échec de Richard, qui ne parvient pas à concilier ces deux facettes de son existence, ce qui contribue à renforcer l'opposition entre l'argent (associé à une forme de pouvoir) et la pauvreté du poète, associée pour sa part à une forme de marginalité. On voit bien ainsi, empruntant la perspective de l'imaginaire des genres, que les représentations des catégories génériques circulent davantage que ce qu'on aurait peut-être pu croire au premier

regard. Si, ainsi que l'exprime Hélène Védrine, « l'imagination déborde de toute sa force le réel et renvoie à l'imaginaire⁹⁷⁹ », l'imaginaire des genres déborde quant à lui de toutes parts la littérature et se déverse autant dans les ouvrages théoriques que dans les autres productions culturelles et sociales.

⁹⁷⁹ Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

- ALBERT, Pierre. *L'espace éclaté*, Sudbury, Prise de Parole, 1988, 87 p.
- ALBERT, Pierre. *Le dernier des franco-ontariens*, Sudbury, Prise de Parole, 1992, 96 p.
- AUBIN, Daniel. *Plasticité*. Sudbury, Prise de Parole, 2004, 60 p.
- BÉDARD, Lise. *L'ombre des fantômes*, Ottawa, Éditions David, 2008, 224 p.
- BOURAOUI, Hédi. *Transpoétique : éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, 169 p.
- CHAMPEAU, Nicole V. *Mémoire des villages engloutis : la voie maritime du Saint-Laurent de Mille Roches aux Mille-Îles*, Ottawa, Vermillon, coll. « Visages », 1999, 184 p.
- CHAMPEAU, Nicole V. *Pointe Maligne. L'infiniment oubliée : présence française dans le Haut Saint-Laurent ontarien*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 2010, 380 p.
- CHAPUT, Simone. *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du blé, 2010, 202 p.
- CHARLEBOIS, Éric. « La fosse aux pions », *Le Crachoir de Flaubert*, 12 mai 2015. [<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2015/05/la-fosse-aux-pions/>]
- CHIASSON, Herménégilde. *Autoportraits*, vol. 4 (« MotS »), Sudbury, Prise de Parole, 2014, 48 p.
- CHICOINE, Jean. *Les galaxies nos voisines*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « rouge », 2007, 155 p.
- CHICOINE, Jean. *La forêt du langage*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « rouge », 2010, 141 p.
- CHICOINE, Jean. *L'ange*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2014, coll. « rouge », 198 p.
- CREECH, Sharon. *J'aime pas la poésie*, traduction de l'anglais (*Love that dog*) par Anne Krief, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Cadet », 2003, 108 p.
- DAIGLE, France. *Sans jamais parler du vent, Film d'amour et de dépendance, Histoire de la maison qui brûle*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1983, 1984 et 1985] 2013, 375 p.
- DAIGLE, France. *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Outrement, NBJ, en collaboration avec les Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.

- DAIGLE, France. *1953 : Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.
- DAIGLE, France. *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, 746 p.
- DAIGLE, France. *Variations en B & K, La beauté de l'affaire, La vraie vie*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1985, 1991, 1993] 2016, 212 p.
- DALLAIRE, Michel. *Anarchie des innocences*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2007, 128 p.
- DESBIENS, Patrice. *L'homme invisible/The Invisible Man*, Sudbury/Newcastle, Prise de Parole/Penumbra Press, 1981, 46 p.
- DESBIENS, Patrice. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois ; précédé de Grosse guitare rouge ; précédé de Le pays de personne*, Sudbury, Prise de Parole, 1995, 205 p.
- DESBIENS, Patrice. *Le quotidien du poète*, Sudbury, Prise de Parole, 2016, 56 p.
- DICKSON, Robert. *Une bonne trentaine*, Erin, Porcupine's Quill, 1978, s. p.
- FORCIER, Céline. *La critique*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Romans », 2012, 252 p.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, 1320 p.
- HAENTJENS, Brigitte. *Un regard qui te fracasse. Propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal, 2014, 224 p.
- KUNDERA, Milan. *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1974, 389 p.
- KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 324 p.
- LABRIE, Pierre. *La poésie, c'est juste trop beurk !*, Saint-Lambert, Soulières Éditeurs, coll. « Ma petite vache a mal aux pattes », 2017, 72 p.
- LACOMBE, Gilles. *Un petit roman incertain : lanterne et canaris*, Ottawa, Édition L'Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 2012, 40 p.
- LEBLANC, Gérald. *Moncton Mantra*, Sudbury, Prise de Parole, 2012, 167 p.
- LEBLANC, Gérald. *Complaintes du continent : poèmes 1988-1992*, Moncton/Trois-Rivières, Éditions Perce-Neige et Écrits des Forges, 1993, 84 p.
- LEBLANC, Gérald. *L'extrême frontière : poèmes 1972-1988*, Sudbury, Prise de Parole, 2015, 206 p.
- LEROUX, Louis Patrick. *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, Ottawa, Le Nordir, 2003, 174 p.
- LÉVEILLÉ, J.R. *Le soleil du lac qui se couche*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2001, 100 p.

- LÉVEILLÉ, J. R. *Poème, pierre, prière*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2011, 86 p.
- LÉVEILLÉ, J. R. *Sûtra*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2014, 90 p.
- OUELLETTE, Michel. *Corbeaux en exil*, Hearst, Le Nordir, 1992, 114 p.
- OUELLETTE, Michel. *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1994, 92 p.
- OUELLETTE, Michel. *Le Bateleur*, Ottawa, Le Nordir, 1995, 124 p.
- OUELLETTE, Michel. *Tombeaux*, Ottawa, L'Interligne, 1999, 121 p.
- OUELLETTE, Michel. « Duel ». Dans Michel Ouellette, *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*, Ottawa, Le Nordir, 1999, p. 69-104.
- OUELLETTE, Michel. *Willy Graf*, Sudbury, Prise de parole, 2007, 111 p.
- OUELLETTE, Michel. *Fractures du dimanche*, Sudbury, Prise de Parole, 2010, 148 p.
- PAIEMENT, André. *Partitions d'une époque*, vol. 1 : « Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976) », Sudbury, Prise de Parole, 279 p.
- PELLETIER, Pierre Raphaël. *La beauté exulte d'être si rebelle*, Ottawa, Éditions David, 2015, 106 p.
- POLIQIN, Daniel. *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, Ottawa, Le Nordir, [1987] 2009, 252 p.
- POLIQIN, Daniel. *L'écureuil noir*, Montréal, Boréal, 1994, 195 p.
- POLIQIN, Daniel. *Le roman colonial*, Montréal, Boréal, 2000, 255 p.
- POLIQIN, Daniel. *La Côte de Sable*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, [1990 sous le titre *Visions de Jude*] 2000, 303 p.
- POLIQIN, Daniel. *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, 2003, 162 p.
- POLIQIN, Daniel. *La kermesse*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », [2006] 2008, 327 p.
- POULIN, Gabrielle. *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*, Sudbury, Prise de Parole, 1998, p. 117.
- POULIN, Gabrielle. *La vie l'écriture : mémoires littéraires*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Essais et recherches », 2000, 372 p.
- SOMAIN, Jean-François. *La jeune femme de Tokyo*, Ottawa, Éditions du Vermillon, coll. « Romans », 2010, 212 p.
- TREMBLAY, Gaston. *Souvenir de Daniel*, Ottawa, Le Nordir, 1995, 56 p.

- YERGEAU, Robert. *Déchirure de l'ombre*, suivi de *Le poème dans la poésie*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, coll. « L'instant d'après », 1982, 61 p.
- YERGEAU, Robert. *L'usage du réel*, suivi de *Exercices de tir*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1986, 150 p.
- YERGEAU, Robert (sous le pseudonyme « Béatrice Braise »). *Les Franco-Ontariens et les cure-dents*, Hearst, Le Nordir, 1993, 51 p.
- YERGEAU, Robert. *Le tombeau d'Adélina Albert*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, 68 p.
- YERGEAU, Robert. *Une clarté minuscule*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, Éditions Les heures bleues, 2013, 127 p.

Critique littéraire

- ANDERSEN, Marguerite. « Un livre dur comme le marbre », *Liaison*, n° 142, hiver 2008-2009, p. 59.
- AUDET, René. « Le genre, variable inerte dans le cyberspace ? Éléments d'une histoire de la littérature électronique ». Dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, Montréal, Éditions Nota bene, 2003, p. 217-232.
- BÉLANGER, David. « Narrer et montrer : histoire d'une concurrence dans *Blanchie* de Brigitte Haentjens », *Quo vadis romania ?*, n° 41, 2013.
- BÉLANGER, Louis. « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales ». Dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, édition revue et augmentée, Ottawa, Prise de Parole, 2007, p. 235-265.
- BÉLANGER, Paul. « Une vivante beauté ». Dans Robert Yergeau, *Une clarté minuscule*, Saint-Lambert/Montréal, Éditions du Noroît/Éditions Les heures bleues, 2013, p. 7-11.
- BERTHELOT, Andréanne. « Du manuscrit à la critique : *Temps pascal* et la question ontarioise », thèse de maîtrise, Département de français, Université d'Ottawa, 2016, 163 p.
- BLAIS, Marie-Christine. « Brigitte Haentjens photographe », *La Presse*, 20 septembre 2008. [<http://www.lapresse.ca/arts/livres/nouvelles/200809/20/01-21840-brigitte-haentjens-photographe.php>].
- BOEHRINGER, Monika. « Une fiction autobiographique à plusieurs voix : *1953* de France Daigle », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n° 1-2, 2003, p. 107-128.
- CORMIER, Pénélope. « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2014, 267 p.

- DAIGLE-ROY, Alice. « Expérience précaire du monde et représentation de la poésie dans *La fissure de la fiction* et *Désâmé* de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, 127 p.
- DUMONTET, Danielle. « Le parcours autofictionnel de France Daigle entre opposition et résistance », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n° 44, 2004, p. 86-100.
- FRANCIS, Cécilia W. « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, vol. 28, n° 84, printemps 2003, p. 114-138.
- GIROUX, François. « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, n° 17, printemps 2004, p. 45-54.
- HOTTE, Lucie. « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 26-39.
- HOTTE, Lucie. « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme ». Dans Lucie Hotte (dir.), avec la collaboration de Louis Bélanger et Stefan Psenak, *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 35-47.
- HOTTE, Lucie. « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire ». Dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 319-350.
- HOTTE, Lucie. « L'espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens ». Dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2008, p. 317-334.
- LASSERRE, Élisabeth. « Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens ». Dans Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise HMH, 1995, p. 277-285.
- LASSERRE, Élisabeth. « La littérature franco-ontarienne : ruptures et continuité ». Dans Hédi Bouraoui et Ali Reguigui, *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de Parole, 2007, p. 19-38.
- LEROUX, Louis Patrick. « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 53-66.
- MARCOTTE, Gilles. *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1962, 307 p.
- MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Les Éditions La Presse, coll. « Échanges », 1976, 194 p.

- MELANÇON, Johanne. « Michel Ouellette : parcours d'une écriture ». Dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Sudbury, Prise de Parole, 2002, p. 91-112.
- MERCIER, Andrée. « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 461-480.
- OUELLET, François. « *Se faire Père*. L'œuvre de Daniel Poliquin ». Dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 91-116.
- OUELLET, François. « La poésie ou La faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens ». Dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 203-225.
- OUELLET, Lise. « De l'autobiographie à la fiction autobiographique dans la littérature féminine », *La Licorne*, n° 27, 1993, p. 365-378.
- PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « BCF », [1992] 2001, 230 p.
- PARÉ, François. « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 66-79.
- PARÉ, François. « Culture et géographie », *Liaison*, n° 105, 2000, p. 27-28.
- PARÉ, François. « Daniel Poliquin ou La politique du grief ». Dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et variations : Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 121-135.
- PARÉ, François. *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, coll. « CEFAN », 2007, 183 p.
- ROY, Véronique. « *La beauté de l'affaire* : affaires d'architextes-écrivains ». Dans Pierre Hyppolite (dir.), *Architexture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 29-38.
- SIMARD, Mathieu « Le réseau épistolaire de Daniel Poliquin (1982-1990) : archives, relations sociales et identités de l'écrivain », dans Sophie Marcotte (dir.), *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », sous presse.
- WATTEYNE, Nathalie. « Desbiens, le regard du poète tourné vers le visage quelconque », *Études québécoises. Revue internationale de l'Association coréenne d'études québécoises*, n° 5, 2011, p. 91-110.
- YERGEAU, Robert. « Les poètes et la poésie selon trois prosateurs franco-ontariens ». Dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie. Enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien*, Hearst, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2004, p. 113-126.

YERGEAU, Robert. « Le même et l'autre. Figures répulsives et attractives du Québec ». Dans François Ouellet (dir.), *Lire Poliquin*, Sudbury Prise de Parole, coll. « Agora », 2009, p.279-292.

Théorie des genres

ADAM, Jean-Michel. *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2011, 323 p.

ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN. « Six propositions pour l'étude de la généricité ». Dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 21-34.

ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN. « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, n° 153, 2004, p. 62-72.

ANGENOT, Marc. « Le texte littéraire comme effet du discours social ». Dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 1998, p. 21-48.

ANNAS, Julia. *Introduction à la République de Platon*, traduit de l'anglais par Béatrice Han, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands livres de la philosophie », 1994, 473 p.

ATKINS, John William Hey. *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, Gloucester, Peter Smith, 1961, 2 v.

AUDET, René. « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain ». Dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 183-202.

ARISTOTE. *La poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, coll. « Poétique », 465 p.

ARTIGAS-MENANT, Geneviève et Alain COUPRIE (dir.). *L'idée et ses fables : le rôle du genre*, Paris, Honoré Champion, 2008, 339 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduction du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.

BARONI, Raphaël et Marielle MARCÉ. « Avant-propos ». Dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 7-17.

BAYARD, Caroline (dir.). *La Mort du genre : actes du Colloque tenu à Montréal en octobre 1987*, Outremont, Nouvelle barre du jour, 1987, 196 p.

- BELFIORE, Elisabeth. « A Theory of Imitation in Plato's Republic ». Dans Andrew Laid (dir.), *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism*, Oxford University Press, 2006, p. 87-114.
- BELLEAU, André. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », [1980] 1999, 229 p.
- BÉNICHOU, Paul. *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, 553 p.
- BIRON, Michel. « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. XXVII, n° 1, 1991, p. 11-24.
- BOUCHARD, Mawly. *Avant le roman : l'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 369 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.
- BOILEAU, Nicolas. *L'Art poétique*, Paris, Bordas, [1674] 1888, 1963 p.
- BOURDGAIN, Pascal. « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 147, n° 1, 1989, p. 231-282.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Librairie Hachette et Cie, [1890] 2009, 322 p.
- BURROW, J. A. *Medieval Writers and their Word: Middle English Literature 1100-1500*, 2^e édition, Oxford, Oxford University Press, [1982] 2008, 155 p.
- CASTELVETRO, Lodovico. *Castelvetro On the Art of Poetry. An Abridged Translation of Lodovico Castelvetro's Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta*, traduction, notes et introduction par Andrew Bongiorno New York, Binghamton, coll. « Medieval & Renaissance Textes & Studies », [1570] 1984, 384 p.
- CAI, Zong-Qi. *Configurations of Comparative Poetics. Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, 376 p.
- CALAME, Claude. « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, vol. 111, n° 3, 1998, p. 87-110.
- CANVAT, Karl. *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Ducolot, coll. « Savoirs en pratique », 1999, 298 p.
- CHAREST, Nelson et Anne-Sophie GOMEZ. « Préface ». Dans Nelson Charest et Anne-Sophie Gomez (dir.), *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 9-14.

- CHEN, Jack W. *The Poetics of Sovereignty. On Emperor Taizong of the Tang Dynasty*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001, 468 p.
- COHEN, Ralph. « History and Genre », *New Literary History*, n° 17, 1986, p. 203-221.
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, 201 p.
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 2009, 175 p.
- COMPAGNON, Antoine. « Théorie de la littérature : la notion de genre », *Fabula*, 2001. [<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>].
- CONFUCIUS. « The Analects of Confucius », *Wengu. Chinese Classics & Translations*. [<http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?no=456&l=Lunyu>].
- CORTE, Francesco della et Eva KUSHNER. « Poétiques de l'Antiquité classique ». Dans Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 3-31.
- D'ALTON, John Francis. *Roman Literary Theory and Criticism. A Study in Tendencies*, New York, Russell & Russell inc., 1962, 608 p.
- DAUNAIS, Isabelle. « La pensée des romanciers », *Atelier du roman*, n° 46, 2006, p. 23-25.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT. « Introduction ». Dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 5-23.
- DORLEIJN, Gillis J., « Poetry Doesn't Pay: On the Income Position of Prominent Dutch Poets, 1900-1942 ». Dans G. J. Dorleijn, R. Grüttermeier et E.J. Korthals Altes, *Authorship Revisited : Conceptions of Authorship Around 1900 and 2000*, Leuven, Peeters, 2010, p. 53-80.
- DUBOIS, Jacques et Pascal DURAND. « Champ littéraire et classes de texte », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 5-23.
- DUMONT, FRANÇOIS. *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.
- DUMONT, FRANÇOIS. « Le fonds des formes : la dynamique des genres chez André Belleau », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, n° 3, 1997, p. 761-769.
- DUMONT, FRANÇOIS. « Présentation ». Dans André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », [1980] 1999, p. 5-8.

- FARAL, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958, 384 p.
- FISHELOV, David. *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993, 175 p.
- FORD, Andrew. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 356 p.
- FORTIN, Nicole. « Genre littéraire et genre scolaire : un problème de classe ». Dans Richard Saint-Gelais (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 1998, p. 49-85.
- FOURNIER, Michel. *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « République des lettres », 2006, 323 p.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 357 p.
- FRISCHER Bernard. *Shifting Paradigms: New approaches to Horace's Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, The American Philological Association, 1991, 158 p.
- FROM, John. *Genre*, New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », [2005] 2006, 171 p.
- FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p.
- GALLY, Michèle. « Archéologie des arts poétiques français », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, vol. 18, n° 1, Arts poétiques de la renaissance, 2000, p.9-23.
- GARLANDE, Jean de. *The Parisiana Poetria of John Garland*, édition, introduction et traduction par Traugott Lawler, New Haven, Yale University Press, 1974, 352 p.
- GENETTE, Gérard. « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 152-163.
- GENETTE, Gérard. « Introduction à l'architexte ». Dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Points, coll. « Essais », [1979 pour la première édition d'« Introduction à l'architexte »] 1986, p. 89-159.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.
- GENETTE, Gérard. « Peut-on aimer un genre ? ». *Canal-U*, Mission 2000, 26 décembre 2000, 77 minutes.
[https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/peut_on_aimer_un_genre.1213]
- GENETTE, Gérard. « Le genre comme œuvre », *Littérature*, n° 122, 2001, p. 107-117.

- GIOVANNANGELI, Daniel. *La fiction de l'être. Lectures de la philosophie moderne*, Bruxelles, De Boeck, 1990, 156 p.
- GLINOER, Anthony. « Enfances du champ littéraire français : à propos de l'époque romantique ». Dans Jacques Dubois, Pascal Durand et Yves Winkin (dir.), *Le symbolique et le social. Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu, Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Liège, Les Éditions de l'Université de Liège, 2005, p. 127-139.
- GLINOER, Anthony. « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES*, 26 mai 2009. [<http://contextes.revues.org/4325>]
- GROUPE PHI. « Doing Genre ». Dans Verena Theile, Linda Tredennick et Linda Theile (dir.), *New Formalisms and Literary Theory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- HARRIOTT, Rosemary. *Poetry and Criticism Before Plato*, Londres, Methuen, 1969, 168 p.
- HARVEY, A.E. « The Classification of Greek Lyric Poetry », *Classical Quarterly*, n° 5, 1955, p. 157-175.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique III*, édition par Heinrich Gustav Hotho, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schneck, avec le concours du Centre national du Livre, Paris, Aubier, 1995, 544 p.
- HERRICK, Marvin T. *The fusion of Horacian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Champaign, University of Illinois Press, 1946, 113 p.
- HIGHTOWER, James R. « The Wen Hsüan and Genre Theory », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, n° 3-4, 1957, p. 512-533.
- HORACE, *Art poétique*, s.l., s.n., 1900, 61 p.
- ISOCRATE. *Discours*, texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond, Paris, Belles-Lettres, 1928, 4 vol.
- JAMESON, Fredric. « Magical Narratives: On the Dialectical Uses of Genre Criticism ». Dans Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 103-150.
- KIBÉDI VARGA, Aron. *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, 246 p.
- KLIMIS, Sophie. « Le style de la méthode chez Aristote ». Dans B. Curatolo et J. Poirier, *Le style des philosophes*, Besançon/Dijon, Éditions Universitaires de Dijon/Presses universitaires de France-Comté, 2007, p. 215-225.

- LANDRY, Pierre-Luc et Marie-Hélène VOYER. « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la “Renaissance québécoise” », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 47-63.
- LAUGESSEN, Anker Teilgard. « La Roue de Virgile. Une page de la théorie littéraire du Moyen Âge », *Classical et Mediaevalia : Revue danoise de philologie et d’histoire*, vol. XXIII, 1962, p. 248-273.
- LECERCLE, François. « Théoriciens français et italiens : une “politique” des genres ». Dans Guy Dermerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 67-100.
- MACÉ, Marielle. *Le genre littéraire*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Corpus », 2004, 256 p.
- MACÉ, Marielle. « “La valeur a goût de temps”, Bourdieu historien des possibles littéraires », *Fabula-LhT*, n° zéro, février 2005. [<http://www.fabula.org/lht/0/mace.html>].
- MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d’être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011, 288 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, coll. « ICOM », 2014, 216 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Modes de genericité et compétence générique ». Dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MAJOR, Jean-Louis. « Perspectives esthétiques : fantasme d’écrivain et figure du texte », dans Réjean Robidoux et Paul Wyczynski (dir.), *Crémazie et Nelligan : recueil d’études*, Montréal, Fides, 1981, p. 167-175.
- MALPOIX, Jean-Michel. « Figures du poète », *Jean-Michel Maulpoix & Cie...*, s.d. [http://www.maulpoix.net/Figures_%20du_%20poete.htm]
- MALSHE, Milind S. *Aesthetics of Literary Classification*, Mumbai, Popular Prakashan, 2003, 178 p.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. « La notion de genre ». Dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 17-34.
- MILLER, Carolyn R. « Genre as Social Action », *Quarterly Journal of Speech*, n° 70, 1984, p. 151-167.
- MEDVEDEV, Pavel. *La méthode formelle en littérature : introduction à une poétique sociologique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues », 2008, 380 p.

- MINIS, Alastair J. « Discussions of ‘Authorial Role’ and ‘Literary Form’ in Late-Medieval scriptural exegesis », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB)*, vol. XCIX, 1977, p. 37-65.
- MOLINO, Jean. « Qu’est-ce que le style au XVII^e siècle ? ». Dans Marc Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 337-359.
- MORISSETTE, Jean-François. « Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance », *Théâtralité et société : positions de la sociologie*, n° 51, 2011, p. 115-138.
- NAGY, Gregory. « Early Greek Views of Poets and Poetry », *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1: Classical Criticism, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- NEIVA, Saulo et Alain MONTANDON (dir.). *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, 1171 p.
- OPACKI, Ireneusz. « Royal Genres ». Dans David Duff (dir.), *Modern Genre Theory*, New York, Routledge, coll. « Longman Critical Readers », [2000] 2014, p. 118-126
- OWEN, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, 474 p.
- PETITJEAN, André. « Contribution sémiotique à la notion de “genre textuel” », *Recherches linguistiques*, n° 16, 1992, p. 349-373.
- PITERS, Ronald A. M. P. et Mia J. W. STOKMANS. « Genre Categorization and its Effect on Preference for Fiction Books », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 18, n° 2, 2000, p.159-166.
- PLANTÉ, Christine. « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l’imaginaire générique (Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d’une femme sensible*) ». Dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Éditions Champion, 2012, p. 275-296.
- PLATON. *Ion*, édition et traduction par Monique Canto-Sperber, nouvelle édition, Paris, Flammarion, [1989] 2001, 529 p.
- PLATON. *La République*, traduction de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1995, 500 p.
- PLATON. *Les lois*, livre 3, traduction d’Émile Chambry, *Remacle*, s. d. [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/loislivre3.htm>].
- POIRION, Daniel. « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 1, 1986, p. 15-32.

- POTVIN, Claudine et I. S. MACLAREN (dir.). *Literary Genres/Les genres littéraires*, Edmonton, University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, coll. « Towards a History of Literary Institution in Canada », 1991, 164 p.
- RAPIN, René. *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, édition critique et présentation par Pascale Thouvenin, Paris, Champion Classiques, coll. « Littératures », 2011.
- ROSENMEYER, Thomas G. « Ancient Literary Genres: A Mirage? ». Dans Andrew Laid (dir.), *Oxford Readings in Classical Studies. Ancient Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 421-439.
- RUSSELL, Donald Andrew. *Criticism in Antiquity*, Londres, Duckworth, 1981, 219 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1948, 384 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « La catégorie du romanesque ». Dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique ». Dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, [1983 pour la première édition de l'article] 1986, p. 179-205.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique », *La licorne*, n° 22, 1992, p. 247-260.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui ». Dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 11-20.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuels ? ». Dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 357-364.
- SCHEIDEGGER, Jean R. *Le roman de Renart ou Le texte de la dérision*, Genève, Librairie Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1989, 466 p.
- SULAK, Marcela et Jacqueline KOLOSOV (ed.). *Family Resemblance. An Anthology and Exploration of 8 Hybrid Literary Genres*, Brookline, Rose Metal Press, 2015, 464 p.
- SWALES, John. *Research Genres: Explorations and Applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 328 p.

- THIRY, Claude. « Rhétorique et genres littéraires au XV^e siècle ». Dans Marc Wilmet (dir.), *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen Français*, Bruxelles, Vrije Universiteit Brussel, Centrum voor Taal – en Literatuurwetenschap, 1979, p. 23-50.
- TIEGHEM, Paul Van. « La question des genres littéraires », *Hélicon*, n° 1, 1938, p. 95-101.
- TILLIETTE, Jean-Yves. « Vers et prose dans la théorie littéraire médiolatine », *Littérales*, vol. 41, 2007, p. 17-41.
- TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, 297 p.
- TÖKEI, Ferenc. *Genre Theory in China in the 3rd-6th Centuries*, Budapest, Akadémiai Kiado, coll. « Bibliotheca Orientalis Hungarica », 1981, 177 p.
- TYNIANOV, Juri. « De l'évolution littéraire ». Dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 120-137.
- TRZYNADLOWSKI, Jan. « Information Theory and Literary Genres », *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. IV, n° 6, 1961, p. 31-48.
- TSAR/NOVANOVA, *Travaux sur les arts du roman*, s.d. [https://tsar.mcgill.ca/fr_index.html].
- TSENG, Ming-Yu. « The Genre of Research Grant Proposals. Towards a Cognitive-Pragmatic Analysis of Research Grant Proposals », *Journal of Pragmatics*, vol. 43, n° 8, 2011, p. 2254-2268.
- VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 391 p.
- VIARRE, S. « Les genres littéraires dans l'Antiquité ». Dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 59-65.
- VINCLAIR, Pierre *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, 384 p.
- WILLIAMS, H. G. D., « Shattering Tradition: A Rejection of Analysis by Genre in Horace's *Ars poetica* », *Akroterion*, vol. 58, 2013, p. 61-77.
- YUPING, Li. « Rethinking Literary Genre Theory: From a Chinese Perspective », *Chinese Semiotic Studies*, vol. 4, n° 2, Pages 213-222
- ZUCKERT, Catherine H. *Plato's philosophers. The Coherence of the Dialogues*, London, The University of Chicago Press, 2009, 888 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 517 p.

Théorie des représentations

- ABRIC, Jean-Claude. « La recherche du noyau central et de la zone muette des représentations sociales ». Dans Jean-Claude Abric (dir.), *Méthodes d'étude des représentations sociales*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2003, p. 59-80.
- ABRIC, Jean-Claude. « Introduction ». Dans Jean-Claude Abric (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie sociale », [1994] 2011, p. 11-14.
- ABRIC, Jean-Claude. « Les représentations sociales : aspects théoriques ». Dans Jean-Claude Abric (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie sociale », [1994] 2011, p. 15-46.
- AMBROISE, Bruno et Christiane CHAUVIRÉ, « Le mental et le social. L'inscription du social dans le mental ». Dans Bruno Ambroise et Christiane Chauviré (dir.), *Le mental et le social*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons Pratiques », 2013, p. 9-34.
- ANGENOT, Marc. « Théorie du discours social », *CONTEXTES*, n° 1, 2006, s.p. [<http://contextes.revues.org/51>].
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, 221 p.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. « Sur *L'Imaginaire* : Sartre et Husserl », *Cahiers de l'AIEF*, n° 50, 1998, p. 297-310.
- BOIA, Lucian. « Histoire et imaginaire ». Dans Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000, 503 p.
- BRILLI, Elisa, « L'essor des images et l'éclipse du littéraire. Notes sur l'histoire et sur les pratiques de l'«histoire des représentations» », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 6, 2010. [<http://acrh.revues.org/2028>].
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1975, 538 p.
- CHARTIER, Roger. « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. XLIV, n° 6, p. 1505-1520.
- CHASSAY, Jean-François et Bertrand GERVAIS. « L'imaginaire, entre les disciplines ». Dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2008, p. 11-19.

- CHELEBOURG, Christian. *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005, 192 p.
- DAVIDSON, Daniel. « Communication and Convention », *Truth and Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, p. 265-280.
- DELAPORTE, Chloé, Léonor GRASER et Julien PÉQUIGNOT (dir.). *Penser les catégories de pensée*, Paris, L'Harmattan, 2016, 228 p.
- DOISE, Willem. « L'ancrage dans les études sur les représentations sociales », *Bulletin de psychologie*, vol. XLV, n° 405, 1992 p. 189-195.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures », 550 p.
- DURKHEIM, Émile. « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*, tome VI, mai 1898.
- DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », [1912] 1985, 647 p.
- GAGNON, Alex. *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, 492 p.
- GARNIER, Catherine et Lucie SAUVÉ, « Apport de la théorie des représentations sociales à l'éducation relative à l'environnement. Conditions pour un design de recherche », *Éducation relative à l'environnement : Regards — Recherches — Réflexions*, vol. 1, 1999, p. 65-77.
- GASTÉ, Armand. *La querelle du Cid : pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, Genève, Slatkine, [1898] 2011, 495 p.
- GIGLING, Max et Patrick RATEAU. « Les six épreuves de Gopa. Une étude expérimentale du processus d'ancrage ». Dans Michel-Louis Rouquette et Catherine, Garnier (dir.), *La genèse des représentations sociales*, Montréal, Nouvelles AMS, 1999, p. 63-85.
- GRANIÉ, Marie-Axelle. « Représentation sociale et sécurité routière ». Dans Grégory Lo Monaco, Sylvain Délouée et Patrick Rateau (dir.), *Les représentations sociales. Théories, méthodes et applications*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouvertures Psychologiques », 2016, p. 279-294.
- HAILLET, Pierre Patrick. « Nature et fonction des représentations discursives : le cas de la stratégie de la version bémolisée », *Langue française*, 2004, vol. II, n° 142, p. 7-16.
- HERZLICH, Claudine. « La représentation sociale ». Dans Serge Moscovici (dir.), *Introduction à la psychologie sociale*, tome I, Paris, Larousse, p. 303-325.

- HOUDEBINE, Anne-Marie. « L’imaginaire linguistique : un niveau d’analyse et un point de vue théorique ». Dans Anne-Marie Houdebine (dir.), *L’imaginaire linguistique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2002, p. 9-21.
- JODELET, Denise. *Folie et représentations sociales*, Chicoutimi, Classiques des sciences sociales, [1989] 2008, 310 p.
- JODELET, Denise. *Représentations sociales et mondes de vie*, Paris, Archives contemporaines, coll. « Psychologie du social », 2015, 372 p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », [1781] 2012, 624 p.
- LEWIS, David. « Languages and Language », *Philosophical Papers*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 163-188
- MARKOVA, Ivana. *Dialogicité et représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie sociale », 2007. 312 p.
- MAYER, Claude. *Une histoire des représentations mentales. Contribution à une archéologie de la société de la connaissance*, Paris, L’Harmattan, 2007, 343 p.
- MOLINIER, Pascal. « Formation et stabilisation des représentations sociales ». Dans Pascal Moliner (dir). *La dynamique des représentations sociales. Pourquoi et comment les représentations se transforment-elles ?*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 15-41.
- MONDADA, Lorenza et Danièle DUBOIS. « Construction des objets de discours et catégorisation : une approche des processus de référenciation », *TRANEL (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, n° 23, 1995, p. 273-392.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou L’homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », [1956] 1982, 250 p.
- MOSCOVICI, Serge. *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », [1961] 1976, 506 p.
- MOSCOVICI, Serge. « Préface ». Dans Denise Jodelet, *Folie et représentations sociales* Chicoutimi, Classiques des sciences sociales, [1989] 2008, p. 10-26.
- MOSCOVICI, Serge. *Le scandale de la pensée sociale : textes inédits sur les représentations sociales*, Paris, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », 2013, 319 p.
- PEIRCE, Charles Sanders. « Comment rendre nos idées claires », *La Revue philosophique de la France et de l’étranger*, vol. VII, 1879, p. 39-57.
- PIAGET, Jean. *Études sociologiques*, Genève, Librairie Droz, [1965] 1977, 361 p.

- POPOVIC, Pierre. « L'intervention du texte : éléments pour une lecture sociocritique de "Ça" de Tristan Corbière », *Québec français*, n° 92, 1994, p. 84-91.
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 377 p.
- POPOVIC, Pierre. *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, 310 p.
- QUÉRÉ, Louis. « A-t-on vraiment besoin de la notion de convention ? », *Réseaux*, vol. XI, n° 62, p. 19-42.
- REMYSEN, Wim. « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », *Langage et société*, n° 135, 2011, p. 47-65.
- RENARD, Jean-Bruno, Patrick LEGROS, Frédéric MONNEYRON et Patrick TACUSSEL. *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, 2006, 236 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1940, 378 p.
- STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, [1970] 2001, 408 p.
- SUCHET, Myriam. *L'imaginaire hétérologue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, 349 p.
- TAYLOR, Charles. *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, coll. « Public Planet Books », 2004, 215 p.
- THOMAS, Joël. « Introduction ». Dans Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- VÉDRINE, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1990, 159 p.
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*, Paris, Harmattan, coll. « Logiques sociales », [1985] 2000, 274 p.

Autres sources

- ABAD. « La poésie est ennuyeuse ou plutôt les poètes ? », *Les billets d'Abad*, 20 juin 2017. [<https://www.abadworld.com/single-post/2017/06/11/LA-PO%C3%89SIE-EST-ENNUYANTE-OU-PLUT%C3%94T-LES-PO%C3%88TES->].
- BORGÈS DA SILVA, Roxane. « Taxonomie et typologie : est-ce vraiment des synonymes ? », *Santé publique*, vol. XXV, n° 5, 2013, p. 633-637.

- COEL, Michaela. *Chewing Gum*, Royaume-Uni, 2015, 12 épisodes.
- COHEN, Simon Rochon (« Chaton »). « Poésies ». Dans *Possible*, Paris, Arista France.
- DALPÉ, Jean Marc. « La nécessité de la fiction ». Dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ?*, Sudbury, Prise de Parole, 1999.
- DEPRETTO, Catherine. « La “dominante” de Roman Jakobson, ou Comment parler du formalisme russe dans la Tchécoslovaquie de 1935 », *Fabula-LhT*, n° 10, décembre 2012. [<http://www.fabula.org/lht/10/deprezzo.html>].
- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 237 p.
- GRAND, Michael. *White Collar Poet*, Canada, 2011, 8 épisodes.
- GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, 222 p.
- HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2014, 373 p.
- HOTTE, Lucie. *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001, 183 p.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », [1976 pour *Der Akt des Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung*] 1985, 405 p.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAUS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 305 p.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Poesía sin fin*, Chili, 2016.
- JOUBE, Vincent. « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n° 85, 1992, p. 103-111.
- KIRK, Robert. *Relativism and Reality. A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999, 192 p.
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2^e édition, Chicago, International Encyclopedia of Unified Science, [1962] 1970, 210 p.
- MILOT, Louise et Fernand ROY. « Présentation ». Dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *La littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. VII-XI.

- MOUSSEAU, Sylvie. « La poésie enrichit la vie, mais pas le portefeuille », *L'Acadie Nouvelle*, 13 août 2017. [<https://www.acadienouvelle.com/arts-et-spectacles/2017/08/13/poesie-enrichit-vie-portefeuille/>].
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. *Les écrivains québécois. Portrait des conditions de pratique de la profession littéraire au Québec*, 2010. [<http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/livre/ecrivains/ecrivains.pdf>].
- ROBERGE, Jean-François. *Et si on réinventait l'école? Chroniques d'un prof idéaliste*, Montréal, Québec Amérique, s.p [livre électronique].
- SERRES, Michel. « La civilisation de l'accès à l'information va rééquilibrer les relations humaines », *L'éléphant*, n° 1, 2013. [<https://lelephant-larevue.fr/dossiers/le-grand-entretien-avec-michel-serres/>]
- STAËL, Madame de. *Œuvres complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin Didot Frères, 1836, 2 volumes.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 178 p.
- TREMBLAY, Gaston, *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, [1995] 1996, 330 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	III
INTRODUCTION : VERS UN IMAGINAIRE DES GENRES	1
GENRE, IMAGINAIRE ET REPRÉSENTATION	8
CARTOGRAPHIE DU PARCOURS À VENIR	21
CHAPITRE 1 : LE GENRE EN REPRÉSENTATION	28
LES TROIS PARADIGMES CLASSIQUES	30
TRAVAUX PRÉCURSEURS	42
ÉPISTÉMOLOGIE DE LA REPRÉSENTATION	60
COMPOSITION DE LA REPRÉSENTATION	70
SOCIALITÉ DE LA REPRÉSENTATION	84
CHAPITRE 2 : LES REPRÉSENTATIONS THÉORIQUES	95
LE PROBLÈME DE L' <i>EPOPOIIA</i>	96
LA HIÉRARCHISATION DES GENRES	131
LES POLITIQUES DES GENRES	147
CHAPITRE 3 : LES REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES	173
LE ROMAN CONTRE LA VIE	177
LA POÉSIE : AU CŒUR DU RÉEL	194
LE ROMANESQUE SERA HÉGÉMONIQUE OU NE SERA PAS	209
DE LA PAUVRETÉ DU POÈTE À LA RÉVOLUTION POÉTIQUE	222
LE THÉÂTRE ET SES MASQUES	244
CONCLUSION : UNE INSTITUTION IMAGINAIRE DE LA LITTÉRATURE	276
BIBLIOGRAPHIE	296