

Vittorio Frigerio

Cui prodest ? Réflexions sur l'utilité et l'utilisation de la théorie des genres dans la culture de masse.

"Mass culture insists on the fundamental virtues which are common to Edgar Wallace and to Homer. It insists on the part of technique which is germane to both these authors. I believe that mass culture does not ultimately resist a great deal that Mr. Wallace omitted. [...] I do not believe that mass culture makes any such specific and tenacious attack on good art as that which has been maintained during the last forty years of 'capitalist, or whatever you call it.' civilization."

Ezra Pound

Impact. Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization.

a) Imprécision terminologique et flou du concept

Lorsqu'on choisit de parler de la question des « genres » dans le domaine de la culture de masse¹, l'on se trouve tout d'abord face à l'obligation de déterminer et de délimiter avec le plus grand soin à la fois le champ dans lequel ce concept doit oeuvrer, et la nature des termes dont la tradition critique impose l'utilisation.

La distinction entre genres différents à l'intérieur de la production romanesque est en effet quelque chose de relativement récent. Il s'agit essentiellement d'une des conséquences de la Révolution romantique et de la séparation - qui deviendra au fur et à mesure de plus en plus nette - entre les oeuvres destinées à la diffusion la plus vaste et celles qui appartiennent à des réseaux de production et de consommation restreints.² Parler de genres dans ce contexte est donc une toute autre affaire que d'en parler dans le cadre des théories aristotéliennes qui ont fondé la notion, ou qu'en fonction de la vision classique d'un Boileau. La reformulation romantique du genre à travers Goethe et Schelling n'est, elle non plus, que partiellement pertinente. L'apparition du roman comme genre moderne à part entière, qui date de cette époque, sert simplement de nouveau point de départ pour établir d'autres séries de

distinctions au sein de la culture de masse, chacune d'entre elles ayant tendance à s'établir en tant que nouvelle unité de base susceptible de fragmentations ultérieures. Avant d'entreprendre toute discussion de ce phénomène, il convient donc de relever clairement l'imprécision terminologique qui est inhérente au débat, et que l'on ne pourrait ignorer qu'au risque de provoquer une confusion ultérieure du discours, ce qui est d'ailleurs souvent le cas dans ce contexte. La notion de genre, appliquée au roman, et surtout à la « littérature industrielle » sous ses formes modernes, souffre de problèmes terminologiques qui n'ont pas encore été résolus de manière satisfaisante et qui, fort vraisemblablement, ne le seront jamais. En effet, plutôt que d'indiquer sous le nom de « genre » un concept dérivé comme « le roman d'aventures », par exemple, mieux vaudrait en parler, de façon plus rigoureuse, comme d'un « sous-sous-genre », ou à la rigueur d'un « sous-sous mode », issu d'une transition des « formes naturelles » de la littérature de Goethe, au roman en tant qu'*espèce* littéraire, au « roman de... » (aventures, guerre, amour, espionnage, science-fiction, western etc. etc.) en tant que subdivision supplémentaire de la notion précédente. Il suffit de formuler ces distinctions pour s'apercevoir que ce processus est potentiellement infini, le roman policier, par exemple, pouvant à son tour se subdiviser en thrillers, noir, hard-boiled, histoires de tueurs sériels etc., qui peuvent à leur tour être subdivisés selon des critères chronologiques, linguistiques, géographiques ou autres et ainsi de suite, au gré du critique et de l'approche qu'il privilégie. Chacune d'entre elles obéit à une logique qui paraît satisfaisante, tant que la subdivision est examinée isolément. Aucune d'entre elles, ni leur addition, n'est capable de fournir un système totalement cohérent.

Il importe donc de tenir compte avant tout du fait qu'en parlant de « genre », dans le contexte qui nous intéresse, nous adoptons une vision qui n'est plus qu'en moindre mesure redevable des nombreuses théorisations qui en ont été faites avant le XIXe siècle. Genre, ici, s'applique principalement au roman, en tant que forme dominante de la littérature de masse depuis la seconde moitié du XIXe siècle et peut définir des fractions de plus en plus exiguës de ce tout, qu'on ne nomme « genre » (en fait abusivement) que par facilité, ainsi sûrement que pour relativiser autant que possible les

fractures successives qui ont eu lieu au sein du concept, et qui trahissent sa fragilité.

Relevons néanmoins rapidement que la tentation du morcellement et de l'identification progressive d'éléments toujours plus infimes à l'intérieur du corpus romanesque n'est pas exclusive à la critique soi-disant « paralittéraire ». Elle est de fait antérieure à cette période, et se remarque dès les premières tentatives qui ont été faites d'organiser cette forme d'écriture qu'est le roman selon une hiérarchie ou une série de catégories thématiques ou stylistiques, quelles qu'elles soient. Charles Sorel, conscient de la force d'entraînement du roman et de l'importance grandissante que l'avenir lui réservera, examine cet objet curieux et propose de le diviser en cinq catégories. Nicolas Lenglet Dufresnoy, venant immédiatement après lui, répond à ce qu'il ressent comme l'insuffisance des distinctions de Sorel en proposant à son tour treize catégories. Sa tentative se veut clarificatrice, mais la plus intéressante de ses catégories est la quatorzième : une « dernière classe de 'Romans divers qui ne se rapportent à aucune des classes précédentes' ». Il s'agit bien là de la seule classe dont aucune théorie ne saura depuis se débarrasser. Le ton est donné, et la nature complexe du roman, résistante à toute catégorisation absolue, ressort d'emblée dès le tout début de la réflexion théorique à son sujet.

Il découle de ces observations préliminaires, nécessairement sommaires, que le genre (terme que nous utiliserons donc désormais par commodité comme équivalent de « sous-genre romanesque ») équivaut dans l'essentiel à un point de vue. Il est composé à partir d'un ensemble de significations que l'on identifie dans l'écriture, et correspond à un modèle du monde implicite qu'il résume en un code. Il est par conséquent le résultat d'une vision du monde qui, dans son essence et dès son origine, est d'abord et avant tout quantitative et réductrice.

On pourra objecter, facilement et avec raison, que les taxinomies génériques ne font qu'identifier des éléments effectivement récurrents, que l'on retrouve systématiquement et de façon prévisible, quoique dans des proportions variables, dans l'énorme

majorité des oeuvres que l'on classe à l'intérieur d'un genre quelconque. La chose est indiscutable. La question demeure cependant de savoir dans quelle mesure la forme de l'expression détermine nécessairement le contenu. Dans quelle mesure en fait le genre est un corset, qui, en même temps, offre un cadre à l'intention originelle de l'auteur et la déforme irrésistiblement. Ce débat, sur lequel nous reviendrons, compte nombre de paladins, dans un champ comme dans l'autre, et c'est à cela, finalement, que se résume l'essentiel des divergences d'opinion sur le problème.

Au-delà de la question de l'existence ou de l'inexistence des genres en tant que tels, comme absolus, nous sommes d'avis que ce qui devrait intéresser les chercheurs qui oeuvrent à l'intérieur du champ de la littérature de masse, est de voir concrètement quels sont les avantages et les désavantages respectifs de l'utilisation de ce modèle dans nos études. C'est sur ce point, pratique et non théorique, que nous allons nous concentrer. En d'autres termes, la théorie des genres facilite-t-elle l'étude ou a-t-elle au contraire tendance à en restreindre la portée ?

b) Effets des distinctions génériques

L'effet principal des distinctions génériques se fait ressentir tout aussi bien dans la littérature de masse que dans toutes les autres formes d'activité littéraire. Il s'agit, comme nous venons de l'indiquer, d'une *multiplication exponentielle* des subdivisions, des catégorisations et des taxinomies. Le résultat de cette multiplication est la création de ce qu'on peut appeler, dans des termes barthésiens, un « effet de savoir », c'est-à-dire l'impression d'être parvenus à une identification de traits constitutifs (en d'autres mots : d'essences) grâce à une prolifération d'étiquettes partielles.³

Le genre conçu, comme il l'est généralement, en tant qu'ensemble de « règles thématiques » et formelles, tend autant à *regrouper* certaines oeuvres en familles, avec la tentation de leur attribuer *une* signification unique (effet de connaissance générale) qu'à *séparer* ces groupes d'oeuvres de toutes les autres familles littéraires, soulignant leur extranéité de la littérature véritable et, le plus souvent, leur hiérarchisation les uns par rapport aux autres.

Historiquement, le genre a toujours eu une fonction normative et prescriptive de classification, visant à séparer le bon grain de l'ivraie en constituant des modèles abstraits auxquels les oeuvres doivent se conformer pour être considérées « de qualité ».⁴ Une interprétation plus récente et apparemment moins normative est celle de Jauss, qui attribue au genre une fonction *historique d'orientation* de la réception du texte. Le genre devient alors une catégorie de la réception : il y a des attentes de la part du lecteur, l'écrivain et l'industrie établissent les règles du jeu. Les deux fonctions, on va le voir, se rejoignent dans l'utilisation qu'en fait la critique.

b1) Les genres chez les adversaires de la littérature de masse

Nous avons vu que le développement du concept de genre romanesque a lieu au moment même où s'affirme la prédominance quantitative de la littérature de masse (le milieu du XVIIIe siècle en Angleterre, celui du XIXe en France), et où certains auteurs, rétifs à voir leurs oeuvres soumises aux goûts présumés douteux et au jugement sommaire du plus grand nombre, développent des théories alternatives qui réservent la « vraie » littérature à de petits cénacles et la dégagent du contexte social de leur temps en privilégiant « l'art pour l'art. » L'effet principal de la constitution de la littérature en genres devient, dès lors, celui de légitimer la notion de chef-d'oeuvre en tant que création qui échappe aux conditionnements génériques. Nous nous trouvons ici face à l'ébauche d'une démarche quelque peu paradoxale, qui sera de plus en plus systématisée et « naturalisée » avec le passage du temps. D'un côté, la production littéraire « industrielle » est considérée justiciable d'un jugement d'ordre « scientifique ». Elle est étudiée, disséquée et exposée comme un organisme, obéissant à certaines lois de croissance et d'organisation qu'il s'agit tout simplement d'arriver à identifier pour en expliquer en même temps la forme et le contenu, présentés comme indivisibles. D'un autre, la production littéraire que l'institution entend valoriser fait l'objet d'un jugement « idéaliste », « impressionniste », qui prend en considération l'oeuvre seule en dehors de tout contexte extra-littéraire. Le genre fait ainsi service de repoussoir, et rend légitime par sa présence massive l'identification d'oeuvres uniques et incomparables - de

chefs d'oeuvre, au milieu d'une production romanesque ayant échappé à l'emprise des classes lettrées traditionnelles. Le concept de chef-d'oeuvre, en tant qu'écrit échappant à tout conditionnement extérieur, est déjà présent même chez un ennemi de la théorie des genres aussi déclaré que Croce. Il est ensuite repris et érigé en absolu par Todorov et les structuralistes et réapparaît depuis régulièrement, même maintenant que l'engouement pour cette école n'est décidément plus ce qu'il était. On pourrait estimer que les critiques qui jugent les romans sur la base de leur non-appartenance à une littérature de genre sont de fait, en général, des admirateurs de la poésie bien plus que de la prose, ce qui était effectivement le cas pour Croce. La méfiance envers la littérature de masse et le rejet qui en découle apparaissent alors comme un reste d'opposition à la croissance du roman en tant que genre, et à la marginalisation de la poésie qui a été un de ses effets secondaires. Peu étonnant dès lors que la production « industrielle » ne soit pas aimée surtout parce qu'elle relève intégralement du roman, et moins étonnant encore que la qualité (ce qui fait les chefs-d'oeuvre) soit associée à ce qui dans le roman est le moins romanesque et le plus poétique, c'est-à-dire au style, au langage, à l'originalité.⁵ D'où, la thèse répétée que « chaque chef d'oeuvre de fiction crée sa propre classe ».⁶

De fait, la distinction entre « haute » et « basse » littérature, qui est indissociable des distinctions génériques, car elle en est le premier résultat, est toujours redevable d'un jugement personnel instinctif de la part du critique. C'est ce qu'indique, presque malgré lui, Luc Fraisse dans son discours sur les « Hiérarchies littéraires » : « Qu'est-ce qui décide qu'un écrivain est, *presque instinctivement* et d'un commun accord, rangé parmi les grands créateurs ou relégué au rang des auteurs secondaires ? » (Fraisse 1999 : 179. Mes italiques.) Étude et instinct se complètent, mais c'est celle-là qui suit celui-ci et s'efforce de le confirmer, et non celui-ci qui se plie aux résultats « objectifs » de celle-là.⁷

La théorie des genres (telle qu'elle est utilisée dans le domaine du roman) découle donc d'une vision qui se veut « scientifique » de la critique littéraire, susceptible de contrecarrer les appréciations « impressionnistes » qui basaient le jugement sur le rapport d'une

âme élevée avec une oeuvre singulière. La classification taxinomique des oeuvres a pour résultat d'éliminer la nécessité de faire appel à des qualités transcendantes pour justifier le jugement que l'on porte. Elle minimise la présence et l'utilité de l'inspiration dans l'action de juger, si elle ne la met pas entièrement hors de cause. Elle affirme pouvoir identifier la nature (et par conséquent, quoi que l'on en dise) la valeur des oeuvres examinées sur la base d'une codification, donnée une fois pour toutes, des relations entre le contenu et la forme. Puisqu'il est difficile, en abordant le sujet qui nous intéresse, d'éviter de se retrouver constamment ramené à des absolus et à des catégories générales, je suggérerai que nous sommes ici face à une nouvelle manifestation, toute particulière, de l'affrontement éternel entre l'esprit scientifique et l'esprit religieux. Ce qui fait l'originalité de ce cas particulier, c'est que les deux ne sont pas simplement opposés, comme on a coutume de les considérer, mais que dans ses relations à la littérature de masse, la critique que j'identifie pour son culte du chef-d'oeuvre à l'esprit religieux, utilise une technique qu'elle emprunte à la méthode scientifique (la théorie des genres) pour restreindre arbitrairement le domaine d'étude, éliminer d'un seul coup des milliers d'oeuvres sans avoir à prendre la peine de les examiner réellement, et autoriser par rapport à celles qui restent un jugement qui, de scientifique, n'a le plus souvent que quelques traits extérieurs, comme l'utilisation d'un vocabulaire hermétique visant à décourager les incursions dans le domaine par les non-spécialistes.

c. Le paradoxe de la connaissance littéraire

Mais peut-on ou doit-on accepter les conclusions de cette démarche, simplement du fait qu'elle prétend à une auto-valorisation symbolique par le recours à un discours prétendument « scientifique » ? Puisqu'on admet sans autre que la critique, quelle qu'elle soit, peut toujours impunément juger la littérature, utilisons pour une fois la littérature pour juger la critique. G.K. Chesterton affirmait : « As for science and religion, the known and admitted facts are few and plain enough. All that the parsons say is unproved. All that the doctors say is disproved. That's the only difference between science and religion there's ever been, or will be. (*Manalive*, 177) Ou si on préfère une adaptation au sujet qui

nous préoccupe : « En ce qui concerne la critique scientifique et la critique impressionniste, les faits avérés sont peu nombreux et suffisamment clairs. Tout ce que disent les critiques impressionnistes ne peut être prouvé. Tout ce que disent les critiques scientifiques peut être prouvé faux. C'est la seule différence entre les deux qui ait jamais existé et qui existera jamais. »

On peut trouver le paradoxe de Chesterton discutable, mais ce qui est indubitable est que, malgré une production critique énorme, nous sommes encore très loin de pouvoir aspirer à une unanimité de vues quelconque sur la validité des diverses théories génériques, ni même sur le vocabulaire que nous devrions utiliser pour en parler. La base de données bibliographiques de la indique la parution de 4616 ouvrages ou articles portant sur le genre, seulement dans la période allant de 1989 à 2002. Cela fait donc, sur treize ans, la beauté de 355 travaux par an, ou en d'autres termes environ un livre ou un article par jour. Et il faudrait encore spécifier que la MLA ne tient compte que des travaux parus dans les cinq langues principales européennes, à l'exclusion du russe. Une telle production critique peut aussi prétendre avec justesse à l'appellation d'« industrielle ». Il y a de quoi se demander ce qui aurait pu arriver si tant d'efforts et d'énergie avaient été consacrés à l'étude d'oeuvres singulières ou d'auteurs injustement ignorés ou oubliés, plutôt qu'à un débat théorique interminable, généralement stérile et répétitif.

Le fait est que cet amoncellement continu d'études ne semble pas avoir fait « avancer » les connaissances, pour utiliser la métaphore spatiale habituelle, d'aucune façon bien sensible. En effet, et ce malgré les tentatives, datant de la seconde moitié du vingtième siècle, de construire - j'y reviens encore - une « science » de la littérature capable d'identifier, circonscrire et décrire son objet sous tous les angles, pour parvenir à une connaissance objective et indiscutable, nous semblons encore être loin (en ce qui concerne en tout cas la théorie des genres) d'avoir défini un système inattaquable. Ou même cohérent. La raison en est vraisemblablement que la connaissance en littérature ne procède pas par accumulation comme la connaissance scientifique (où l'on

amasse des données concrètes qui s'assemblent et forment un tout harmonieux, où l'on peut dire qu'il y a augmentation quantitative des connaissances, entraînant une compréhension plus approfondie du sujet), ni même par « révolutions » comme le théorisait Kuhn, mais par superpositions. Chaque nouvelle théorie recouvre et remplace celle qui l'a précédée sans nécessairement prendre la peine de la contredire efficacement. Elle ne fait généralement que dénoncer l'insuffisance ou la partialité de ses devanciers et proposer une vision alternative. Parfois, plus simplement, on ignore et on oublie ce qui précède, faute de pouvoir le prouver faux, et les écoles et les théories se succèdent au gré de conditions qui n'ont que bien peu de littéraire, mais qui sont par contre lourdement influencées par le social et le politique.

La théorie des genres - toujours en ce qui concerne la littérature de masse - se ressent encore notamment de l'illusion structuraliste de pouvoir arriver à identifier, une fois pour toutes, un système du récit pouvant être totalement et intégralement décrit. La simplicité de certains romans populaires a porté les formalistes à les privilégier dans leurs exemples, et la croyance demeure encore chez les critiques de cette école que ce qui est impossible pour la Littérature, la haute, soit possible pour la « paralittérature », du moment qu'on lui nie d'office toute profondeur ou pluralité de significations. Encore une fois, la littérature de masse est utilisée comme repoussoir et jugée en bloc, ou sur la base de peu d'exemples que l'on affirme préalablement et arbitrairement indépassables. Il me semble que l'objection originelle de Frank Kermode à cette démarche reste valable, et qu'on ressent plus « le besoin d'inventer des méthodes formelles pour décrire la pluralité des significations [...] que celui [...] de développer un instrument capable d'analyser n'importe quelle narration. »⁸ (Kermode, 172)

Le discours des critiques traditionalistes les plus éminents, au contraire, procède toujours systématiquement d'une opposition - même sous-entendue - entre une littérature générique dominée par la structure (à rejeter) et une littérature authentique où se développe une personnalité unique. Ce n'est ni plus ni moins ce que dit Harold Bloom, pas plus tard qu'en l'an 2000, lorsqu'il affirme : « On ne lit pas *Don Quichotte* ou *La recherche* pour l'intrigue, mais

pour l'évolution progressive des personnages et pour le déploiement graduel, en fait, pour la révélation, de la vision de l'auteur. » (Bloom, 196-7) C'est cela aussi qui le porte à déplorer « la vulgarisation du goût et du jugement » qui fait que « ce que l'on devrait considérer comme de la littérature de supermarché est canonisée par les universités. »⁹ (Bloom, 196) Le temps passe, mais les arguments restent les mêmes et le mépris hautain remplace encore, au besoin, la discussion raisonnée.

d. Les genres chez les auteurs de la littérature de masse

J'ai surtout tenté de montrer, jusqu'ici, quels sont les effets de l'attribution d'une importance centrale à la notion de genre chez ces critiques qui sont par choix les plus hostiles à la littérature de vaste diffusion. Il faut encore noter que l'approche générique à la littérature peut également susciter des réactions parfaitement contraires (et en partie équivalentes) à celles que je viens de citer. Elle peut provoquer une certaine forme de snobisme à l'envers, de volonté de se distinguer en privilégiant ce que d'autres méprisent :

Le mélodrame et le roman noir ont en commun d'impliquer une connotation de mauvais goût, de mauvaises manières ; ce ne sont pas des genres nobles ; c'est pour cela qu'on les aime. Depuis que ces expressions sont devenues péjoratives, c'est-à-dire très tôt, elles n'ont plus cessé d'exercer une fascination sur les esprits indépendants ; [...]. (Sgard 2000 : 7)

Il est intéressant de noter que la distance temporelle, que Northrop Frye considérait importante dans ce processus de réévaluation¹⁰, ne joue pas nécessairement un rôle d'importance primaire de nos jours, ainsi que le fait noter Le Guern en étudiant l'approche cultiste aux oeuvres médiatiques :

[...] le rapport cultiste aux oeuvres est une forme d'inversion de la valeur traditionnelle et de valorisation des éléments les moins 'recommandables'. C'est par exemple la présence d'éléments esthétiques 'dégradés' (le kitsch notamment) ou encore la répétition de motifs récurrents signalant les films de genre [...] qui retiendront l'attention des spectateurs cultistes. (Le Guern 21)

Ironiquement, nous nous retrouvons avec des attitudes fondamentalement identiques aux deux extrêmes de la parabole esthétique que nous venons de dessiner. Des attitudes qui identifient dans la critique canonique de l'oeuvre d'un « génie », ou dans l'exaltation délibérée du « mauvais goût » d'un cultiste, la manifestation de l'affirmation de la primauté d'un jugement qui demeure profondément individuel, qu'il soit esthétique ou idéologique (ou les deux en même temps), qu'il soit conscient et réfléchi ou instinctif et primaire. On peut ensuite discuter de la valeur des deux sortes de jugements et déterminer à qui on va faire confiance, entre le professeur désabusé et quelque peu râleur ayant passé son existence dans la poussière des bibliothèques et le fan sympa et logorrhéique d'une série télévisée ou d'un auteur populaire donné. Cela ne diminue toutefois en rien les ressemblances évidentes entre les deux attitudes.

Dans le cas des critiques hostiles, comme dans le cas des lecteurs passionnés, le genre fonctionne comme le repoussoir avec lequel identifier et isoler un domaine réservé au *happy few*, quel que soit ce domaine et quels que soient ceux qui y trouvent une sorte quelconque de bonheur.

d. Inauthenticité des distinctions génériques

Le problème principal dans la théorie des genres telle qu'elle est généralement utilisée - nous l'avons noté - est que le genre n'est considéré qu'en fonction des productions populaires. La culture « haute » lui est littéralement supérieure. Pour elle, seul ce qui est en dehors de tout genre mérite attention (et inversement : ce qui attire l'attention est jugé d'emblée en dehors de tout genre). En réalité, on peut facilement affirmer que les restrictions génériques sont également importantes pour toute forme littéraire - la poésie en premier - et on peut également souhaiter que leur importance soit réduite dans le discours critique, à tous les niveaux, pour permettre l'appréciation des qualités et des caractéristiques des oeuvres singulières, dont le carcan du genre empêche l'identification.

Pour reprendre le jugement de Northrop Frye :

La notion que la convention trahit une absence de sentiments, et que le poète atteint la 'sincérité' (ce qui, normalement, signifie une émotion articulée) en l'ignorant, est contraire à tous les faits de l'expérience et de l'histoire littéraires. L'origine de cette notion est, encore une fois, l'idée que la poésie est la description de l'émotion, et que sa signification 'littérale' est une affirmation des émotions ressenties par le poète individuel. Mais n'importe quelle étude sérieuse de la littérature montre rapidement que la différence authentique entre le poète original et celui qui imite, est simplement que celui-là imite plus profondément encore que celui-ci.¹¹ (Frye, 97)

e. Intrigue et thème

Lorsque l'institution littéraire se montre disposée à accepter en son sein une oeuvre sortant de la littérature de masse, elle le fait pour deux raisons :

1. elle lui reconnaît des qualités d'écriture uniques. Il s'agit d'un jugement que l'on a entendu à plusieurs reprises pour justifier la panthéonisation récente de Dumas : son style unique et personnel, sa verve qui n'appartient qu'à lui... C'est une reconnaissance très inhabituelle, du moment qu'elle sous-entend l'aveu que la doxa critique, jusqu'à ce point-là, avait entièrement tort, n'ayant pu reconnaître d'emblée une valeur qui maintenant saute aussi clairement aux yeux de tout le monde. Tant mieux pour Dumas. Mais, plus communément :

2. elle identifie dans l'oeuvre un ou plusieurs thèmes qui n'ont pas été traités dans des oeuvres « hautes », mais qui méritent ou même exigent un traitement à cause de leur actualité ou de leur importance maintenant unanimement reconnue. C'est généralement sur ces bases que l'on admet la valeur des auteurs de science-fiction, comme Asimov ou Clarke, lorsque l'une de leurs prévisions vient à se réaliser, ou que l'on reconnaît le mérite des romans policiers dans la description de réalités urbaines dégradées ignorées par les auteurs littéraires contemporains.

Cette deuxième attitude, qui est donc la plus fréquente, reprend d'une certaine manière l'identification d'origine aristotélicienne

d'une *dianoia* (ou thème) unique à chaque ouvrage, ou que l'ouvrage posséderait exceptionnellement, constituant un cas à part à l'intérieur de son genre. Selon ce mécanisme de récupération, toute oeuvre populaire à laquelle on reconnaît une valeur quelconque devient de fait automatiquement une oeuvre exceptionnelle. Ce procédé permet de modifier le jugement sur un ouvrage ou un auteur donné, tout en évitant d'avoir à reconsidérer les autres oeuvres qui ont été casées sous ces catégories sur la base de certaines ressemblances formelles estimées jusqu'alors d'une importance prépondérante. Il est utilisé systématiquement, d'habitude après la mort de l'auteur et après qu'un laps de temps suffisant s'est écoulé pour que l'oeuvre récupérée puisse être détachée en douceur de son corpus et de ses conditions de production.

Il pourrait être utile, dans l'analyse de la littérature de masse, de mettre de nouveau l'accent sur l'étude de la *dianoia*, du thème. La notion de genre privilégie un autre des trois aspects de l'écriture selon Aristote, le *mythos*, ou si l'on veut l'intrigue.¹² Le genre donne au *mythos* une position centrale et en fait l'élément déterminant de l'oeuvre. Il n'est guère étonnant d'ailleurs que ce soit justement contre l'intrigue que se sont prononcés le Nouveau roman et les tentatives de rénovation du panorama littéraire du vingtième siècle. Il n'est guère étonnant non plus que le retour progressif à l'intrigue après l'épuisement de ces expériences de recherche littéraire ait aussi été perçu, notamment par Eco, comme une remontée du « populaire ».¹³ Je voudrais suggérer ici qu'une plus grande attention au thème permettrait de vérifier empiriquement les affirmations des critiques « aristocratiques », selon lesquels les romans populaires se construisent exclusivement autour d'intrigues standardisées ne laissant aucune place à l'expression individuelle. S'il ne fallait donner qu'un exemple des résultats possibles de cette approche, j'aimerais citer le cas de la trilogie de C.S. Lewis, *Out of the Silent Planet*, *Perelandra*, et *That Hideous Strength*. En Angleterre et aux Etats-Unis, les trois romans de ce cycle ont été publiés chez des éditeurs spécialisés en science-fiction, en éditions de poche et avec des couvertures criardes remplies de monstres interstellaires comme n'importe quel autre « space opera ». Nous pourrions dire que leurs conditions de publication et de distribution,

leur paratexte et leur réception étaient entièrement dérivés du *mythos* du roman - force déterminante qui a imposé le classement de cette oeuvre dans le sous-genre mineur, populaire, de la science-fiction. En Italie, la même trilogie a été publiée chez l'éditeur Adelphi, sûrement le plus « sélect » de la péninsule, dans des volumes grand format, sur beau papier et aux couvertures sobres sans aucune illustration. Ce qui comporte, évidemment, une modification complète au niveau de la distribution et de la réception de l'ouvrage. Je voudrais suggérer que cette différence radicale d'une culture à l'autre est le résultat d'une analyse différente du thème. Roberto Calasso, le directeur de Adelphi, a choisi de privilégier dans sa lecture des romans de Lewis ce qu'il a identifié comme le thème du roman au lieu de s'arrêter aux apparences extérieures de l'intrigue. Cela a permis à ce critique, le héraut de la « littérature absolue »¹⁴ (conception aussi éloignée que possible du populaire), de reconnaître la valeur de l'allégorie métaphysique de l'auteur anglais, qui fait l'unicité de son oeuvre. C'est à travers la mise au second plan du genre apparent de l'ouvrage que ce qui lui est uniquement propre est ressorti, et qu'une oeuvre que toutes les apparences extérieures condamneraient à l'oubli rapide a été adoptée par la « grande littérature ».

Si l'on s'en tient au genre, on peut facilement conclure que le film *Scarface*, avec Paul Muni, appartient à la même famille que le roman *High Sierra* de Burnett ; les deux sont des polars qui parlent de l'Amérique des années trente et de la carrière sanguinaire et tragique d'un bandit. On pourrait même les voir comme une excellente illustration de la capacité du « populaire » de passer d'un média à un autre en demeurant essentiellement inchangé. Si l'on en examine le thème, toutefois, on peut se rendre compte sans trop grande difficulté que celui de *Scarface* (que l'on peut résumer synthétiquement en la phrase « qu'est-ce que le courage ? ») appartient à un discours d'ordre moral, et serait beaucoup mieux éclairé par une comparaison avec Saint-Augustin qu'avec Mickey Spillane. De même, une lecture qui ne se laisse pas obnubiler par les impositions du genre peut facilement reconnaître dans *High Sierra* le thème bien connu de « l'opposition entre la ville et la campagne ». Pour le comprendre dans son contexte il vaudrait mieux alors en parler en même temps que d'Erskine Caldwell, de

John Steinbeck ou de William Faulkner, et dans le cadre de toute une tradition littéraire américaine axée autour de ce sujet. Malheureusement, le fait que son auteur ait été classé parmi les écrivains plutôt que parmi les écrivains, et que de plus on ait tiré du livre un film avec Humphrey Bogart, en fait d'office une « histoire de gangsters » pour le critique générique. Qui rate ainsi l'essentiel, comme d'habitude, pour se contenter de ressemblances superficielles et accessoires.

Dans l'autre sens, *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt est une pièce qui peut être analysée uniquement en fonction de références « élevées », en raison à la fois de son genre (le théâtre, qui a été genre de masse mais qui est de nos jours l'affaire d'une élite) et du fait que son auteur a toujours unanimement été considéré « littéraire » par la critique, principalement de par la qualité de son style, la nature de son public présumé et la distribution de ses oeuvres. Malheureusement, ce type d'approche ignore, par parti pris et par aveuglement volontaire que l'influence la plus profonde dans cette pièce est celle du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, se privant ainsi de la clé la plus utile pour en interpréter le contenu.

Il ne s'agit ici que de quelques exemples, que l'on pourrait sans grande peine faire suivre d'un bon nombre d'autres.

On peut toutefois encore faire un pas supplémentaire, et une fois que l'on a admis qu'une oeuvre singulière, peu importe le genre auquel elle semble de prime abord appartenir, a une façon qui n'est que la sienne de traiter certains contenus - qui peuvent être d'ailleurs fortement éloignés de ceux qu'on estime habituellement portés par le genre qui est le sien - une fois que l'on a admis ce principe, il reste encore à admettre que le traitement que chaque roman fait de ce thème est aussi susceptible de différenciations. Qu'il a une *valeur* (ou une absence de valeur) qui n'est que la sienne.¹⁵ L'identification du thème peut effectivement constituer un premier pas dans la voie d'une démystification du genre en tant que catégorie dominante de la pensée critique, mais le thème lui-même risque d'enfermer l'analyse dans un schéma premièrement *mythologique*, tout comme la pensée de Frye de

laquelle il dérive. Ce qui n'est pas nécessairement un défaut (l'analyse de ce critique demeure l'une des plus originale de notre époque et a résisté efficacement à tout embrigadement dans un - *isme* quelconque), mais peut être perçu comme une façon plus discrète, mais toujours efficace, de confondre le roman singulier, cette entité si difficilement saisissable, et l'ensemble qui l'englobe - la littérature.

e. Conclusions

On pourrait m'objecter, en effet, qu'en parlant de Dürrenmatt, et dans une certaine mesure aussi de Lewis, j'ai moi aussi parlé d'exceptions. Que tous les romans de consommation ne cachent pas des significations profondes et occultes, que des milliers de titres nouveaux qui vont occuper chaque semaine les stands des gares et les autres lieux de distribution de la culture de masse, il n'y en a peut-être qu'un pourcentage infime qui mérite d'être décortiqué au-delà des stigmates évidents du genre, et que le genre a donc du moins le mérite - considérable - de nous empêcher de nous noyer dans une production littéraire (qu'elle soit bonne ou mauvaise) qui est maintenant beaucoup trop importante pour que le critique le mieux intentionné puisse la parcourir dans son intégralité.

Le discours sur les dimensions de la production littéraire contemporaine mériterait d'être approfondi, mais cela nous éloignerait par trop du thème qui nous occupe ici. L'autre objection, par contre, est plus facilement réfutée. L'attention au thème permet parfois de découvrir dans un roman la présence de discours sous-jacents qui appartiennent plus à la société qu'à l'auteur individuel. Frank Kermode, dans son analyse d'un des romans policiers les plus connus de la tradition anglaise, *Trent's Last Case*, met en lumière comment l'analyse herméneutique des indices finit par révéler à un lecteur moderne les sous-entendus idéologiques de l'époque de l'écriture, dont la présence dans la narration est indépendante des intentions possibles de l'auteur :

L'on voit donc que le roman de Bentley, quoiqu'il s'agisse principalement d'un jeu herméneutique, fournit inévitablement des renseignements que nous pouvons, si nous ne sommes pas dociles, élaborer indépendamment des intentions ou des instructions de

l'auteur, qui n'est donc ni la source d'un message ni une autorité sur la lecture. [...] Les possibilités multiples, on voudrait dire impensables, qui sont inhérentes à une narration 'd'une certaine ampleur' se révèlent lors d'un examen de ce type, en dépit du fait que le texte est si limité du point de vue générique, si résistant aux significations multiples.¹⁶ (Kermode, 164)

La solution est donc *de ne pas être docile*, de ne pas se laisser aveuglement guider par les signes génériques apparents, de ne pas abandonner son esprit critique à la faveur d'une condamnation ou d'un refus (ni même d'une acceptation) globaux de certaines oeuvres, seulement en fonction de leur appartenance générique présumée. Dans le domaine des études sur la culture de grande diffusion, ce qui compte n'est donc pas tant de déterminer exactement ce qu'est le « genre », entreprise nécessairement vouée d'avance à l'échec, que de déterminer ce qu'on en fait dans la pratique et quels sont les mécanismes qui poussent à la naturalisation de ce concept. J'espère avoir pu montrer comment l'utilisation de la théorie des genres est dans ses effets fondamentalement restrictive, comment elle oblige à se concentrer sur l'inessentiel (la forme) et à négliger l'essentiel (le contenu, que celui dépende ou non de la volonté de l'auteur). Je n'espère guère avoir contribué, même de façon minimale, à une possible élimination future de ce concept. En tant qu'outil, dans le domaine de l'Histoire littéraire notamment, les genres peuvent sans doute avoir leur raison d'exister. Ou s'ils existent sans raison, cela ne leur empêche apparemment guère d'aller et de se multiplier. Ce qui compte pour le chercheur en littérature est de ne pas oublier que cet outil est dangereux, et qu'il faut s'en servir avec moult précautions, car loin d'être purement neutre, il sert un projet idéologique¹⁷. Ce qui compte pour le chercheur dans le domaine de la littérature de masse, est de ne pas oublier que la théorie des genres est avant tout un bon système pour donner de nouvelles armes aux marchands de canons (littéraires).

Travaux cités

Calasso, Roberto. *La letteratura e gli dei*. Adelphi. Milano, 2001.

Canvat, Karl. « "Essai d'histoire de la notion de genre littéraire" ». *Lettres romanes* Vol. 51, no. 3-4, 1997, pp. 187-221.

Chesterton, Gilbert Keith. *Manalive*. Nelson. London & Edinburgh, s.d.

Eco, Umberto: *Superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Milano 1976

Eco, Umberto et Cesare Sughì. *Cent'anni dopo ; il ritorno dell'intreccio*. Almanacco Bompiani 1972

Frye, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton. Princeton University Press, 1973.

Kermode, Frank. "Novel and Narrative", in Halperin, John, *The Theory of the Novel*. Oxford University Press. London, 1974, 155-174.

Le Guern, Philippe. « "Il n'y a pas d'oeuvres cultes, juste le culte des oeuvres. Une approche constructiviste des cultes médiatiques" ». » In *Les cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2002. 13-35.

Magris, Claudio. « "È pensabile il romanzo senza il mondo moderno ?" » In Moretti, Franco (ed) *Il romanzo I. Generi - registri e temi*. p.871-2

Moisan, Clément. « "Les genres comme catégorie de l'histoire littéraire" ». In Béhar, Henri et Roger Fayolle *L'Histoire littéraire aujourd'hui*. Armand Colin. Paris, 1990. pp. 67-80.

Petronio, Giuseppe. *Il punto su : il romanzo poliziesco*. Laterza . Bari, 1985.

Petronio, Giuseppe. *Letteratura di massa e letteratura di consumo*. Laterza. Bari, 1979.

Pound, Ezra. *Impact. Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization*. Edited and with an Introduction by Noel Stock. Henry Regnery Company. Chicago, 1960.

Sgard, Jean. « "Préface" ». *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*. Textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 2000. 7-13.

Todorov, Tzvetan. « "Typologie du roman policier" ». In *Poétique de la prose*. Seuil. Paris, 1971.

¹ J'entends par « culture de masse » ce qu'a clairement défini Giuseppe Petronio : « La letteratura di massa [...] sta a indicare una letteratura che in tutti i suoi aspetti, di contenuto e di linguaggio, traduce le strutture mentali di quella forma particolare di organizzazione sociale nella quale viviamo e che diciamo 'di massa'. 'È quindi una definizione o denotazione, non una connotazione, e non comporta alcun giudizio di valore : si potrebbe dire solo, come della propria arte dicevano i romantici, che essa è 'la letteratura dei moderni', e che in quanto tale, già solo in quanto tale, è più idonea a tradurre in modi d'arte gli aspetti e la mentalità della vita di oggi. » Petronio 1979, LXXXIV)

² Voir Canvat, 206.

³ Croce a prouvé la nature fallacieuse de cette démarche en montrant comment il est impossible de remonter aux essences à partir de ces distinctions, qui leur sont secondaires et subséquentes.

⁴ D'où, par exemple, la fameuse définition de Todorov du roman policier, qui veut que toute oeuvre qui « en fait plus », c'est-à-dire qui ne tient pas compte des limites arbitraires imposées au genre, se situe par elle-même en dehors de celui-ci.

⁵ « Il romanzo è il genere letterario per eccellenza di questa trasformazione universale che coinvolge e distrugge ogni classicità, ogni perenne Bello poetico, e non permette più di credere che sui moderni splenda ancora il medesimo sole di Omero. Non è difficile capire perchè non fosse un genere letterario particolarmente gradito

a Croce, per il quale l'alternativa poesia-non poesia aveva uno statuto immutabile. » Magris, Claudio. *Il romanzo I. Generi - registri e temi*. p.871-2

⁶ Sgard 2001 : 34-5. Notion reprise de Todorov, qui l'a reprise de Croce.

⁷ Umberto Eco a également noté que « Toute analyse structurale d'un texte est toujours la vérification d'hypothèses psycho-sociologiques et idéologiques, fussent-elles latentes. » (Eco 1976, 38)

⁸ "[...] the need to invent formal means to describe the pluralities [of meaning] [...] rather than [...] to develop an instrument capable of analyzing any narrative."

⁹ « You do not read the *Don Quixote* or *In Search of Lost Time* for the plot, but for the progressive development of the characters and for the gradual unfolding, indeed the revelation, of the author's vision. [...] what should be regarded as supermarket fiction is canonized by the universities [...] vulgarization of taste and judgment [...]. (Bloom, 196)

¹⁰ Popular art is normally decried as vulgar by the cultivated people of its time; then it loses favor with its original audience as a new generation grows up; then it begins to merge into the softer lighting of "quaint", and cultivated people become interested in it, and finally it begins to take on the archaic dignity of the primitive. (Frye, 108)

¹¹ « The notion that convention shows a lack of feeling, and that a poet attains "sincerity" (which usually means articulate emotion) by disregarding it, is opposed to all the facts of literary experience and history. The origin of this notion is, again, the view that poetry is a description of emotion, and that its "literal" meaning is an assertion about the emotions held by individual poet. But any

serious study of literature soon shows that the real difference between the original and the imitative poet is simply that the former is more profoundly imitative. » (Frye, 97)

¹² Les réflexions qui suivent sont en partie inspirées, comme les lecteurs l'auront compris, du chapitre « Thematic Modes » du livre de Northrop Frye, *Anatomy of criticism*.

¹³ Voir *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*.

¹⁴ Voir à ce sujet son *La letteratura e gli dei*.

¹⁵ Voir Petronio 1985, 78

¹⁶ « So we see that Bentley's novel, though primarily a hermeneutic game, inevitably provides information which, if we are not docile, we may process independently of the intention or instruction of the author, who is therefore neither the source of a message nor an authority on reading. [...] The multiple, perhaps unfathomable possibilities which inhere in a narrative "of a certain magnitude" declare themselves under this kind of examination, even though the text is generically so limited, so resistant to plurisignificance. »

¹⁷ Frye rappelle que « Culture may be employed by a social or intellectual class to increase its prestige; and in general, moral censors, selectors of great traditions, apologists of religious or political causes, aesthetes, radical, codifiers of great books, and the like, are expressions of such class tensions. » (346)