

La notion de genre dans son acception « littéraire » déborde de son cadre originel d'application – la littérature – pour s'appliquer désormais aux manifestations les plus diverses de la culture et de la société de communication. Cette extension des domaines a entraîné des changements dans les fonctions dévolues aux genres : normatives, classificatrices de textes et d'énoncés ou médiatrices, selon les types d'utilisateurs.

Les textes réunis ici montrent que les manières d'étudier les genres se sont elles aussi diversifiées : les approches formelles définissent le genre par une objectivation de type grammatical et par un traitement automatique des corpus ; les approches pragmatiques argumentent son identification à partir de ses indices ; les approches herméneutiques s'attachent à reconstruire le parcours d'interprétation selon les conditions praxéologiques et les visées d'usage.

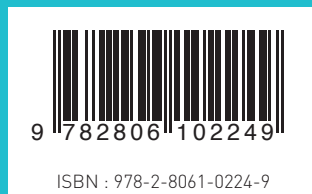
Partout la notion de genre, à travers la variété qu'elle permet de raisonner, est devenue indispensable.

Driss Ablali, membre du Centre de Recherches sur les Médiations (CREM), est professeur à l'Université de Lorraine, où il enseigne la sémiotique des textes et des discours. Il est directeur de l'équipe Praxitexte du CREM.

Sémir Badir, maître de recherches du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS à l'Université de Liège, est un linguiste spécialisé en sémiotique.

Dominique Ducard est professeur en Sciences du langage à l'Université Paris-Est Créteil, où il enseigne la sémiologie et la linguistique. Il est directeur du Centre d'Étude des Discours, Images, Textes, Écrits, Communications (CEDITEC).

SCIENCES DU LANGAGE
CARREFOURS ET POINTS DE VUE



25,50 €

WWW.EDITIONS-ACADEMIA.BE

DRISS ABLALI, SÉMIR BADIR
& DOMINIQUE DUCARD (dir.)

EN TOUS GENRES
Normes, textes, médiations



SCIENCES DU LANGAGE
CARREFOURS ET POINTS DE VUE

DRISS ABLALI, SÉMIR BADIR & DOMINIQUE DUCARD (dir.)

EN TOUS GENRES

Normes, textes, médiations

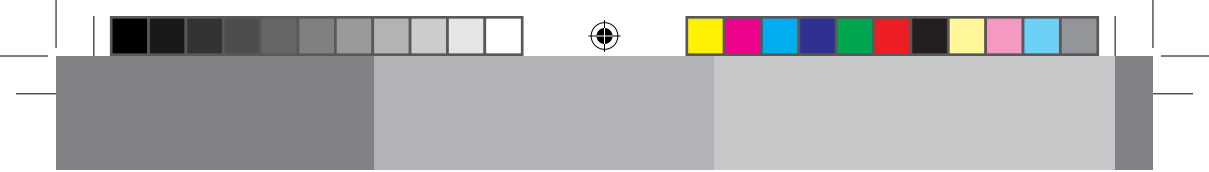




En tous genres

Normes, textes, médiations





**Sciences du langage :
Carrefours et points de vue**

Collection dirigée par Irène Fenoglio
(CNRS, Paris, ITEM/Ens d'Ulm)
et Giuseppe D'Ottavi (ITEM, CNRS, Ens)

La collection « Sciences du langage : Carrefours et points de vue » accueille tout ouvrage offrant au lecteur une confrontation entre divers points de vue sur une même question ou notion, un même auteur, une même œuvre dans le domaine de la linguistique et des sciences du langage. Elle s'adresse aux spécialistes (étudiants, enseignants, chercheurs) comme à tout lecteur curieux de la façon dont différentes approches permettent, par la discussion, une avancée des connaissances sur le langage et les faits de langue.

- 5) Catherine DELARUE-BRETON, *Expérience scolaire et expérience culturelle. De l'usage du paradoxe en éducation*, 2012.
- 6) Élisabeth RICHARD et Claire DOQUET, *Les représentations de l'oral chez Lagarce. Continuité, discontinuité, reprise*, 2012.
- 7) Catherine BORÉ et Eduardo CALIL, *L'école, l'écriture et la création. Études franco-brésiliennes*, 2013.
- 8) Claudine NORMAND et Estanislao SOFIA, *Espaces théoriques du langage. Des parallèles flous*, 2013.
- 9) Laura CALABRESE, *L'événement en discours. Presse et mémoire sociale*, 2013.
- 10) Cecilia GUNNARSSON-LARGY et Emmanuèle AURIAC-SLUSARCYK (dir.), *Écriture et réécritures chez les élèves. Un seul corpus, divers genres discursifs et méthodologies d'analyse*, 2013.
- 11) Anne-Gaëlle TOUTAIN, *La rupture saussurienne. L'espace du langage*, 2014.
- 12) Christophe LEBLAY et Gilles CAPOROSI, *Temps de l'écriture. Enregistrements et représentations*, 2014.
- 13) Valentina CHEPIGA et Estanislao SOFIA (dir.), *Archives et manuscrits de linguistes*, 2014.
- 14) Régis MISSIRE (dir.), *Approches sémantiques de l'oral*, 2014.



En tous genres

Normes, textes, médiations

Driss **ABLALI**, Sémir **BADIR**
& Dominique **DUCARD** (dir.)

Sciences du langage :
Carrefours et points de vue

n° 15


academia
L'Harmattan





Mise en page: Vincent Abitane - www.studio-prepresse.com

D/2015/4910/21

ISBN: 978-2-8061-0224-9

© **Academia-L'Harmattan s.a.**

Grand'Place, 29

B-1348 Louvain-la-neuve

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays sans l'autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

www.editions-academia.be





Présentation

La notion de genre, comme celle de général à laquelle elle est étymologiquement apparentée, est trop diffuse et usuelle, trop... générique, pour avoir une histoire en propre. Son usage se fonde dans la pratique du savoir, et les divisions qui ont fait l'histoire des savoirs au cours des siècles ont entraîné avec elles les distinctions d'usage de la notion de genre. En dépit de son fond indifférencié, la notion de genre se répartit ainsi en acceptions, reconnues par les dictionnaires et les encyclopédies, dans la logique, la mathématique, la biologie, la grammaire, les études littéraires, les beaux-arts et la musique. Dans la majorité des cas, elle a pour notions voisines la classe, la catégorie, l'idée générale, tout en inscrivant une visée pratique, comme par exemple dans les locutions *peinture de genre* ou, en lettres, *genre mineur*, qui discrédite quelque peu le principe transcendant de classification dont elle prétend être la mise en œuvre.

Pour cette raison au moins, la notion de genre a été sujette aux flux et reflux de ses usages. Selon un cycle de repliements et d'ouvertures, une acception trouve à se formaliser dans des contraintes strictes d'application, accroît sa pertinence au sein du domaine circonscrit, puis s'exporte vers d'autres champs disciplinaires. De la rhétorique classique aux études de lettres, et de celles-ci à l'analyse du discours, l'acception littéraire du genre, en particulier, a connu de telles phases de contraction et d'expansion. Son usage irradie aujourd'hui au-delà des discours verbaux, au-delà même des arts, pour s'étendre à toutes les sphères de médiation sémiotique : aux produits de la culture populaire (musiques populaires, bandes dessinées, littérature pour la jeunesse, télévision, publicités, jeux vidéo, etc.) et aux artefacts culturels, chaque fois qu'y intervient une forme de langage (par exemple : articles de presse, petites annonces, sms, messagerie électronique, forums de discussion en ligne).





6 En tous genres

Le projet de cet ouvrage est de montrer la variété des études qui cherchent à appliquer la notion de genre dans son acception « littéraire » – mais on vient de reconnaître que cette acception a très largement outrepassé son cadre originel d'application – aux manifestations les plus diverses de la culture et de la société de communication. Ce ne sont pas seulement les domaines d'application qui augmentent avec ces manifestations nouvelles mais les fonctions mêmes de cette application. Aux côtés des fonctions prescriptives et classificatrices traditionnellement dévolues à la notion de genre littéraire, s'est ainsi développée une fonction interactive de régulation entre le genre et les manifestations que celui-ci qualifie. Chacune de ces fonctions sert l'interprétation des textes, des œuvres, des énoncés et des produits culturels, mais en arrimant sa justification à une catégorie particulière d'usagers du genre. La première, la fonction prescriptive, suppose un groupe de producteurs autorisés (des « auteurs », préférablement passés maîtres dans leur art) à partir desquels et pour lesquels la codification des genres trouve sa légitimité. La fonction classificatrice est dévolue au groupe des diffuseurs, parmi lesquels on désignera les éditeurs, les libraires, les critiques – notamment ces critiques qui enseignent à l'école et à l'université l'histoire de la littérature et des arts. La fonction interactive, quant à elle, prend sens en prêtant attention aux usagers finaux : lecteurs, spectateurs, auditeurs, mais aussi tous les « écrivains » auxquels on n'accorde pas de réflexivité, quoique l'espace de régulation générique établi entre ce qu'ils écrivent et le cadre d'inscription montre précisément que leurs pratiques d'écriture n'en sont pas dépourvues.

Cette pluralité fonctionnelle du genre fait retour sur les manières de l'étudier : (i) approche formelle qui définit le genre par une objectivation de type grammatical et que le traitement automatique des corpus permet de renouveler ; (ii) approche pragmatique argumentant l'identification du genre par indices (les titres génériques, les chaînes de descendance entre œuvres, les réseaux de diffusion, etc.) ; (iii) approche herméneutique attachée à reconstruire le parcours d'interprétation générique à partir des conditions praxéologiques et des visées d'usage. Ces approches gagnent du reste à être complémentaires, comme en témoigne leur intrication dans les usages didactiques du genre et ceux de la vulgarisation





scientifique et technique qui se développent tant en milieu scolaire qu'en entreprise ou dans les sites en ligne de réseaux sociaux.

Le lecteur reconnaîtra dans les études qui composent le présent volume¹ l'insistance que chaque contributeur y aura mis, pour aborder la question du genre dans un domaine déterminé, sur l'un des trois points de vue susmentionnés et l'incidence que cette prévalence peut avoir sur la méthode d'analyse et le type d'argumentation. Il y observera aussi la volonté, souvent explicite, d'inscrire une complémentarité entre ces points de vue, pour une approche multimodale du genre. Quant aux quatre dernières contributions, travaillées depuis un point de vue réflexif, elles interrogent le caractère classificateur et prescriptif que la notion de genre a acquis dans son acception littéraire.

D.A., S.B. & D.D.

¹ Sans en être des actes, ce volume découle d'un colloque qui a été organisé en avril 2013 à l'Université de Marrakech sous le titre « Interpréter selon les genres », avec la collaboration financière de l'Institut Français de Marrakech en la personne de Claude Cortier, l'Agence Universitaire de la Francophonie, Bureau Maghreb-Rabat en la personne de Cristina Robalo-Cordeiro et la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Marrakech en la personne de Ouidad Tebbaa, que les éditeurs de ce volume remercient chaleureusement.







Première partie : Des formes aux pratiques







chapitre 1

Sémiotique de l'épistolarité numérique d'un public en situation de souffrance

Driss ABLALI

La catégorie du genre renvoie à des questions, à des traditions et à des *épistémès* distinctes, que nous ne saurions reprendre ici. Notre objectif ne consiste pas en faire l'histoire, ni lui trouver une solution. Dans cette contribution, nous voudrions montrer que l'interprétation est ce qui manifeste la puissance et le rôle des genres dans l'analyse des textes et des discours. Ce n'est pas le genre comme catégorie typologique ou taxinomique dont il sera question ci-après, mais le genre en tant que catégorie herméneutique qui relève de l'interprétation (Rastier 2011), car le genre n'a pas de lieu textuel arrêté. C'est une catégorie, d'abord annoncée par l'étiquette (édito, roman, lettre, recette de cuisine, etc.), ce lieu sans lieu où le genre se tait, puis dispersée dans différentes composantes du texte. Fait fondamental, le genre ne se présente pas sous son seul aspect extérieur (son étiquette), il est la résultante d'un cheminement multi-sémiotique, qui reste illisible en dehors d'un parcours interprétatif, d'où la conjonction entre «corrélats génériques», «molécule générique», «communauté générique» et «interprétation» que cette étude essaiera de mettre au jour dans le





12 En tous genres

cadre d'une approche que nous appelons Sémiotique des Genres sur Corpus (SéGeCo).

Notre contribution se divisera donc en trois sections: la première à caractère introductif consiste à poser les bases épistémologiques et méthodologiques nécessaires à l'analyse du corpus pour montrer comment nous envisageons les liens entre genre et interprétation. Dans la deuxième partie, nous étudierons, du côté de la composition des textes, la mise en discours de l'épistolarité de la souffrance sur un corpus de messagerie électronique, issu d'un dispositif d'écoute numérique du mal-être mis en place par une association de prévention contre le suicide. La troisième partie vise à identifier, du côté de la morphosyntaxe, les relations entre temps verbaux, pronoms personnels et négation en vue d'une interprétation multi-sémiotique du genre.

1. Corrélats génériques, molécule générique, communauté générique

Dans le cadre de la SéGeCo, nous examinons, depuis quelques années, les caractérisations multi-sémiotiques de différents genres de discours en considérant les corpus comme l'une des voies les plus appropriées pour l'accès à une telle entreprise. Avant d'entrer dans l'analyse des données, nous voudrions apporter un éclairage conceptuel sur les trois notions qu'annonce notre sous-titre.

Par «corrélats génériques», nous entendons tel ou tel ensemble de plusieurs variables unies par différentes liaisons. L'ensemble des corrélats est organisé selon une visée partagée, imposée par le genre, que nous appelons une «molécule générique». Une molécule générique regroupe ainsi plusieurs variables accomplissant une visée pragmatique et pilotées par une intention de communiquer selon une même stratégie. Autrement dit, une molécule générique ne réside pas dans un contenu, ou dans une seule variable, elle réside dans la manière dont les corrélats génériques sont mis en discours en fonction d'une tradition générique (Coseriu), de telle façon que les choix de variables – pronom personnel, temps verbaux, signe de ponctuation, structure et longueur de phrases, présence ou absence de telle ou telle catégorie grammaticale (substantif,





verbe, adverbe, etc.) – renseignent sur la nature multi-sémiotique des genres. Car une variable n'existe que pour ce qu'elle permet de faire au sein d'une molécule générique, c'est-à-dire pour la différence qu'elle permet d'obtenir dans la configuration même de cette molécule. Cela signifie qu'une variable ne vaut jamais pour elle-même, mais pour son effet générique sur une autre variable avec laquelle elle va s'associer pour configurer les corrélats de la même molécule. Et une molécule n'est que ce que nous en faisons lorsqu'on écrit dans un genre. Elle constitue un fonds commun pour une communauté sans être reconnue en tant que telle. Les membres de cette communauté forment ce que nous appelons une « communauté générique », terme qui désigne un collectif écrivant dans le même genre, où les individus et ce qui leur est propre s'effacent devant une figure globale. Il s'agit d'une communauté langagière structurée, où les membres ne se rencontrent pas forcément, n'échangent pas, mais partagent le même genre en écrivant des textes. C'est à cette acception du genre que nous nous en tiendrons ici pour l'analyse du corpus.

2. Le corpus²

Ce travail porte sur un corpus électronique lié au thème de la souffrance, mis en place par une association de prévention contre le suicide, que nous appelons ici, dans le sillage des travaux de R. Huët, « association Y ». Dans son dispositif d'écoute, plusieurs supports de communication ont été mis en place : le téléphone (depuis les années 1960), le courrier électronique (depuis 2000) et le chat (depuis 2006). Si l'écoute par téléphone reste le moyen le plus classique pour faire part de sa détresse, le virage numérique a pour principal objectif de répondre à la souffrance d'écrivains de plus en plus nombreux à se livrer à travers le clavier plutôt qu'au téléphone.

Le corpus est constitué de plus de 10 000 courriels, écrits entre 2008 et 2010. Il comprend exclusivement des textes intégraux et

² Le corpus sur lequel porte cette contribution est la propriété intellectuelle de R. Huët *PREFics EA 3207 Université Rennes 2*. Je le remercie vivement de me l'avoir transmis sans contrepartie en vue d'une exploration linguistique qui permettra de croiser nos regards sur ces données.





14 En tous genres

non des extraits, dont la réunion est justifiée par leur appartenance à la même praxis, le discours issu du milieu associatif. Ce sont tous des textes écrits par un public en situation de grande détresse, venant des quatre coins de l'hexagone, et destinés au milieu associatif. Vu la taille de ce corpus, on peut le considérer comme un « échantillon » représentatif de la population observée, et plus précisément celui d'un « public souffrant écouté/accueilli par le milieu associatif ». Ce corpus a été traité et exploré avec le logiciel *Hyperbase*³, désormais bien connu, dans sa version 9, qui permet le traitement des formes graphiques et des lemmes en parallèle. En effet, grâce à une lemmatisation effectuée au préalable par l'analyseur *Cordial*⁴, nous pouvons traiter non seulement les mots, mais aussi les lemmes, les codes grammaticaux, ou encore les enchaînements syntaxiques.

3. Du côté de la composition

Une remarque préliminaire s'impose : l'objectif de cette étude n'est pas de dresser un parangon de l'épistolarité numérique émanant du milieu associatif. Elle n'a pas non plus la prétention de traiter tous les aspects textuels par lesquels on pourrait interpréter le genre. Dans nos intentions, il s'agit de montrer sur corpus les enjeux multi-sémiotiques d'un genre, la messagerie électronique. C'est en effet en ce point qu'on peut souligner que l'épistolarité numérique telle qu'elle est mise en discours dans ce corpus obéit aux contraintes de la correspondance comme interaction et échange. Son dispositif sémiotique est subordonné aussi bien aux enjeux de l'épistolaire qu'aux contraintes numériques de son médium. Elle se distingue ainsi des autres genres épistolaires par la spécificité du destinataire qu'elle vise : l'allocutaire ne peut être visé nommément, il occupe donc une place indéterminable. Même si l'échange s'effectue entre deux individus, l'allocutaire de l'association Y ne répond pas en son nom, mais en tant que membre de l'association, représentant un groupe. Il n'est jamais nommé, il est désigné par

3 Des informations détaillées sur le logiciel *Hyperbase* sont disponibles à l'adresse suivante : www.unice.fr/bcl.

4 Des informations sur ce lemmatiseur sont à consulter à l'adresse suivante : http://www.synapse-fi.com/Cordial_Analyseur/Presentation_Cordial_Analyseur.htm.





le «Vous», contrairement à l'épistolier qui est désigné par le «je» dans le texte et par un nom ou un pseudo à la fin de son courriel, et par l'adresse mail⁵. Comme le déclare D. Maingueneau dans un texte sur l'épistolaire, «le genre de discours implique un contexte spécifique: des rôles, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité» (1998: 55).

Commençons par les rôles. Les courriels du milieu associatif sont des textes conçus pour circuler à l'intérieur d'une sphère bien définie, l'association. C'est une correspondance privée qui exige un devoir de réponse, et qui n'est pas une correspondance d'individu à individu. Les écrivains motivent leur démarche par une demande d'aide. Tous le savent: au niveau du topic, ils écrivent pour parler de soi, pour exprimer leur souffrance ou mal-être, comme l'illustre clairement l'expression, parmi tant d'autres, «je vous écris» où la visée de l'échange est posée sans ambages dès les premières lignes du courriel⁶:

je vous écris pour vous demander un peu d'aide car je me sens mal depuis plusieurs mois

je vous écris ce soir juste car cette journée de Noël a été difficile
bonjour si **je vous écris** c'est que je suis en détresse et que je sens que mon corps est très fatigué

SI **je vous écris**, c'est pour mettre en mots ma vie

je vous écris car j'ai des problèmes, je pète littéralement les plombs

je vous écris car j'ai du mal à surmonter ma peine

En ce point, les propos de Huët sont éclairants:

En proie à des doutes existentiels, l'écriture aiderait l'individu à redonner sens au chaos de sa vie et de rechercher la trame narrative dans une série d'expériences qui pourraient paraître comme décousues (Huët, à paraître).

5 À ce propos Huët dit ceci: «ce corpus s'est plié aux règles de l'association: anonymat complet des personnes et des lieux d'écoute, confidentialité. Ainsi les adresses e-mails sont masquées, les coordonnées transformées en chiffres, les noms et les pseudonymes modifiés» (Huët 2013).

6 Une remarque s'impose ici pour dire que les citations du corpus sont intégrales et exactes, jusque dans leur orthographe.





16 En tous genres

Au niveau de la composition de ces courriers, les messages comportent généralement, dans les séquences d'ouverture, des formes de salutation, comme marqueurs de politesse d'une relation de type symétrique (Kerbrat-Orecchioni 1992: 36), sans l'utilisation des titres du type *Monsieur/Madame*, qui pourraient augmenter la distance, et qui sont dominants, par exemple, dans les courriers administratifs ou professionnels. « Bonjour » ou « Bonsoir » est la formule de salutation la plus adéquate, dans les milieux où la distance n'est pas une valeur sociale cruciale. Pour ouvrir le courriel, la salutation « Bonjour »/« Bonsoir », vu sa grande fréquence dans le corpus, permet de faire mieux comprendre la visée communicative du locuteur en l'inscrivant dans la sphère intime d'échange qui le légitime. D'entrée de jeu, il impose, juste après le rituel de contact, son noyau thématique pour fonder son droit à l'expression du mal-être et de la souffrance. Ainsi se rencontrent dès l'ouverture des courriels et avec une forte fréquence des phrases posant clairement la visée de l'échange, que nous avons appelé plus haut « molécule générique » :

Bonjour, j'ai simplement besoin de m'exprimer mais les paroles ne me conviennent

BONJOUR et merci de prendre la charge de me lire

Bonjour alors voilà comment interprétiez vous un mari qui rentre avec une braguette ouverte et la chemise défaite au dos ?

Bonjour, voilà mon soucis en effet ma vie ne va plus...

Bonjour je vous écris parce j'en ai marre, je veux parler, je suis victime de la poisse

Bonjour, je vous contact car je suis en situation de mal être

Bonjour j'ai 40 ans, je suis toujours seule mes amies m'ont laissées tombées je recherche quelqu'un qui saurait me comprendre

Dans ces zones d'ouverture, le scripteur, en ancrant fortement son texte dans l'intime, met tout en place pour que son courriel entre dans un circuit communicationnel en harmonie non seulement avec le noyau thématique qu'il véhicule, mais aussi avec un certain nombre de traits qui forment un système quasiment immuable. Les courriels se terminent par une formule de remerciement très brève en lien direct avec la finalité évoquée ci-dessus, celle de l'écoute. On passe ainsi de la finalité à la clôture sans « préclôture ». Le courriel s'arrête souvent de manière brutale sans





aucune justification de la clôture, laquelle est réalisée de façon systématique par le remerciement, comme on le lira dans les exemples donnés plus bas.

Au niveau des finalités, malgré l'absence d'un modèle préétabli pour raconter sa souffrance dans un courriel, les courriels des souffrants se conforment aux routines de leur sphère d'échange. Une telle conformité apparaît largement liée à la finalité du courriel qui s'efforce dès les premières lignes d'assigner une identité au public souffrant, celle d'un écrivain qui met son destinataire face à une forme précise de souffrance. La souffrance est ainsi à la fois la source des courriels et le propos des courriels. L'objet du courriel est le courriel lui-même : écrire non pour demander une aide, mais pour se mettre en récit : écrire la souffrance, écrire pour l'expression de la souffrance, pour libérer la parole. Huët le dit aussi sans la moindre ambiguïté :

Pour le dire encore autrement, cet espace d'écoute est une forme historique déterminée de saisie de soi dans la mesure où elle encadre et instruit l'introspection et les moyens de la réaliser. En appelant l'individu à se décharger de son passé biographique, elle l'incite à une meilleure maîtrise de soi [...] et donc à une forme d'autodomestication (Huët, à paraître).

On peut le lire dans ces exemples, où tous les courriels adressés à l'association Y essaient de construire deux places, celle de la personne qui souffre et celle de la personne qui écoute :

Merci de m'avoir **lu** et désolée de vous enquiquiner avec tout ça

En fait je me sens fatigué et dépressif (je prends des médicaments, je consulte... que puis _je faire? merci de votre **écoute** ou de répondre

J'ai besoin d'être **écoutée**, merci d'être là, ça fait du bien, une raison de pas serrer la corde.

Merci encore, c'est toujours plaisant de ce sentir **écouter**

j'en ai maré je suis au bout du rouleau merci de me **lire**

Merci de m'avoir **lu** jusqu'ici, et merci d'avance de votre réponse si vous trouvez quoi répondre à cela

Dans l'analyse des liens entre genre et interprétation, il faut aussi se poser des questions sur les variables dont se prive un genre.





18 En tous genres

Or, contrairement aux autres textes « médiés » par ordinateur, tels que les forums de discussion, les blogs, les chats, les SMS et sur lesquels beaucoup de travaux ont été menés en vue d'une caractérisation des procédés les plus visibles des écrits numériques, l'épistolarité numérique d'un public souffrant écouté/accueilli par le milieu associatif n'est pas marquée par certains phénomènes linguistiques caractéristiques du langage Internet souvent dominé par les marques de l'oral⁷, comme les formes d'allègement, les phénomènes abrégatifs ou les siglaisons (stp, bjr, bsr, mdr), la troncation par suppression de la fin du mot (ou apocope), ou la réduction (bureau/buro, je peux/Je pe). On remarque la même absence, malgré la dimension fortement pathémique des écrits, de l'utilisation des majuscules et des italiques, techniques récurrentes de l'écriture électronique, pas de smileys (permettant d'introduire des aspects sémiologiques non-verbaux), pas de capitalisation, l'usage massif des lettres capitales (hurlements). Cette messagerie diffère radicalement des autres formes d'écrits de l'internet⁸, d'où la nécessité d'éviter l'emploi de l'expression « écrits de l'internet » trop généralisante au profit d'une typologie des praxis et des genres.

4. Du côté de la morpho-syntaxe

Le courriel semble de surcroît comporter des invariants multi-niveaux communs à tous les textes. La première variable concerne la présence massive, en tête de liste, du pronom personnel « Je ». Ce qui est hautement attendu et la statistique donne la confirmation à l'intuition linguistique. Comme il est question d'une mise en récit de soi, personne ne sera surpris que la 1^{re} personne soit suremployée par les écrivains. La 1^{re} personne et sa fréquence deviennent ici discriminantes, grâce à la force émotive de la thématique du corpus. Restons encore quelques instants sur cette question de la première personne car la question morpho-syntaxique en cache une autre, en rapport avec l'extraction des mots importants par leur haute

⁷ On constate ainsi que si certains discours électroniques comme les SMS ou les chats usent et abusent des procédés expressifs pour reproduire le non verbal, notre corpus en est majoritairement dépourvu.

⁸ Voir Ablali et Wiederspiel, à paraître.



fréquence. En tête de liste des formes les plus fréquentes, contrairement à toute attente, avant même les mots-outils, et juste en dessous du point et de la virgule, le lemme «Je» campe solidement sur le devant de la scène comme étant le lemme le plus significativement suremployé dans les courriels. Ce qui en tout cas s'impose avec évidence, comme en témoigne le tableau ci-dessous, c'est que l'épistolarité du public souffrant, entièrement orientée vers le destinataire, n'est rapportée qu'à la subjectivité sensible de celui qui écrit. Le souffrant cherche ainsi à changer de statut en passant de souffrant esseulé à celui d'écrivain qui ne demande qu'à être écouté :

Formes				Lemmes				Codes				
	rang	frq	mot	rang	frq	mot	rang	frq	mot	rang	frq	mot
	1	28789	.	1	32590	je_s	1	30387	pp1_ss	1	26732	ppr
	2	23945	,	2	28123	.	2	22299	sp_h	2	22160	pps
	3	23471	je	3	23997	de_9	3	22160	pps	3	22160	pps
	4	18879	de	4	23944	,	4	22160	pps	4	22160	pps
	5	12440	en	5	21768	avoir_1	5	20946	vmsiplav	5	20946	vmsiplav
	6	10206	que	6	18200	la_7	6	18383	vmsiplav	6	18383	vmsiplav
	7	9332	ai	7	16726	être_1	7	15278	cc	7	15278	cc
	8	9080	y'	8	12516	un_7	8	12894	ce	8	12894	ce
	9	8846	pas	9	12494	et_8	9	11320	sp_f	9	11320	sp_f
	10	8221	me	10	12418	me_5	10	11293	ppn_q	10	11293	ppn_q
	11	7969	à	11	12350	me_6	11	9348	rpn_q	11	9348	rpn_q
	12	7610	ne	12	10748	mon_7	12	9069	vmsavm	12	9069	vmsavm
	13	7219	a	13	8710	que_8	13	7499	vmm_v	13	7499	vmm_v
	14	7076	en	14	8704	pas_6	14	6998	rpp	14	6998	rpp
	15	6926	il	15	7971	à_9	15	4781	rpp_8	15	4781	rpp_8
	16	6922	est	16	7680	il_5	16	4674	nc_fa_d	16	4674	nc_fa_d
	17	6803	le	17	5879	ce_5	17	4457	ppim_ss	17	4457	ppim_ss
	18	6800	le	18	5434	faire_1	18	4361	pp1_ss	18	4361	pp1_ss
	19	5664	un	19	6430	pour_9	19	4361	pp1_ss	19	4361	pp1_ss
	20	5463	pour	20	5102	que_5	20	5625	vmm_1	20	5625	vmm_1
	21	4865	plus	21	4777	en_9	21	5192	vmsiplav	21	5192	vmsiplav
	22	4573	mais	22	4697	plus_6	22	5003	nc_ms_h	22	5003	nc_ms_h
	23	4498	une	23	4661	mais_8	23	4868	da_ms_d	23	4868	da_ms_d
	24	4452	d'	24	4169	qui_5	24	4724	pr	24	4724	pr
	25	4440	sois	25	3857	ce_7	25	4591	sp	25	4591	sp
	26	4316	l'	26	3443	moi_5	26	4630	nc_fa_h	26	4630	nc_fa_h
	27	4286	mon	27	3225	le_5	27	4361	pp1_ss	27	4361	pp1_ss
	28	4165	qui	28	3190	se_5	28	4229	rpp_k	28	4229	rpp_k
	29	4097	c'	29	3116	elle_5	29	4000	vmsiplav	29	4000	vmsiplav
	30	3981	ce	30	3077	son_7	30	3938	nc_fa_t	30	3938	nc_fa_t
	31	3927	m'	31	2910	lui_5	31	3621	nc_ms_t	31	3621	nc_ms_t
	32	3772	les	32	2860	dire_1	32	3518	vmm_h	32	3518	vmm_h
	33	3702	des	33	2782	vous_5	33	3511	nc_d	33	3511	nc_d
	34	3639	ma	34	2764	dans_9	34	3443	pd_ns	34	3443	pd_ns
	35	3405	moi	35	2745	avec_9	35	3219	da_ms_h	35	3219	da_ms_h
	36	3379	qu'	36	2683	pouvoir_1	36	3214	nc_fa_f	36	3214	nc_fa_f
	37	2947	elle	37	2620	aller_1	37	3189	nc_ms_f	37	3189	nc_ms_f
	38	2900	avec	38	2419	au_7	38	3150	pr_ns	38	3150	pr_ns
	39	2761	dans	39	2382	avoir_1	39	2860	pp1_nc	39	2860	pp1_nc
	40	2689	c'	40	2116	du_7	40	2767	da_fa_d	40	2767	da_fa_d
	41	2689	vous	41	2066	à_6	41	2766	vmm_1	41	2766	vmm_1

Figure 1

Les hautes fréquences du corpus

Si l'on adopte cette hypothèse, il faut étudier des corrélations et non se contenter d'explorer des vocables ou lemmes isolés, d'où le choix d'explorer les temps verbaux directement associés à la 1^{re} personne pour recenser les différents syntagmes que l'on peut former avec ce pronom personnel. Pour répondre empiriquement à cette question, on propose donc un retour aux textes, en allant chercher sur corpus les associations les plus caractéristiques du courriel que le scripteur emploie trop ou pas assez quand il dit



20 En tous genres

« Je ». Pour cela, nous avons exploré les emplois de ce lemme, et dans les 32 590 occurrences enregistrées, le taux du présent de l'indicatif, obtenu grâce aux sorties de Cordial, se révèle la forme dominante. En revanche, une forte réticence porte sur le futur, temps peu utilisé et indéfiniment repoussé. Cela montre que le scripteur, dans un texte recueilli comme un témoignage, s'engage à raconter une suite rétrospective d'événements dont le pivot est le présent de l'indicatif: écrire pour mieux se comprendre et comprendre les traumatismes traversés mais sans aucune vision prospective. Le scripteur écrit son mal-être, retrace son histoire, tout en s'efforçant de donner une certaine présentation de soi à partir d'événements antérieurs. Il tâche ainsi de démêler les nœuds de son vécu dans l'espoir d'inverser le cours des événements. Mais cette absence du futur n'est pas qu'une question de grammaire. Elle est surtout le signe chez les souffrants d'une incapacité de surmonter ou d'affronter l'indétermination et l'opacité de ce qui va advenir: l'écrivain ne veut/sait/peut pas anticiper ce que sera son futur. En se privant du futur, il ferme son angle de vision. L'échelle temporelle dans laquelle il se place est dans l'immédiateté, dans le feu de l'urgence et de l'émotion, mais pas dans l'anticipation ou la prévision, la promesse ou la prophétie. Les souffrants sont des sujets ancrés dans le *hic* et *nunc*, des sujets qui sont davantage dans la présentification que dans la projection. Ici les exemples sont catégoriques:

mon avenir est sans horizon

L'avenir est vraiment trop flippant

pourtant je ne vois pas d'avenir

j'avais un but, un avenir. Maintenant, c'est fini

J'ai très peur de l'avenir et je n'ai pas très envie de le connaître

j'ai peur de l'avenir ça me terrorise

Je ne peux plus me projeter dans l'avenir

je ne laisse pas de place a demain

même si demain ressemble souvent à hier

je sais que demain sera encore pire qu'aujourd'hui

Comme on peut le lire dans ces extraits, l'association «Je/Pr» est redondante, elle est dans toutes les phrases de tous les courriels. Elle





montre clairement que la souffrance est saisie à partir de ce qu'en disent effectivement les individus au moment où ils écrivent leur courriel en vue de donner à voir la souffrance dans le prisme de l'écriture présente. En attestent des formules telles que :

je vous raconte cet épisode de ma vie et ces événements pour vous faire comprendre dans quel état d'esprit nous nous trouvions quand nous avons été livrés à notre père

je me sens mal dans mon corps

Pour le moment **je** vie dans la peur et dans l'angoisse permanente

je n'en peux plus de cette situation, tout ceci me fatigue

je suis comme un fantôme, envie de rien, **je** ne vau plus rien de tte façon

Pour le moment **je** suis secrétaire à mi_temps, et **je** jongle avec des ménages et gardes d'enfants pour gagner ma vie

je ne dors plus, **je** ne mange plus, **je** pleure pour un rien, **je** me sens en pleine déprime, je perds le goût de tout

Mais comme le montrent également ces exemples, cette corrélation prend son sens à partir de son environnement dans la chaîne du texte. En tenant compte de son entourage lexical, on pourra lire clairement que la 3^e personne est l'une des formes le plus souvent associée au JE/Pr. La construction JE/Pr +Il est fort répandue, soit pour introduire un nom commun (le père, le fils, la sœur, le conjoint, la collègue, le psy), soit pour préciser la cause du mal-être. Observons que Il figure parmi les plus hautes fréquences des vocables du corpus, arrivant à la 15^e position. C'est la 3^e personne en effet qui cimente la cause et le référent de la souffrance et établit le moment à partir duquel le procès est considéré. Ainsi le Je/Pr apparaît comme un moyen d'évocation des autres en soi-même, pour reconnaître le lien intime qui unit le scripteur à eux et en même temps pour se défaire de ces liens quand ils le retiennent. Les causes du mal-être sont situées au moyen de relations avec un point de repère et pourront constituer à leur tour un point dans le temps. C'est à partir d'un événement passé, associé à la non-personne que s'organise la temporalité de la souffrance. En revanche, la temporalité du courriel se construit autour du moment du discours, c'est-à-dire du moment de l'énonciation, d'où la dominance du présent de l'indicatif qui montre l'aspect processuel de la souffrance,





22 En tous genres

la souffrance comme procès en cours et continu. Car la mise en discours de soi permet au sujet de mieux se situer dans une histoire présente à travers laquelle il pourra sortir de l'individuel et accéder au collectif, comme en témoignent ces exemples :

J'ai vécue avec **lui** des moments magiques comme à chaque début de relation, puis **il** a changé, **il** est devenu nombriliste et avec le temps, seul l'argent comptait

Je travaille comme assistante dans une entreprise et **il** pense que **je** ne fais rien dans Mon bureau

Et **lui**, **il** rentre les pieds sur la table et à 20 h 30 **il** se couche sur le canapé pendant que **je** débarasse

Le week_end **il** va à la chasse et **je** dois faire les repas et l'attendre pour manger même s'**il** est 13 h 00

Je lui ai répondu que malgré les coups durs depuis juin **j** ai des panachés chez **moi** et **je** n'y pense même pas...

Souvent **il** compare ma cuisine à celle de sa mère, les attentions que **je lui** porte **lui** rappelle sa maman

J'ai comme l'impression qu'**il** a pompé toute **mon** énergie alors que **je** suis de nature généreuse, souriante et **j'**adore la vie

Plus nombreuses sont les variables partagées, plus grand sera le nombre des corrélats génériques. D'où l'exploration de la structure syntaxique de la phrase qui fait apparaître la forte proportion de phrases négatives⁹ dans le corpus. Cela donne au courriel du souffrant un aspect tendu qui est peut-être l'une de ses principales singularités syntaxiques, et du coup sémantiques. Les phrases syntaxiquement négatives introduisent la souffrance comme un affect ou une émotion dysphorique, comme impuissance à raconter, à savoir, à agir, à faire, bref comme impuissance à s'estimer soi-même. Les exemples suivants le montrent sans ambages :

Comme vous le remarquez il bien tard et **je ne** dort **pas**

Je n'ose **pas** lui dire qu'elle en met trop dans mon assiette

Avec ma crise d'angoisse **je n'**ai **pas** pu réviser hier soir

J'ai l'impression de **ne pas** vivre ma vie comme avant

⁹ Le graphique des hautes fréquences le confirme également : le « ne » et le « pas » sont parmi les formes les plus fréquentes (voir Fig. 1).





Je **n'ai pas** très faim depuis plusieurs jours

Je **n'**arrive même **pas** à décrire se que je ressente

6 ans de vie commune, je **ne** peux **pas** les effacer du jour au lendemain

Je **ne** me sens **pas** bien. Envie de mourir

il y a quelque chose que je **n'**ose **pas** dire

Depuis longtemps je **ne** m'aime **pas**

Dans tous ces exemples, la négation exprimant un jugement sur un vécu établit une privation, elle équivaut pour les écrivants à l'absence de ce à quoi ils s'attendaient, elle est la marque du rejet par le sujet de ce qui est mauvais pour lui (« ne pas s'aimer », « ne pas oser dire », « ne pas se sentir bien », « ne pas vivre », « ne pas pouvoir effacer », etc.). Ainsi comprise, la négation n'est pas uniquement un opérateur syntaxique visant à s'inscrire en discordance avec le dit, mais un corrélat générique capable de construire des tactiques et des stratégies en lien direct avec la molécule générique, la mise en récit de la souffrance ; autrement dit, la négation devient ici la « marque de fabrique » souvent corrélée à une modalité dysphorique qui détruit la croyance dans le positif. Elle apparaît bien comme ayant une force qui modifie le contenu du dit, comme déterminant une forme spécifique d'assertion. Ce n'est pas seulement un fait de surface, elle a une valeur de jugement qui porte plutôt sur un contenu que les écrivants refusent dans sa forme et dans son fond. La négation s'entend donc comme dysphorie : ne pas être comme on aimerait. Car ce phénomène de manque à combler, qu'on vient plus haut d'observer, s'étend à tous les niveaux et à toutes les dimensions de l'écriture, en agissant comme un principe d'ensemble qui surplombe la structure narrative du courriel lui-même, par l'établissement d'un désir, c'est-à-dire par une négation d'objet. La négation est ainsi un acte de disjonction, elle réfute, elle conteste, elle prive. Le manque que les écrivants éprouvent, compris comme négation de force, travaille tous les paliers de la textualité. Au niveau modal, les écrivants sont des sujets impuissants face aux épreuves qu'ils endurent. Ils sont dans une position de *ne pas pouvoir-faire* ou de *ne pas savoir-faire*. Et cette passivité ne concerne pas que les verbes, elle est lisible également à travers d'autres observables, la négation préfixale, laquelle permet d'évoquer en direction des





24 En tous genres

valeurs investies dans des objets le propre mal-être des sujets ou celui des autres. En racontant leur souffrance, les sujets ont tendance à privilégier des adjectifs et des substantifs plutôt qualifiants à valeur négative. La négation est donc le point focal à partir duquel se joue la communication d'un sentiment de souffrance. Ce qui est en jeu ici, c'est l'omniprésence de la négation préfixale dans tous ses états :

« inapte », « je me sens décalée et **inapte** », « incapacité », « Je suis dans l'**incapacité** de vivre vraiment », « incompréhensible » (« Je suis **incompréhensible**, inaccessible »), « incompris » (« je me sans **incompris** ! »), « inconsolable » (« Suite à une rupture dont je suis **inconsolable** »), « incontrôlable » (« je suis **incontrolable**, je casse tout autour de moi »), « inhumaine », (« Mais je trouve la vie ici **inhumaine** »), « inintéressant » (« Je me sens moche et **inintéressant** »), « insupportable », (« Cette sensation en moi est **insupportable** »), « insurmontable », (« Mais ma peur, peur **insurmontable** »), « inaperçu » (« Je passe **inaperçu** ou que je sois »), « immature » (en ce moment je me trouve **immature**, paumée, fatiguée, stressé), « impossibilité » (« je suis dans l'**impossibilité** de combler les manques »), « impossible » (« notre vie de couple devient **impossible** »), « impuissance » (« un immense chagrin et l'**impuissance** à aider maman »), « impuissante » (« je me sens **impuissante**, triste, narcissique »).

Cette haute fréquence de la négation dans le corpus intéresse plus une sémiotique des textes qu'une grammaire de la phrase. La négation est à considérer comme un observable syntaxique autant qu'une force, une poussée énergétique de l'écriture, et un mode d'énonciation. Elle devient le marqueur d'un manque à combler, et le manque repose sur le défaut de l'objet. Comme un trait caractéristique des récits de souffrance, la négation fonctionne comme un jugement de rejet qui permet de comprendre les tensions et les conflits que vivent les sujets souffrants dans leur cheminement vers la libération de la parole.

5. Remarques conclusives

Notre intention à travers cette analyse multi-sémiotique était de montrer la voie en nous posant temporairement sur certains points qu'il faudrait approfondir. Pour traiter correctement l'ensemble des





corrélats génériques, il faudrait réaliser un examen exhaustif, évidemment disproportionné dans les limites du présent article. Mais comme on l'a aperçu plus haut à travers des observables multi-niveaux, c'est la communauté, sous l'impact du genre, qui l'emporte sur l'individu. Les singularités du courriel de chaque individu concourent à l'intégration des normes du groupe, lesquelles sont des contraintes du genre, d'où la notion de communauté générique que nous proposons pour montrer que les lois du texte sont diffusées dans le genre. Les différents types de souffrance sont ainsi sous la dépendance de l'action collective, laquelle s'inscrit dans la consonance d'une même trame générique. En écrivant à l'association Y, les souffrants ne savent pas qu'ils appartiennent à un collectif, qu'ils doivent maîtriser les règles du jeu ou respecter un cahier des charges, mais lorsqu'on se penche sur leurs textes, on observe *a posteriori* des régularités langagières multi-niveaux inhérentes à une communauté générique, communauté dont les normes ne sont pas fixées par décret ni laissées à la libre discrétion de l'instance de production. Cet effet est d'ailleurs clairement assumé par toutes les variables que nous avons relevées plus haut, lesquelles pèsent sur le genre et le façonnent dans ses différentes facettes. Ce qui montre que la même aimantation des textes, observée au niveau sémantique (tous écrivent pour mettre en récit leur souffrance), se retrouve au niveau narratif et morphosyntaxique : on y trouve au niveau de la narration un récit fortement charpenté qui organise la quête de savoir selon une progression téléologique tendant vers la même résolution finale : être écouté par les membres de l'association Y. Que la souffrance ait lieu au travail, en couple, en famille, elle s'exprime dans le même vocabulaire, dans la même syntaxe et dans le même rythme. La souffrance, construite dans l'interaction, fait émerger dans les différents écrits des régularités morphosyntaxiques, une temporalité propre, une propension pour un usage intensif de la négation comme un opérateur d'expression transversal à presque tous les courriels. Grâce à l'interprétation en tant qu'opération multi-sémiotique visant à assigner un genre à un texte, on voit se dessiner une première ébauche descriptive de la structure configurationnelle du « courriel », issu du milieu associatif. On a des raisons en effet de croire que la variable du genre l'emporte sur l'instance d'énonciation et qu'elle pèse également plus lourd que le thème. Dès lors, l'interprétation est une « action » productrice non





seulement de sens mais aussi et surtout de généricité. Tout autant qu'au texte, l'interprétation est subordonnée au genre.

Bibliographie

- ABLALI, Driss (2014), «La grammaire fonde-t-elle une nouvelle typologie des genres textuels? La cooccurrence auto-constituante dans les textes de randonnée», in *Revue de Sémantique et pragmatique*, 32, pp. 95-114.
- ABLALI, Driss (2013), «Types, genres, généricité en débat avec J.-M. Adam», in *Théories et pratiques des genres. Pratiques*, 157-158, pp. 216-232.
- ABLALI, Driss & WIEDERSPIEL, Brigitte (à paraître), «La médiation du monde numérique en situation de souffrance», in S. BADIR & FR. PROVENZANO (éds), *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Limoges, Lambert-Lucas.
- BOLTANSKI, Luc (2007), *La souffrance à distance*, Paris, Gallimard.
- HUËT, Romain & EL KAHLAOU, Soraya (2013), «Les mots de la souffrance sociale, conclusions d'étude», rapport non publié, INPES, Paris.
- HUËT, Romain & EL KAHLAOU, Soraya & SARROUY, Olivier (2012), «Épistémologie de la souffrance sociale au service d'une critique du Capitalisme», communication au colloque «Penser l'émancipation», Lausanne, 25-27 octobre.
- HUËT, Romain (à paraître), «Les organisations d'écoute de la souffrance sociale sont-elles des lieux d'ajournement de la vengeance?», Congrès Sfic, Toulon, juin 2013.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998), «L'interaction épistolaire», in Jürgen SIESS (éd.) *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, pp. 15-36.
- MAINGUENEAU, Dominique (1998), «Scénographie épistolaire et débat public», in Jürgen SIESS (éd.) *La lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, pp. 60-71.
- RASTIER, François (2011), *La mesure et le grain*, Paris, Honoré Champion.





chapitre 2

« C pa 1 sms, c 1 roman !! » : le SMS est-il interprété comme un genre par ses usagers ?

Bertrand VERINE

Nombre d'études font la part belle à ce que Mikhaïl Bakhtine (1984: 367) dénomme les genres seconds, c'est-à-dire ceux qui mettent en représentation, «absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané». Une réflexion sur les SMS (services de messages succincts) authentiques participant de la communication quotidienne semble cependant pouvoir être pertinente pour au moins trois raisons. D'abord, les SMS contribuent d'ores et déjà à des genres seconds dont la réception implique qu'on s'interroge sur le processus de leur reconnaissance et de leur interprétation: c'est le cas dans des œuvres telles que le film *Adieu Berthe, l'enterrement de mémé* de Bruno Podalydès, ou dans des événements artistiques comme ceux qu'organise Franck Bauchard (2011). Ensuite, sous leur forme ordinaire, les SMS renouvellent l'approche du discours intime en tant qu'ils en constituent des traces objectales aussi bien pour leurs usagers (*cf. infra* 3.2.) que





28 En tous genres

pour les chercheurs: ainsi avons-nous montré sur l'exemple des insultes employées comme mots doux (Détrie et Verine 2014) que, contrairement aux enquêtes sociolinguistiques qui reconstruisent les mots de l'alcôve grâce à des questionnaires ou des entretiens hors contexte, les SMS nous livrent ce matériau avec pour seule médiation la décision initiale des scripteurs de les rediriger ou non vers notre base de données.

Les SMS offrent enfin une entrée inhabituelle pour aborder la problématique de l'interprétation dans la mesure où on y rencontre beaucoup plus fréquemment que dans les autres énoncés familiers des segments métadiscursifs, qui vont des simples groupes verbaux «envoyer/recevoir + SMS/texto» jusqu'à de véritables commentaires métaénonciatifs en passant par des interventions dialogales de type évaluatif. Je m'appuierai ici sur le repérage semi-automatique des occurrences contenant les chaînes de caractères sms, txt et text, permettant d'inclure le maximum de dérivés et de variantes, volontaires ou involontaires, du nom texto dans le corpus *88milSMS*¹⁰ (Panckhurst *et al.* 2014). Après filtrage des emplois de «texte» dans son acception canonique, on obtient 503 occurrences de «SMS» et 437 de la famille lexicale de «texto», soit 940 segments métadiscursifs. Il apparaît ainsi que plus de 1% des messages de notre corpus commentent leur forme (1.), leur contenu (2.), leur production, leur réception (3.), ou ceux de messages antérieurs. Je confronterai ces données aux caractérisations déjà formulées sur les SMS et à la conception des genres héritée de Bakhtine.

1. Écriture de type SMS (eSMS)

De son point de vue de linguiste cherchant à identifier de possibles traits génériques, Rachel Panckhurst (2006) caractérise

10 Dans le cadre du programme international *sms4science* (cf. Fairon *et al.* 2006), et grâce au soutien de la MSH de Montpellier (2011-2012), puis de la DGLFLF (2012-2013), notre groupe de recherche a recueilli et anonymisé 88 522 SMS provenant de 424 informateurs et représentant plus d'un million de mots. La contrepartie de cette grande quantité est que nous ne disposons pas des messages initiatifs ou réactifs des destinataires. Cela n'est pas sans conséquences pour interroger les notions d'interprétation et de genres du discours, notamment en raison de l'impossibilité d'évaluer l'enchaînement temporel, formel et sémantique des échanges auxquels ont contribué les messages étudiés. Pour une présentation détaillée de la collecte, voir Panckhurst *et al.* (2013).





l'ensemble du discours électronique médié (courriels, chats et forums), par la récurrence des binettes, du marquage des émotions au moyen de mots entièrement saisis en majuscules ou présentant des caractères répétés et de certaines catégories d'erreurs, par la réduction, voire l'absence des formules d'ouverture et de clôture, par la prédominance des personnes 1 et 2 ainsi que du présent de l'indicatif, avec une fréquence des verbes nettement inférieure à celle de l'écriture sur papier. Afin de pouvoir développer d'autres traits, je ne mentionne que pour mémoire l'abondance, déjà bien documentée, des binettes, dont Panckhurst *et al.* (2013) indiquent le nombre de 30 000 dans notre corpus, et qui donnent matière à 32 commentaires comportant les noms émoticône ou smiley.

1. Néographie

Les lecteurs occasionnels et les premiers analystes ont été frappés par la liberté typo/orthographique des SMS. Or on observera ci-dessous, au gré des exemples dont la graphie est scrupuleusement reproduite, tous les degrés du plus normé, comme le [9], au moins standard, comme le [24]. La graphie fait d'ailleurs l'objet de très peu de commentaires de nos contributeurs, encore moins d'évaluations dépréciatives, et qui portent sur des problèmes marginaux, comme la virgule inappropriée après « dit » en [1] ou l'emploi général de la ponctuation en [2]. Quand le motif d'une incompréhension entre les interlocuteurs est explicité, il n'est jamais imputé à la graphie du scripteur, mais tantôt à des accidents techniques (exemples [3] et [4]), tantôt à des facteurs interactionnels (*cf. infra* 3.2.) :

[1] Déjà relis tes sms : « ... on nous dit, que la solution... » mais c'est quoi cette virgule??

[2] C'est trop bizarre tes textos avec la ponctuation ca fait sec ! [...]

[3] On dirait un texto de bourré ton texto :D il est tout mélangé

[4] pb avec ton sms tt ce qu'il y a après le xD je ne comprends pas ca veut rien dire. Doit y avoir des mots en moins ou deux sms a la fois tu peux me le renvoyer stp ?





30 En tous genres

La néographie ne constitue donc pas une contrainte ou une condition de possibilité du sens : il s'agit plutôt d'un instrument de la construction du cadre intersubjectif, certes typique des SMS, mais adaptable en fonction des interlocuteurs et des situations de communication. Très précisément, elle ne dépend plus aujourd'hui du coût pour chaque message de 160 caractères (88 % de nos contributeurs indiquent avoir un abonnement avec SMS illimités) et beaucoup moins qu'autrefois de l'habileté à manier le clavier, grâce aux améliorations technologiques. Dans les situations de dialogue suivi, elle peut en revanche être motivée par la rapidité d'enchaînement interactionnel qu'exigent certains destinataires (cf. 3.1.) :

[5] Il faudra quand meme que je te vois écrire des texto pour comprendre pourquoi tu met autant de temps à répondre...^^

[6] Bjr ma cherie tu va bien jspr Dslei de te textei ke maintnan mai jme sentei pa bien jme sui cognei sr l'armoir tt moch de chez moi mdrrrr bref tu pasra un joyeu aniff a ma <PRE_5>¹¹ et un grooooo bisou bien baveu lol Ps: jppurei pa vnr SORRY :(

Le dernier exemple montre qu'un autre paramètre important est la volonté de complicité ludique, puisqu'il combine des procédés d'abrègement nombreux avec l'allongement de « gros », mais surtout avec l'ajout d'un « i » idiolectal diphtonguant le [e] ou le [ɛ] final de « désolé/e, texter, cogné/e », et entraînant la déformation en « -ei » des désinences verbales de « sentais » et « pourrai ».

2. Néologie

La diversification, elle aussi très libre, des insertions syntagmatiques et des familles lexicales de SMS et de texto confirme non seulement le besoin de parler des messages, mais aussi le fait que leur production/réception est considérée par de nombreux scripteurs comme une activité en tant que telle. On relève en particulier 111 emplois verbaux, d'autant plus notables que les deux lexèmes bases ne sont pas sans difficultés d'intégration dans la

11 Dans notre code d'anonymisation, <PRE_5> remplace un diminutif ou un prénom de cinq caractères.





morphologie du français. Alors que le nom SMS prévaut largement sur les variantes du nom texto (492 occurrences contre 337), on n'en rencontre que dix occurrences verbales, sans tentative pour le fléchir, et une occurrence du dérivé «sms-er», contre 38 emplois verbaux de texto en dérivation impropre et 62 du radical text, brut (cinq occurrences), fléchi ou suffixé. Quand la dérivation est morphologiquement marquée, nos contributeurs ne recourent que dans huit cas à la flexion simple texter, et privilégient à 49 reprises le fréquentatif textoter, apparenté à l'activité de communication papoter et aux actions sur le clavier tapoter ou pianoter (voir Verine 2013 pour l'intégralité du sous-corpus).

Le point le plus symptomatique reste la répartition des types de construction de ces groupes verbaux : transitifs absolus dans 45 cas, à l'instar des seize occurrences d'«on textote», et transitifs avec complément désignant le destinataire ou le couple interlocutif dans 64 cas, à l'instar des onze occurrences d'«on se textote». Autrement dit, nos contributeurs textotent le plus souvent quelqu'un, à quelqu'un, voire avec quelqu'un, ou encore ils textotent tout court. Ce caractère définitoirement interlocutif est confirmé par le couplage quasi systématique des emplois verbaux avec les pronoms de personne 1 et/ou 2 : un nom ou un pronom de non-personne n'apparaît en fonction de sujet que dans six cas et en fonction d'objet que dans cinq. Dans trois occasions seulement, le groupe contient un nom désignant l'objet du discours, sans pour autant omettre la relation interlocutive en [7] et [8], ou en prenant cette relation même pour thème de l'échange différé par la crainte d'importuner le destinataire en [9] :

[7] T'as vu la vidéo de hip hop que jtavais texté?

[8] Tu peu me textoter ta nouvelle :) t as trouvé un appart??!! [...]

[9] Je n'arrive pas à dormir, mais je pense que toi si. Alors je vais en profiter pour essayer d'effectuer quelque chose que je nai plus pratiqué depuis quelques années... écrire une sorte de mini poème textoté, avec des rimes et des pensées;) lol Je ne sais jamais trop quoi t'écrire, mais j'aime le faire. Je ne sais jamais trop quoi te dire, mais je ne peux me taire. Je sais que j'aime te parler, mais j'ai juste peur de te lasser. [...]

Tout comme la liberté typo/orthographique, de tels emplois néologiques sont en eux-mêmes révélateurs de ce que nous avons





32 En tous genres

appelé une textualisation non disjonctive (Verine et Détrie 2011), et les choix opérés parmi les constructions possibles montrent que les scripteurs conçoivent la production et l'interprétation des SMS comme une activité essentiellement centrée sur la relation interlocutive.

2. Textoter pour quoi faire ?

1. Échanger des données pratiques

La caractérisation des SMS par leur appartenance au secteur des activités intimes peut sembler contredite par l'existence, en dehors de notre corpus, de messageries professionnelles (pornographiques, bancaires...) et par la présence dans *88milSMS* même, avant leur épuration, de messages contenant des publicités ou des jeux commerciaux. Il convient cependant de souligner qu'il s'agit là d'exceptions, parfois souhaitées pour des raisons de convenances personnelles, mais le plus souvent pointées comme indésirables. En témoignent les deux exemples suivants provenant de la même informatrice, le second attestant que le verbe « virer » réfère à son renvoi de l'emploi qu'elle occupait :

[10a] J viens de me faire virer par sms :(

[10b] Je t envoi sn message ! Mais elle a pas de raison a donner c' la limite des 2mois d essai !

Cette contributrice a respecté l'engagement de ne communiquer que les SMS qu'elle avait produits : nous ne disposons donc pas du message de mise à pied. Mais le complément circonstanciel « par sms » suffit à prouver que le licenciement a été réalisé par ce médium, et surtout, la précision n'a de pertinence que si on l'interprète comme marquant le caractère inattendu, voire choquant du procédé. Pour le reste, *88milSMS* abonde en messages ayant pour visée de solliciter ou de transmettre des informations factuelles, mais dont la fonctionnalité reste effectivement d'ordre privé : localisation d'un des interlocuteurs ou des deux, négociation d'une heure de rencontre, coordonnées postales ou téléphoniques – que





sept stagiaires nous ont permis d'anonymiser –, indications d'itinéraire ou de procédure technique, précisions d'emploi du temps ou de tâches à réaliser, prix et références d'achats personnels ou de cadeaux, programmation de repas ou de voyages, etc. Parmi les plus curieux, je citerai le début d'un SMS montrant que le message est adressé par un/e élève à une enseignante, où on note à la fois le style très formel et la justification d'un usage considéré comme abusif; puis le message d'un proche parent à des enfants, attestant une fonctionnalité de surveillance :

[11] Bonsoir madame, Excusez-moi de vous déranger, je me permet de vous envoyer un texto car les mails ne sont pas toujours lus. [...]

[12] Tu m as pas repondu tu as fait quoi ce matin? Et vous etes aller au gymnase pour 9 heure? Car papa m as dit qu il avait eu l impression de te reveiller par son texto pourtant il etait deja presque 8 h 30

2. *Maintenir le lien*

Dans l'ordre de l'intimité au sens strict, les segments métadiscursifs de *88milSMS* révèlent deux conceptions bien marquées et parfois incompatibles : celle du « petit SMS » répété à l'envi, à contenu souvent très prototypique et à visée essentiellement phatique, d'une part, celle du « SMS long » ou inclus dans une série, à contenu plus personnel et à visée conversationnelle, d'autre part. Ainsi l'exemple [13] présente-t-il l'opposition sans l'affecter de valeurs axiologiques, alors que [14] et [15] manifestent des jugements antinomiques sur le texto long :

[13] C SMS c pas salut tu vas bien c faut que je te raconte ma vie

[14] Tes textos un peu élaborés me manquent quand meme, feignant! :) A demain toi!

[15] Tes textos sont beaucoup trop long... Ca me fatigue de te lire

Au titre du petit SMS, les exemples [16] à [19] sollicitent ou accomplissent, en les explicitant comme visées des messages, un ou plusieurs actes rituels réalisés par des centaines d'occurrences





34 En tous genres

de *88milSMS*, tels que la salutation, le souhait, le témoignage d'affection, le remerciement, le compliment ou la prise de congé :

[16] Je t'en prie;) ma journée est déjà ensoleillé avec ton SMS :) merci! Bonne journée a toi aussi. Gros gros bisous a tous les deux!!!!

[17] Tu remercie <PRE_7> de ma part :-) et tu me fais un bisou! Tu met jamais de bisous dans tes sms...

[18] Meme pas un petit texto de bonne nuit?:(

[19] Mais je comptais te dire au revoir par sms en même temps t'sais --' ne sois point sottte, veux-tu?

3. *Tisser la relation*

L'exemple [20] illustre, en même temps qu'il la définit, de même que les suivants, la sous-catégorie des SMS « pavés », « océans de lettres de 15 pages » dont les scripteurs « racontent leur vie », et qui contribuent à une « conversation infinie », jusqu'au vertige de la déréalisation du « vrai toi » en [23] et de n'être soi-même « que des textos » en [24] :

[20] Félicitations! Tu viens officiellement d'entrer dans la liste des gens recevant les sms inutiles d'<PRE_7> qui raconte sa vie! Prépare toi à recevoir des remarques chiantes ou passionnantes, des sms allant du truc que je tiens à absolument à raconter à ce que mon chat me raconte, des pavés dès que tu lui répondras! \o/ Lors de ce splendide voyage, vous ferez la découverte de superbes montagnes de personnalité, d'océans de lettres et, si la chance est avec nous, peut-etre apercevrons-nous une rarissime chanson au détour d'une foret! Attachez vos ceintures \o/ (Attention, il se peut que vous vous retrouviez éjecté si vous manquez d'intérêt o/)

[21] ^^ a et hier soir j'ai envoyé le, sms de 15 pages a <PRE_4>... c'est lui qui m'a obligé a lui envoyer >:p

[22] En plus grace à moi et à ma super technique de la conversation infinie sms, t'emballas <PRE_6>! Md1 faut qu'tu me racontes

[23] Ah ouais?? Mais c'est vrai, parler par sms c'trop chouette, mais genre toi tu me manques. Le vrai toi, pas l'hologramme que balance mon téléphone (en plus, y a même pas d'hologramme..) lol





[24] bah surtout.. Kon est pa '1 'vrai' couple.. Kan jsui avc lui on est parfait.. Mai a distance.. Jsui pa vraiment une coopine, jsui des textos tu vois.. Jsui ke des texto pdt 1 moi

Sous réserve de vérifications approfondies, la finalité relationnelle est sans doute à corrélérer avec des caractéristiques compositionnelles telles que la présence de questions et/ou de réponses en rafale (Fairon *et al.* 2006) ou la fréquente absence de formule d'ouverture et, à un moindre degré, de clôture (Panckhurst *et al.* 2013) indiquant que le message est envisagé comme contribution à une série d'échanges suivis. Enfin, cette visée peut naturellement inclure celle de maintenir le lien, ce qui explique que la séquence de trois mots la plus utilisée dans le corpus soit « je t'aime », avec 3 110 occurrences (*ibidem*), sans compter les variantes comme jtm ni la binette <3, qui s'échangent aussi bien entre amants qu'entre amis et entre membres de la famille. Mais comment les usagers conçoivent-ils la particularité du SMS par rapport aux autres moyens de communication à distance ?

3. Discours électronique médié (DEM)

Les travaux de Rachel Panckhurst, qui suivent l'émergence des diverses formes de communication électronique médiée depuis 1997, passent d'une spécification faible à une spécification forte. Dans une première approche (notamment 2006), les outils technologiques sont conçus comme un nouveau « type de support, mode ou moyen de communication » qui, certes, influe sur la forme et le contenu des messages, mais constitue seulement un « médium d'un troisième genre », redistribuant de diverses manières les caractéristiques de l'oral et de l'écrit. À partir de 2009, et précisément à propos des SMS, apparaît l'idée qu'il pourrait s'agir d'un véritable genre du discours, ou d'un sous-genre du DEM. Pour des raisons bien différentes, qui tiennent à l'implication subjective des usagers dans les situations concrètes de production et de réception de leurs messages, les segments métadiscursifs de *88milSMS* oscillent entre une conception indifférenciée de l'interaction multimode et la répartition des usages entre les différents médiums qu'offrent,





notamment, à côté de la parole en présence, l'appel téléphonique, le SMS, le courriel et les réseaux sociaux.

1. *Prégnance du support*

Je ne détaillerai pas la centaine de commentaires attestant du caractère médié de la communication par la dépendance à l'égard du médium, notamment quand il fait défaut. Beaucoup s'interrogent sur la réception ou non d'un message ; quelques-uns s'étonnent ou s'excusent de fausses manœuvres ou de dysfonctionnements techniques entraînant des erreurs de destinataire, la circulation de SMS vides ou répétés, mais aussi incomplets ou mélangés (*cf. supra* [4]). D'autres enfin justifient certains manques d'interactivité par l'absence de téléphone, de batterie ou de crédit.

Plus profondément, cette dépendance envers le médium s'exprime par la récurrence du désir de limiter au maximum l'asynchronie sans, pour autant, renoncer à la discrétion sonore du SMS au profit de l'appel téléphonique. En témoignent les treize occurrences sur le modèle [je viens (juste/à peine) de recevoir/d'avoir ton/tes SMS], imputant au médium l'allongement du temps de réaction, et surtout, les dix-sept exemples du type [je viens de voir/lire ton texto], dont plus de la moitié sont précédés par les marqueurs « désolé/e, pardon, merde », déplorant l'indisponibilité du contributeur lui-même. Symétriquement, quelques cas de coïncidence temporelle sont célébrés comme ajoutant à la félicité de l'interaction :

[25] Classe ! J'alè te fer le SMS ds la car

[26] Ah je pensais justement à toi ... :-) J'allais te textoter!!!
Décidément tu me devances toujours!!! [...]

L'urgence de certaines situations, illustrée par [27], mais aussi le besoin compulsif d'une disponibilité interactionnelle sans délai ni entrave (*cf.* 3.2.), aboutissent pour nombre de scripteurs à une apparente minimisation des différences entre les situations de communication. On relève ainsi une quinzaine de structures alternatives marquant, en contexte, l'équivalence non seulement entre SMS ou appel téléphonique, mais aussi, comme en [28], une tendance au





décloisonnement entre les médias privés et les réseaux sociaux, dont il faudra mesurer la fréquence dans l'usage général :

[27] [...] C'était pour te demander l'endroit et l'heure à laquelle on se retrouve... J'attends ta réponse par sms ou sur facebook avant 13 h 00. Merci. Bisous : ★

[28] Mais tu voudrais pas me le remettre sur facebook ton dernier sms? que je l'ai pas reçu en entier en fait. Et que je puisse répondre au moins.

2. *Prévalence de la complicité coénonciative*

Des énoncés tout aussi nombreux montrent cependant le maintien d'une distinction entre les différents moyens de communication de personne à personne, d'une part, les messages de personne à groupe, d'autre part. Concernant la relation interindividuelle, un exemple comme [29] montre la programmation d'une alternance raisonnée entre appel vocal, texto et une autre catégorie de messages électroniques. Les occurrences suivantes articulent nettement ce qu'il vaut mieux faire par/en SMS, au téléphone et « dans la même pièce, en face, en vrai » :

[29] (...) bon tu peux m'aplè genre 20 h 50 pour 10 min? Et envoi d msg si t en à envi et 5 min de texto Je t'aime

[30] [...] Ça me soûle ces questions par SMS une fois qu'on s'est quitté. Genre tu peux pas les poser avant quand on est dans la même pièce ou téléphoner. Du coup j'y réponds pas car j'attends de t'avoir en face de moi c'est tout

[31] [...] je voudrais qu'on en parle avant (en vrai, pas en sms)

La sphère privée apparaît parfois distendue par deux types de pratiques. D'un côté, il arrive que le téléphone soit utilisé par un autre participant que son titulaire, ce qui entre en contradiction avec l'identification de l'émetteur par le numéro appelant. Or, si la scriptrice de [32] prévient tout quiproquo en explicitant d'emblée la situation, celle de [33] ne distingue qu'après coup les deux instances productrices, et celle de [34] se trouve contrainte à une coûteuse réparation interactionnelle :





38 En tous genres

[32] C'est <PRE_5> mais c'est ta femme qui écrit :)

[33] Re, cetais <PRE_6> qui ta envoyé les messages avant. ça va ?

[34] <PRE_2> Jspr tu m fais pas la Tete et que tu t es pas vexé de mon msg lewe dernier. C'est mon copain qui avait le portable et il avait pas apprécié, ce qui est normal. [...]

D'autre part, comme pour le courriel, la possibilité technique d'archiver et de « faire tourner » non seulement ses propres SMS, mais aussi ceux de ses interlocuteurs s'avère diversement évaluée, de la reconnaissance pour service rendu en [35] au questionnement en [36], à la dissuasion en [37] et à la réprobation en [38] :

[35] [...] Merci pr avoir fait suivre le texto samedi soir. [...]

[36] Tu lui montres les sms que je t'ai envoyé ?

[37] [...] Par contre le texto tu le gardes pr toi. [...]

[38] Cé pas bien d'écrire un texto et de l'envoyer a tt le monde... (« Coucou, j'ai oublier de VS demandez ... »)¹²

L'articulation entre les diverses relations personnelles et les différents liens groupaux apparaît donc complexifiée par l'interconnexion tous azimuts, mais les contributeurs semblent le plus souvent conscients, comme l'écrit l'un d'eux, qu'« y a une différence, si tu disais c'que tu disais au monde entier t'es privé de vie privée lol ». En fait, c'est dans la mesure même où il est conçu et utilisé comme instrument de connivence coénonciative dans la relation intime que la diffusion d'un SMS à des destinataires ressentis comme endogroupaux et complices ne pose pas de problème, tandis que sa transmission à des destinataires exogènes, présumés non empathiques, sera considérée comme transgressive.

De même, si nous avons noté à propos des insultes mots doux (Détrie et Verine 2014) qu'on injurie très rarement par SMS avec l'intention de blesser, c'est que la connivence coénonciative est le mode de textualisation privilégié par ce médium. À cet égard, il est frappant de constater que les quelques occurrences d'altercations fournies par *88milSMS* n'ont pas pour occasion l'arbitrage

12 Le message qu'il n'est « pas bien » d'avoir fait circuler est identifié par la citation de son amorce phatique, et non par son contenu informatif.





d'incidents interactionnels extérieurs au textotage, mais des dérèglements par les SMS eux-mêmes de la complicité qui les fonde et qu'ils se doivent de cultiver (*cf. supra* [29] et [30]). Le dissensus concerne le degré de l'empathie du coénonciateur, que celle-ci porte sur l'analyse du contenu du SMS, ressentie comme une agression en [39] (et dont [40] prend un tiers à témoin), ou sur l'exigence de disponibilité quelle que soit la situation de réception, jugée abusive en [41] à [43]:

[39] Parce que si moi aussi je commence a analyser ts t sms tu va te sentir aussi tres vite agressé et finir par menvoyer chier alors si tu comprend pas le ""ca va pas toi serieux"" lis ton ""sois contente que je me donne cette peine""

[40] [...] je lui rep bah au revoir quoi arrete danalyser tt ce qe je dis et elle me rep soit encore contente que je me donne cette peine... mmmh ok ^^

[41] 4 sms et 12 appels??!! Tu t'es pas dit a un moment: elle veut pas me parler, elle dort, elle est fatiguée, elle est fâchée?? T'es un vrai malade!!!!

[42] Caree dans ton cul a toi ton sms car quand t sous ta douche tu repond pas au tel alors calme toi parce qe c du np koitu mengueul car jrepnd pas au tel parce jme leve mais t pas serieu toi

[43] Mais kesk t as a dire que tu t inquiétais tu croyais que jdormais relis tes sms c'est cke tu ma dis texto!! Alors assume que tu kiff faire le crevard et mréveiller à 3 h du mat pck tu sais pas quoi faire! Vas te faire foutre jsuis pas ton jouet me manque pas de respect comme ca

On conclura que, même s'ils ne s'attachent pas toujours aux mêmes traits pertinents que les linguistes, les segments méta-discursifs de *88milSMS* permettent bien de décrire certaines caractéristiques instituant le SMS en genre à part entière, faisant interagir de façon particulière les traits définitoires du DEM avec ceux du discours intime. De même que les autres dispositifs de communication électronique médiée, il peut, certes, être utilisé comme simple support alternatif, apte à transmettre des discours de nombreux genres préexistants: messages publicitaires, services professionnels, courriers formels (*supra* [11]), consignes scolaires, citations, etc. Mais son usage spécifique et très majoritaire est l'échange intime, complice et répété visant à assurer la continuité de la relation interpersonnelle entre les rencontres effectives, à





40 En tous genres

programmer celles-ci sur le plan pratique (cf. 2.1.) et à les prolonger sur le plan affectif (cf. 2.2.), malgré la séparation dans l'espace et l'hétérogénéité des situations dans lesquelles est pris chacun des interlocuteurs.

C'est cette visée qui, en interaction avec les conditions techniques, confère au textotage son caractère d'activité et détermine ses particularités les plus propres, comme la néographie (cf. 1.1.), la néologie (cf. 1.2.), la tonalité d'autant plus effusive que ni le corps ni la voix des interlocuteurs ne sont présents aux sens l'un de l'autre (cf. 2.3.) ou, enfin, la recherche d'une réactivité quasiment instantanée et permanente (cf. 3.1. et 3.2.). Pour étayer et affiner ces résultats, il va naturellement falloir les articuler avec les autres caractéristiques repérées dans des travaux antérieurs, avec l'observation de l'ensemble du corpus *88milSMS* et avec les réponses du questionnaire sociolinguistique associé à la collecte : cela permettra de mesurer leur degré de convergence avec les usages non commentés par les scripteurs et avec les déclarations hors contexte des enquêtés sur leurs pratiques. Compte tenu des évolutions technologiques, il est parfois avancé que le médium SMS pourrait venir à disparaître en tant que tel, au profit du courriel par exemple, mais le plus probable est que le (sous)-genre issu de cette hypothétique mutation conserverait beaucoup des traits linguistiques de l'actuel genre du SMS.

Bibliographie

- BAKTHINE, Mikhaïl (1984), « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, pp. 263-308.
- BAUCHARD, Franck (2011), « Du texte au théâtre : de la culture de l'imprimé aux environnements numériques », *Liberté*, 52, 3 (291), pp. 54-77. Disponible sur Internet : <http://id.erudit.org/iderudit/64052ac>
- DÉTRIE, Catherine & VERINE, Bertrand (2014), « Quand l'insulte se fait mot doux : la violence verbale dans les SMS », in TUOMARLA, Ulla et al. (éds), *Du malentendu à la violence verbale*, Helsinki, Société Néophilologique, pp. 195-207.





- FAIRON, Cédric & KLEIN, Jean-René & PAUMIER, Sébastien (2006), *SMS pour la science. Corpus de 30 000 SMS et logiciel de consultation*, Louvain-la-Neuve, PU de Louvain.
- PANCKHURST, Rachel (2006), « Le discours électronique médié : bilan et perspectives, » in PIOLAT, Annie (éd.), *Lire, écrire, communiquer et apprendre avec Internet*, Marseille, Solal, pp. 345-366.
- PANCKHURST, Rachel (2009), « Short Message Service (SMS) : typologie et problématiques futures », in ARNAVIELLE, Teddy (éd.), *Polyphonies. Pour Michelle Lanvin*, Montpellier, Université Paul-Valéry, pp. 33-52.
- PANCKHURST, Rachel, DÉTRIE, Catherine, LOPEZ, Cédric, MOÏSE, Claudine, ROCHE, Matthieu & VERINE, Bertrand (2013), « *Sud4science*, de l'acquisition d'un grand corpus de SMS en français à l'analyse de l'écriture SMS », *Épistémè*, 9, pp. 107-138. Disponible sur Internet : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00923618>
- PANCKHURST, Rachel, DÉTRIE, Catherine, LOPEZ, Cédric, MOÏSE, Claudine, ROCHE, Matthieu & VERINE, Bertrand (2014), *88milSMS. A corpus of authentic text messages in French*. Disponible sur Internet : <http://www.huma-num.fr>
- VERINE, Bertrand (2013), « Les verbes sms, texto, texter et textoter dans le corpus *sud4science* ». Disponible sur Internet : http://www.sud4science.org/?q=fr/system/files/Les_verbes_sms_texto_texter_et_textoter_dans_le_corpus_sud4science.pdf
- VERINE, Bertrand & DÉTRIE, Catherine (2011), « Égogénèse et textualisation : l'apport de Jeanne-Marie Barbéris », in VERINE, Bertrand & DÉTRIE, Catherine (éds), *L'Actualisation de l'intersubjectivité : de la langue au discours*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 7-27.







chapitre 3

« Gentlemanminette d'amour », « ma chou », « colocounette » et autres formes nominales d'adresse dans les SMS : de quelques spécificités liées au genre

Catherine DÉTRIE

Le corpus « 88milSMS » (Panckhurst *et alii* 2014), récolté dans le cadre du projet *SudScience* (Panckhurst *et alii* 2013), de par sa taille extrêmement importante, fait émerger des constantes relationnelles et stylistiques pour ce qui est des formes nominales d'adresse (désormais FNA) : en particulier les scripteurs des 88 522 SMS récoltés utilisent très souvent des FNA qu'ils n'utiliseraient sans doute pas dans une conversation *in praesentia*. J'émetts ainsi l'hypothèse que ces pratiques d'adresse, dans leur spécificité, font partie de l'horizon d'attente des SMS. Sont-elles pour autant des marqueurs génériques, voire des outils interprétatifs à part entière du genre ?





44 En tous genres

Cette hypothèse de travail (la codétermination des FNA et du genre), pour être validée, s'appuiera, sur leur analyse lexicale, discursive et énonciative, ce qui me permettra de mettre en relief leur spécificité au regard des autres discours électroniques médiés (1.), et conséquemment de questionner la notion de genre SMS (2.).

1. Spécificité des FNA dans les SMS

La scénographie choisie dans les SMS est de type allocutif marqué, ce qui peut expliquer l'extrême fréquence des FNA dans notre corpus. Leur variété est par ailleurs remarquable, ainsi que leur utilisation souvent décalée au regard des habitudes aussi bien de l'écrit épistolaire que de l'oral.

1. *Prénoms, diminutifs, petits noms affectueux et sobriquets*

Les prénoms et diminutifs, tels «Manon», «Ronan», «Nanel», sont très fréquents¹³, et très souvent accompagnés d'un possessif de première personne, de forme normée ou non («ma florinette», «Ma Elina», «Ma Alizée»). Ils sont aussi fréquemment accompagnés d'un caractérisant adjectival («mon pti mathias», «jolie sara») ou nominal («bébé celia»). Les adresses courantes en ce qui concerne l'écrit épistolaire intime – amical ou familial – du type [mon/ma cher (e) + prénom/diminutif] sont très rares dans les SMS (quatre occurrences en tout pour tout dans notre corpus).

Statistiquement, les diminutifs – à redoublement syllabique («Mimi», «Nini», «viovio») ou par seule apocope («ma Gwen», «Mag») – sont plus usuels que les prénoms, et peuvent en outre être complétés («ninou d'amourrrrrrrrr»).

13 «88milSMS» a été anonymisé, mais j'utilise, pour ce point 1, le corpus brut, avec l'accord du service juridique associé à la constitution du corpus : prénoms et surnoms sont délibérément décontextualisés pour éviter toute identification des personnes ainsi nommées. La graphie originelle est conservée.





Les petits noms affectueux en adresse s'avèrent souvent doublement régressifs – au regard de l'âge du destinataire ou de la catégorisation nominale actualisée, mais aussi de leur morphologie, la suffixation diminutive étant très fréquente –, comme en témoignent les illustrations suivantes :

– « bébé », « bb », « baby », « MON BÉBÉ D'AMOUR <3 », définitoirement régressifs ;

– « mon choupinou », « ma petite chouquette », « mon chou d'amour à la crème caramélisé », définitoirement affectivo-gourmands ;

– « ma loutre », « mon chatounou », « mon petit oisillon », « mon pti pingouin », définitoirement animaliers ;

– voire des formes associant le gourmand et l'animalier : « mon petit poussin d'amour à moi en sucre de canne des îles » ; ou le gourmand et l'érotique : « mon petit vilain choupi chou coquin d'amour <3 ».

Il est difficile d'imaginer que la plupart de ces surnoms puissent être utilisés en public, au risque de couvrir de ridicule les coénonciateurs. Ces FNA semblent ainsi réservées à l'intimité, le scripteur affichant par cet emploi une posture maternante/paternante : elles renvoient en effet souvent aux mots parentaux liés à la petite enfance des coénonciateurs. Or dans le contexte de chacun de ces SMS, aucune d'entre elles ne semble s'inscrire dans une relation entre un parent et son enfant. Il s'agit de relations amicales, et plus souvent encore de relations amoureuses.

Les sobriquets, rares, ne sont pas utilisés pour tourner en dérision le destinataire, mais au contraire pour pointer gentiment un défaut mineur ou une singularité comportementale de ce dernier. Dans la série d'exemples [1a-d], les émoticônes « :) » ou « xD », l'ouverture « coucou » (qui signale une relation familière) ou le commentaire « Lol » excluent toute visée agressive :

[1a] Oh la retardataire t es morte ? :)

[1b] Je sais. Alors monsieur Tete de mule Je fais caca en urgence mais j'ai pas gastro ? J'ai raison xD Je t'aime

[1c] Coucou mr lourdeau...

[1d] Ne t'inquiete pas, ce we tu auras bien 5 minutes madame la ministre. Lol.





2. Mots doux classiques de l'intime : une certaine propension à l'enflure

Les mots doux plus classiques propres à la relation amoureuse (« mon chéri »/« ma chérie », « mon cœur », etc.) ou familiale (« ma chère fille », « cher papa », etc.) ne sont pas les plus fréquents. Ou plutôt ces FNA « classiques » ont la particularité d'être retravaillées dans le sens d'une certaine inflation affective, par l'ajout d'une ou plusieurs compléments et/ou d'une caractérisation adjectivale, comme en témoignent les illustrations suivantes :

– « cœur d'amour », « mon pitit cœur de ma vie <3 », « mon amour doux », « Mon chéri d'amour à moi :-) », « mon amour d'amante », pour la relation amoureuse ;

– « (ma) maman d'amour », « mon frere d'amour », « gentil papa », pour la relation familiale. Les suffixes diminutifs sont très fréquents : « mon papounet », « ma sœurette de toujours », « frero / frerot, frerito ». Les FNA référant à la mère du scripteur sont les plus travaillées : « maman d'amour », « mamoon », « mamamounette », « ma mom's », etc., pour la relation familiale. Une même scriptrice utilise « frero », « sœurette », appelle par jeu cette dernière « Gentlemanminette d amour », et s'adresse à sa mère au moyen d'une FNA gourmande ultra-régressive : « koukimaman »¹⁴, soit une représentation de la mère nourricière de l'enfance. Les FNA propres à la relation familiale n'échappent donc pas à la régressivité et à l'inflation sirupeuse ;

– « Copppppinooo », « Copinette », « colocounette », « chéринette », pour les relations amicales (ou de colocation), soit des termes présentant des suffixes diminutifs attestés en français, empruntés ou adaptés. La volonté de désigner l'autre par une FNA qui renvoie sémantiquement au petit, et, par glissement, à l'antériorité temporelle des coénonciateurs, est patente.

Qui plus est, la réciprocité de ces formes, qu'on peut quelquefois repérer, grâce à l'échange complet, cultive l'entre-soi, la complicité avec ses mêmes, avec son réseau relationnel. Elles signalent un champ d'expérience intersubjective, qui renvoie en filigrane à ce qui apparaît comme l'âge d'or des textoteurs, l'enfance.

14 On trouve sur Internet un jeu interactif intitulé « cooking mama », fonctionnant sur la base d'une recette de cuisine à réaliser.





3. Importance de la dimension ludique

Un certain nombre de procédés concourent à son instauration :

a. La créativité lexicale : «gentlemanminette d amour» (composition), «ma gazouillette/ma gazouille coquine» (dérivation régressive et ajout éventuel d'un suffixe diminutif).

b. Les jeux dialogiques avec une littéarité de pacotille : «Ma jolie [prénom féminin de huit lettres] aux bouclettes gorgées de caramel et aux yeux d'émeraude brute».

c. Les jeux phoniques : «steph-à-l'anis» (pour Stéphanie) ou «mon troubadour», dont la seule justification semble être de rimer avec humour dans le SMS suivant : «Roh un peu dhumour mon troubadour!:)».

d. Les jeux sur les registres : «jeune effronté», «petit impertinent», émanant d'une même scriptrice (21 ans, bac+4). On constate d'ailleurs que ce jeu sur le registre touche l'énoncé entier (en particulier avec l'inversion du sujet) : «Reste poli petit impertinent, veux-tu??».

e. Le jeu sur la morphologie («Sarahnounette»).

f. Les jeux sur la graphie, tels les fantaisistes «zamoureux» [2] ou «copaing» [3], la répétition de segments («Copicopicopicopinocopinocopicopinocopicopino») ou l'étirement vocalique («Emiliiiiiiiiiiiiie») en particulier. En [2], une FNA somme toute assez classique (mon amoureux) est graphiée de manière fantaisiste, au moyen d'un pataquès délibéré, relevant du velours (ajout d'un z), dans le même but ludique :

[2] Tu es le meilleur mon zamoureux

En [3], la graphie fantaisiste de «copaing» participe de l'hétérogénéité montrée, signalant de la sorte la mise à distance de cette FNA renvoyant à une catégorisation (pré) adolescente. La mention de la «voix d'enfant» conforte le jeu sur les strates temporelles convoquées, tout comme l'énoncé «je veux me mettre a coté de toi dans le bus». La mise en spectacle d'une parole marquée du sceau de l'enfance sert en fait à faire passer le message que l'amoureux en question est «trop». Mais pour qu'il ne se sente pas harcelé





48 En tous genres

par l'avalanche de messages de ce type¹⁵, la scriptrice invente un scénario des vertes années :

[3] Ca me fait rire car je sais que je t'embete avec mes un milliard de textos! :D allez bonne nuit mon petit copain! (faut lire avec ta voix d'enfant) tu es beau comme un poney avec une belle criniere. Je vais t'inviter a mon gouter d'anniversaire ca c'est sur. T'es trop mon amoureux. Je veux me mettre a coté de toi dans le bus. Bisous bisous

g. Le choix d'un appellatif titral, marquant l'absence de familiarité. La visée ludique est alors perceptible dans la distorsion entre l'appellatif et le tutoiement :

[4a] Ben moi je t dit peu importe com tu préfère madame^^

[4b] Ha si si, ma rentree c'était le 8! Alors si tu fais rien demain, a 19 h 12 je suis a agen pour une petite heure a la gare :), un ptit verre madame?

L'appellatif titral peut être aussi emprunté à une langue étrangère, et travaille identiquement la dimension ludique, cette dernière étant confortée par le datif éthique (« nous ») en [5] :

[5] (...) Sinon jme fai bien plaise, j'avai oublier comment la vie etudiante est sympa ici, les pti bars entre les cours, tankilou! Et toi tu nous va ou ce soir mister?

Ces appellatifs sont souvent suivis du prénom du coénonciateur ou d'une initiale : « Mlle Eleonora », « mister S ». Sur ce modèle, on remarquera en [6] la symétrie entre adresse et signature, permettant de construire une relation en miroir :

[6] Mister R, Je viens d'avoir une idée mais faudrait que tu m'en-voies une photo de [diminutif masculin] par mail! Regarde sur mon ordi. Je pensais à une photo prise à Paris sur les marches du sacré cœur avec son cousin. Do U remember? Tu penses pouvoir les retrouver? Mister J (e t'M)

En [7], « mister » a un rôle d'adoucisseur au regard de la portée possiblement blessante de l'adjectif péjorant auquel il est combiné. Il prévient une interprétation négative en réorientant préalablement

15 Harcèlement dont la scriptrice a conscience, puisqu'elle confie par SMS à une amie : « avec [prénom de l'amoureux en question] ca va super sauf que des fois je lui prend la tete car je lui en demande trop ».





cette interprétation putative du côté du marquage ludique, ce que signalent aussi l'émoticonne « : P » et le sigle « mdr » qui confortent le basculement du syntagme en mot doux (cf. Détrie et Verine 2014) :

[7] Si le matin xD mdr de rien mister boutonneux : P mdr allé à demain. Ma vengeance sera terrible !

La variante *man* est attestée. En [8], elle est combinée à *chacal*. En emploi figuré, *chacal* est très insultant, mais l'appellatif anglais et l'émoticonne « ;) » (clin d'œil) désamorcent conjointement l'insulte, le détour par la langue étrangère pointant la distance amusée du scripteur, qui signale ainsi que la catégorisation qui précède doit être elle aussi mise à distance :

[8] Merci chacal Man. ;)

Les FNA présentées *supra* sont massivement dans notre corpus des marqueurs de complicité (ce qui explique aussi l'importance de la dimension ludique dans les dénominations choisies) qui, non seulement, règlent la charge émotionnelle de l'échange, mais postulent la symétrie et la synchronisation des coénonciateurs, ou, au minimum, signalent la volonté de l'énonciateur d'être en phase fusionnelle avec son *alter ego*, et donnent donc forme au réseau interpersonnel. Mon hypothèse de départ était qu'on pourrait les considérer comme des marqueurs génériques, eu égard à leur spécialisation par rapport aux FNA sollicitées dans d'autres discours médiés, tels les courriels ou les écrits sur les forums.

2. FNA et genre

Pour répondre à cette question, il faut en premier lieu s'interroger sur l'existence d'un genre SMS. Tout dépend évidemment de la définition qu'on accorde au mot *genre*, qui peut être appréhendé dans sa dimension textuelle ou discursive, et aux critères sélectionnés pour définir la notion (cf. Moirand 2003 et Marcoccia 2003).





1. *Peut-on parler de genre du discours SMS?*

Comme le signale Branca-Rosoff, «l'émergence des genres découle en partie de la démarche du chercheur» (2002: 283). Beacco ne dit pas autre chose :

Quels textes (comme objets empiriques) sont à retenir comme étant l'actualisation d'un genre discursif donné, qu'ils permettent de caractériser dans ses régularités formelles? Or, pour effectuer ce choix fondateur, il faut déjà postuler l'existence pleine d'un genre, dont les textes retenus sont considérés comme étant l'actualisation : circularité pernicieuse, puisque le genre définit le corpus, mais qu'il faut cependant analyser celui-ci pour se prononcer sur la consistance du genre considéré et sur son existence même comme forme de la communication. (2004 : 112)

Dès lors, posons l'hypothèse générique en nous appuyant sur les cinq paramètres proposés par Maingueneau (1996 : 44) qui permettent de définir un genre, à savoir le statut respectif des locuteurs et des récepteurs, les circonstances temporelles et locales de l'énonciation, le support et les modes de diffusion, les thèmes qui peuvent être introduits, la longueur et le mode d'organisation. Au moins trois d'entre eux sont discriminants pour les SMS : le support (un dispositif technologique spécifique), le mode de diffusion (qui permet de l'opposer aux forums par exemple, puisque, sauf exception, la diffusion des SMS s'effectue d'individu à individu) et la longueur de l'énoncé (historiquement contrainte par le support, même si, maintenant les appareils concatènent les SMS et les réduisent à un seul message¹⁶).

Le support contraint, à l'évidence, le genre, l'adaptation numérique impliquant une textualisation particulière (format préférentiellement allocutif, mais aussi étirements vocaliques, graphie spécifique, utilisation d'émoticônes, etc.). L'effet de cette contrainte est le suivant : n'importe quel lecteur de notre corpus reconnaît immédiatement qu'il a affaire à des SMS (au moins en ce qui concerne les messages présentant un certain nombre d'unités), ce qui signifie qu'il reconnaît génériquement les énoncés en question, et qu'il est capable de les étiqueter comme représentatifs du genre

16 Précisons que, pour l'opérateur, les 160 caractères servent toujours de délimitateur, même si, pour le scripteur le SMS n'occupe qu'une seule « bulle » écran.





de l'énoncé en question. Cet estampillage effectué par le récepteur implique nécessairement le cadrage interprétatif qu'il va appliquer à l'énoncé, ce qui fait pencher l'argumentation plutôt du côté d'un genre spécifique, et confère une certaine épaisseur à cette idée, dans la mesure où l'énoncé sera lu et interprété à travers le filtre du genre repéré, et donc aussi à l'aune des autres discours ayant un air de ressemblance avec le SMS en question. La mémoire du destinataire joue ainsi un rôle important dans le cadre d'un possible étiquetage générique, ce qui montre que le genre est affaire de co-énonciation. C'est aussi la perception de la déviance par rapport aux autres discours génériquement proches qui permettra à l'analyste d'interpréter le SMS qu'il a sous les yeux comme une occurrence d'un genre nouveau.

Par ailleurs, on remarque que la très grande majorité des SMS (pour ce qui est du corpus étudié) s'apparentent à une sorte de « conversation » (dans le sens que Maingueneau accorde aux genres conversationnels, cf. *infra*) *in absentia* (s'incarnant dans un écrit numérique) pour laquelle nous n'aurions accès qu'à un seul volet (contrainte de notre corpus). À ce titre, cette homogénéité permet de poser un modèle générique en lien avec des pratiques discursives spécifiques, sur lequel s'alignent massivement les SMS du corpus : comme le note Bakhtine (1984 : 288), « l'idée que nous avons de la forme de notre énoncé, c'est-à-dire d'un genre précis du discours, nous guide dans notre processus discursif ».

Le genre en relation avec ces pratiques discursives propres à l'intimité amicale/familiale relève de ce que Maingueneau décrit en termes de « genres conversationnels », qui

ne sont pas étroitement liés à des lieux institutionnels, à des rôles, à des scripts relativement stables. Leur composition et leur thématique sont en général très instables et leur cadre se transforme sans cesse : ce sont les contraintes *locales* et « horizontales », c'est-à-dire les stratégies d'ajustement et de négociation entre les interlocuteurs, qui l'emportent. (http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro_topic.html)

La finalité même du discours implique généralement l'appartenance à tel ou tel genre. Dans l'absolu, la finalité des écrits SMS peut être variée. Cependant, dans « 88milSMS », le textotage a une finalité très massivement phatique, les textoteurs préférant le lien interpersonnel à la densité informationnelle. En outre, le contrat





52 En tous genres

discursif (communication informelle, déterminée par un dispositif technique spécifique, relevant de la sphère intime, impliquant une praxis énonciative particulière) surdétermine à la fois les SMS et leur interprétation par le destinataire. Enfin, la très grande majorité de nos SMS répond à un horizon d'attente et à des préconstruits culturels (les deux étant tout à fait repérables dans les termes d'adresse présentés *supra*), et les observables pour l'attribution du genre sont nombreux : graphie particulière, utilisation des émoticônes (marqueurs non exclusifs des SMS : forums notamment), nombre de caractères (historiquement) contraint, mais aussi discours allocutif asynchrone et présentification langagière du destinataire passant par un éventail de FNA à visée caressante (cf. *supra*), ce qui n'est pas le cas pour les autres discours médiés, courriels ou forums par exemple. Autrement dit, la représentation du destinataire et de la relation entre coénonciateurs est au cœur de la spécification générique des SMS, qui relèvent des activités intimes et dont la finalité est prototypiquement relationnelle. On peut encore ajouter que chaque actualisation particulière d'un SMS quelconque conforte l'impression d'un alignement générique, et valide un schéma interprétatif reproductible.

À ce point de la discussion, le dernier argument en faveur du genre sera celui du volume du corpus (le plus gros corpus actuel de SMS récolté en France) : à sa lecture, le lecteur ne peut qu'être frappé par l'importance extrême des FNA dans ces messages, et encore plus précisément par le fait que ces FNA sont très majoritairement des mots doux ou employés comme tels, hypocoristiques et autres « petits noms ». L'hypothèse biface, esquissée *supra*, d'une part, que ces adresses caressantes jouent un rôle important dans le processus de reconnaissance générique, d'autre part, que leur interprétation s'effectue à l'aune du genre en question (ce dernier s'imposant comme une condition de leur production de sens possible), prend ainsi consistance. Bref, le genre du discours intime, ici inséparable du support électronique particulier, se spécifie à tel point qu'il n'est sans doute pas inadéquat de parler de genre SMS (au moins au sens que Maingueneau accorde à la notion, cf. *supra*), ce que conforte l'observation de notre corpus, au sein duquel l'interprétation des FNA se fait ainsi à l'aune du genre : « chacal Man » (homme, 20 ans, bac+3) ne sera en aucun cas interprété comme une insulte par le destinataire, tandis que « Gentlemanminette d amour » (femme,





43 ans, BEP), « mon petit poussin d'amour à moi en sucre de canne des îles » ou « mon petit sucre d'orge »¹⁷ (étudiante, 21 ans, bac+4), « monsieur tete de mule » (15 ans, lycéenne), « Ma jolie [prénom féminin] aux bouclettes gorgées de caramel et aux yeux d'émeraude brute » (ouvrière, 40 ans) ou « Mon liebidich » (homme, 37 ans, bac+4) ne seront interprétables ni en référence à un usage générationnel ou sexué, ni en lien avec le sens qu'ils construisent isolément, mais bien en termes de connivence empathique, c'est-à-dire selon des critères interprétatifs proprement génériques.

Dès lors il faut interroger l'utilité fonctionnelle de ces FNA, montrer comment le genre va en permettre une interprétation globale relativement stable et inversement comment elles sont des éléments d'interprétation générique ou confortent le genre, certes au départ textuel, mais institué en genre discursif par ses utilisateurs, puisqu'ils le pensent comme une activité sociale dont la finalité est, comme le dit Verine ici même, d'« assurer la continuité de la relation interpersonnelle ».

2. *Utilité fonctionnelle de ces termes d'adresse au regard du genre*

Les FNA, en tant qu'éléments constitutifs de la coénonciation, participent directement à la construction de l'intersubjectivité, et régulent la sphère interpersonnelle, construisant une représentation corporalisée (en face-à-face) du coénonciateur que l'énonciateur présentifie de la sorte. Dans le cas des SMS, ces FNA peu normées au regard d'autres typologies numériques adressées et asynchrones de type courriel, ou des conversations entre amis, sont des renforçateurs d'intimité : il faut pallier l'absence du destinataire en lui montrant leur ancrage commun dans une sphère intime en partage. Les petits noms de toutes sortes signent la mise en spectacle, non pas seulement du coénonciateur, mais aussi de la relation interpersonnelle projetée : ils sont chargés de signaler le lien fort qui unit les deux pôles énonciatifs. Au-delà du fait qu'ils sont des marqueurs de

¹⁷ Elle commente son apostrophe en la faisant suivre de « (désolée je pete un câble) ». Le SMS est donc un espace interpersonnel au sein duquel on peut « péter un câble », c'est-à-dire écrire des choses qu'on n'oserait pas écrire / dire ailleurs.





proximité, ils s'avèrent surtout des marqueurs de solidarité, notamment par leur aspect quelquefois codé (les allusions culturelles plus ou moins opaques sont nombreuses). Au sein de ces FNA, l'extrême prédominance des mots doux et des termes d'adresse émotionnellement marqués et/ou privilégiant la dimension ludique doit alors être envisagée comme un élément structurant du genre (avec les bémols exprimés *supra* concernant la définition de la notion).

3. Codétermination des FNA et du genre ?

Dans un travail antérieur, Bertrand Verine et moi-même disions que

les SMS s'échangent au sein d'un réseau de sociabilité et d'amitié que leur échange conforte. Ils participent de ce qu'on pourrait appeler l'affectivité électronique, permettant de maintenir les liens interpersonnels sans que ces derniers soient intrusifs, contrairement au téléphone. Dès lors, les SMS s'inscrivent dans une relation à la fois empathique et codée des membres du réseau : on échange entre mêmes se comprenant à demi-mot. (2014 : 204)

Cette « affectivité électronique » est tissée grâce aux FNA en particulier. Il semble donc bien y avoir des affinités électives entre les choix effectués pour s'adresser à son coénonciateur et le genre SMS putatif. Les FNA confortent le genre en l'ancrant fortement dans l'intime, en le chargeant d'affect et en instaurant une sphère intersubjective en partage, où la synchronisation affective des coénonciateurs est posée comme allant de soi : l'autre est ainsi mis en scène dans son lien affectif et intime au scripteur. Ce lien pèse sur le genre et le façonne.

Inversement, la détermination générique pèse aussi de tout son poids interprétatif pour le traitement par le destinataire des FNA. Les adresses « gentlemanminette d amour », « bébé celia », ou « mon chou d'amour à la crème caramélisé » seront nécessairement interprétées à l'aune du genre, et leur excès sirupeux ou leur aspect décalé en seront atténués au profit du seul marquage affectif : bref, elles ne seront pas prises au pied de la lettre par les coénonciateurs. Il en va de même, et de manière bien plus radicale, avec les adresses





du type « chacal Man » (cf. *supra*) : c'est en effet le cadre générique, outre les marqueurs listés par Détrie & Verine (2014), qui permet au destinataire d'interpréter l'adresse comme un mot doux, et non comme une insulte.

3. En guise de conclusion

Les petits noms et autres mièvreries caressantes en adresse sont de la sorte en résonance avec la tonalité affective générale des SMS. Ils s'avèrent structurants stylistiquement et relationnellement, tandis que le genre (ou pour le dire plus prudemment ce qui est perçu comme genre par les textoteurs) détermine leur sélection et leur interprétation. Si j'ai défini les SMS comme un genre numérique relevant d'une activité intime, j'ai aussi signalé que l'intime ne s'actualisait pas nécessairement par une relation interpersonnelle établie sur un mode empathique : c'est donc la combinaison de l'intime et du support électronique qui oriente du côté de l'empathie, de la synchronisation et d'une intersubjectivité posant l'autre comme un même. On peut repérer aisément ce marquage fort dans l'exemple [9]. Le scripteur de ce SMS est par ailleurs aussi l'auteur du SMS présenté en [6] *supra*, où adresse et signature se faisaient déjà écho :

[9] Mon liebidich peux tu m'amener ce soir une écharpe et un blouson stp car il fait so froid. Ton liebidich

Dans un SMS précédent, il avait utilisé la FNA suivante : « (A ce soir) the Man ich liebe ». La modification-adaptation de cette première FNA lui permet, en [9], de poser une relation interpersonnelle en miroir, le noyau nominal de la FNA (conversion de *Ich liebe dich*) étant repris dans la signature pour désigner cette fois le scripteur.

L'idée que l'autre est un même est de la sorte actualisée langagièrement par la symétrie parfaite de la dénomination entre adresse et signature, ancrant les coénonciateurs dans la mêmété, alors même que chacun d'eux conserve une part d'ipsité (« mon » vs « ton »). Le discours, dans ses choix formels, porte les traces de ce qui le fonde : l'empathie avec son autre, pensé comme un même. Ce SMS propose une représentation de la définition même de



l'empathie : fait d'éprouver le point de vue de l'autre tout en restant soi-même. Certes, ce SMS exacerbe la relation de codétermination entre FNA et genre, mais cette relation est perceptible dans tout le corpus «88milSMS», aussi bien dans chaque SMS questionné individuellement, que longitudinalement, dans la prise en compte du corpus en son entier.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BEACCO, Jean-Claude (2004), «Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif», *Langages* 153, pp. 109-119.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia (2002), «Genre et histoire,» in CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (éds), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, pp. 281-283.
- DÉTRIE, Catherine (2006), «Apostrophe et dialogisation intersubjective», *Dialogic Language Use 3. Dimensions du dialogisme*, Helsinki, Société néophilique, pp. 49-67.
- DÉTRIE, Catherine (2006), *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS-Éditions.
- DÉTRIE, Catherine & VERINE, Bertrand (2014), «Quand l'insulte se fait mot doux : la violence verbale dans les SMS», in *Dialogic Language Use 3. Dimensions du dialogisme*, Helsinki, Société néophilique, pp. 195-207.
- MARCOCCIA, Michel (2003), «La communication médiatisée par ordinateur : problèmes de genres et de typologie». Disponible sur Internet : http://gric.univ-lyon2.fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm
- MOIRAND, Sophie (2003), «Quelles catégories descriptives pour la mise au jour des genres du discours?» Disponible sur Internet : http://gric.univ-lyon2.fr/Equipe1/actes/journees_genre.htm
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- PANCKHURST, Rachel, DÉTRIE, Catherine, LOPEZ, Cédric, MOÏSE, Claudine, ROCHE, Matthieu & VERINE, Bertrand (2013), «*Sud4science*, de l'acquisition d'un grand corpus de SMS en



français à l'analyse de l'écriture SMS», in LIÉNARD, Fabien (dir.), *Epistémè 9. Culture, Identity and Digital Writing*, Séoul, Université Korea – Center for Applied Cultural Studies, pp. 107-138.

PANCKHURST, Rachel, DÉTRIE, Catherine, LOPEZ, Cédric, MOÏSE, Claudine, ROCHE, Matthieu & VERINE, Bertrand (2014), «88milSMS». *A corpus of authentic text messages in French*, produit par l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et le CNRS, en collaboration avec l'Université catholique de Louvain, téléchargeable en ligne : <http://88milsms.huma-num.fr/>







chapitre 4

Les petites annonces matrimoniales et de rencontres : quel moule textuel possible ?

Céline ISNEL & Élodie VARGAS

1. Introduction

Les petites annonces matrimoniales et de rencontres en tant que forme de discours posent la question du genre, notamment dans les termes suivants : comment une petite annonce de rencontre est-elle identifiable et reconnaissable en tant que telle, et comment, ce faisant, peut-elle être individualisée ? C'est à ces questions que souhaite répondre cette étude. L'objectif est de proposer une description prototypique inhérente à ce type de texte et de rendre compte également de ses variations. L'étude s'appuie sur un cadre que nous appelons, à l'instar de L. Gautier (2007, 2008, 2009), « moule textuel », et elle s'appliquera à en proposer un modèle spécifique.

Le corpus à la base de ce travail est constitué essentiellement de petites annonces matrimoniales et de rencontres françaises et allemandes datant de 2011 à aujourd'hui, issues de presse consultables en ligne. D'autres pays européens, la Russie, la Chine, les pays du





Maghreb sont également représentés, ce qui permettra de poser la question de l'inscription de ce type de texte dans une stéréotypie nationale ou internationale.

2. Cadre de travail et moule textuel

Une analyse de première approche des exemples du corpus étudié a fait apparaître assez rapidement un schéma récurrent composé d'une amorce, d'un émetteur, d'un récepteur, d'un groupe verbal (GV) témoignant d'une recherche, d'une séquence descriptive comprenant des qualités humaines de l'émetteur ou du destinataire, et d'un lien de contact, comme en atteste l'exemple suivant :

(1)

PROCHE 86. 53 ans, divorcée, revenus corrects, charmante, active, naturelle, bien dans sa tête, rencontrerait Monsieur sérieux, maxi 63 ans, motivée vie à 2 au fil du temps. Cabinet Laurence 05.46.32.40.23 Siren 301143640

Amorce	Émetteur	Récepteur	GV illustrant la recherche	Séquence descriptive contenant des qualités humaines	Lien de contact
Proche 86	divorcée, charmante, active	Monsieur	rencontrerait	53 ans, divorcée... vie à deux au fil du temps	Cabinet Laurence ...

Ce schéma pourrait être résumé par la phrase « qui cherche qui *dans quel but?* » et rejoint celui décrit par Nair (1992) et Coupland (1996) :

- 'Advertiser'/annonceur
- 'Seeks'/cherche
- 'Target'/cible
- 'Goals'/objectif
- 'Comment'/commentaire
- 'Reference'/coordonnées





Le fait que ce schéma soit facilement reconnaissable par tous, même par les non-linguistes, interroge la stéréotypie des annonces : il convient en effet de se demander si les éléments reconnus sont constitutifs de ce que certains appellent un « genre textuel ». D'autre part, la facilité de reconnaissance de ce schéma amène à se poser la question de l'émergence de celui-ci d'un point de vue diachronique. Se pencher sur l'origine de la petite annonce matrimoniale et de rencontre peut, en effet, permettre de mieux comprendre sa forme et ce qui la caractérise. Nous avons retenu, du fait de notre spécialité, l'exemple de l'Allemagne.

En 1792, une annonce paraît dans le journal « Hamburgischen Correspondenten »¹⁸. L'ouverture donne à lire qu'un jeune homme fortuné cherche une épouse. Celui-ci annonce ensuite immédiatement qu'il sait qu'une telle déclaration étonnera les lecteurs puisque ceci ne s'est encore jamais fait en Allemagne. Et, pour justifier sa démarche, il précise, d'une part, que ce type d'annonce est usuel en Angleterre (ce qui fait que de nombreux mariages heureux ont pu ainsi voir le jour) et, d'autre part, que les premières annonces de décès avaient tout autant surpris à leurs débuts. Ainsi, précisant qu'il faut bien un début à tout, ce jeune homme affirme se lancer et être un précurseur sans peur.

Cette annonce est intéressante en ce sens que rien en Allemagne n'est prévu pour réaliser ce à quoi le rédacteur aspire et que la seule solution qui se présente à lui est de chercher une aide dans ce qui existe déjà. Son but est double : il s'agit, d'une part, d'être compris et, d'autre part, que sa démarche soit acceptée. Pour ce faire, sa stratégie peut être décrite comme suit. Ce jeune homme (i) veut faire reconnaître le but de la démarche par une construction fonctionnelle du texte et des formulations explicites (« jeune homme de bien/cherche/épouse »), (ii) veut/doit s'orienter vers un modèle proche et connu (annonce de recherche d'emploi) et/ou s'appuyer sur des prototypes du genre existant ailleurs (annonce matrimoniale anglaise). Le jeune homme a donc recours à un « schéma » ou « cadre » connu et reconnaissable.

Il est évident que, par cette orientation vers un modèle existant, il n'est pas encore question de considérer qu'un « genre » ou

¹⁸ *Hamburgischer Correspondent*, Hamburg 1792, Nr. 47.





62 En tous genres

« modèle textuel » est né. Mais c'est une étape importante franchie en ce qu'elle représente un premier pas vers une convention.

Selon Beckmann et König (1995 : 11-12), il y a apparition et établissement d'un modèle textuel si et seulement si une situation sociale durable qui pose des problèmes à des membres d'une communauté langagière existe, et donc si cette situation conduit ces derniers, pour résoudre un problème individuel communicatif récurrent, à utiliser les mêmes outils linguistiques. On peut ainsi dire que l'apparition de la petite annonce matrimoniale est la conséquence de tentatives nombreuses et individuelles pour trouver une solution à un problème commun, bien qu'individuel. Si l'on en croit les exemples présentés ci-dessus, force est de constater que le problème a perduré au fil des siècles... ainsi que la forme.

Pendant, au-delà de ce schéma que tout un chacun reconnaît et qui fait le stéréotype extérieur de la petite annonce matrimoniale et de rencontre, un problème demeure. En effet, une petite annonce matrimoniale et de rencontre se reconnaît aisément, mais dans le même temps, chaque petite annonce est différente. Sa textualité est faite d'identité et d'altérité. Penchons-nous dès lors sur ce qui constitue le prototype au niveau textuel.

Pour évoquer ce phénomène, nous choisissons de parler avec Adamzik (1995), Heinemann (2000), Fix (1999 ; 2001, 499-502 ; Fix. *et al.* 2001, 24-26), Gautier (2007, 39-50), de « Textmuster » qui pourrait correspondre en français à « modèle textuel », mais que nous traduirons en suivant Gautier par « moule textuel ». La notion de « moule » nous semble intéressante dans la mesure, où comme pour un gâteau, celui-ci donne une forme extérieure, mais permet – si l'on file la métaphore – d'élaborer des gâteaux différents, aux parfums divers et composés d'ingrédients variés. C'est ce que résumant ces différents auteurs lorsqu'ils soulignent qu'« un « moule textuel » est un ensemble d'instructions qu'on peut choisir de suivre – scrupuleusement ou en prenant des libertés – quand on veut produire un texte » (Gulich 1997, 259), qu'« on peut considérer le moule textuel comme une instruction contenant des caractéristiques prototypiques et une liberté d'action » (Fix 2008, 71), qu'« en tant que routines pour la présentation des processus de communication, les moules textuels, sont d'un côté conventionnalisés et d'un autre côté, au niveau procédural, toujours ouverts aux modifications »





(Gansel 2009, 108), et enfin qu'un moule textuel « tolère [ainsi] variations et déviances individuelles » (Gautier 2007, 39-50).

À ces définitions, il est important d'ajouter que le moule textuel représente des processus cognitifs visant à générer, à reconnaître et activer des formes textuelles ancrées, stables.¹⁹ Ces processus cognitifs sont ce qui différencie le « moule textuel » (« Textmuster ») de ce qu'on appelle en allemand la « Textsorte » (qui correspond à ce que la plupart des linguistes français appellent « type de textes »), laquelle s'inscrit plus dans la différenciation et la classification et que certains voient comme le résultat concret de l'application du moule textuel et de ses variations. Heinemann (1990, 12) considère les moules textuels comme des potentiels psychiques orientés vers le texte, comme des schémas de cadrage abstraits, comme un « savoir prototypique ». Il ne peut donc y avoir de « type de texte » sans « moule textuel ». C'est ainsi que Fix affirme que « sous type de texte, il faut comprendre une catégorie de textes qui suivent un moule textuel commun » (Fix 2008, 71), et que Riehl fait remarquer que « chaque type de texte a un moule textuel conventionné, mais [que] chaque moule textuel n'est pas à rapporter de manière automatique à un type de texte » (Riehl 2001, 96).

Nous inspirant des travaux de Fix (1999; 2000) et Gautier (2007, 39-50), nous avons tenté de définir les contours des composantes du moule textuel propre à la petite annonce matrimoniale et de rencontre et à ses composantes. Si le niveau macro se caractérise par une recherche de prise de contact, le niveau micro se définit en trois niveaux : il convient de considérer la petite annonce (i) du point de vue langagier en distinguant entre les actes de langage et moyens langagiers, (ii) du point de vue sémantique en s'attachant aux rôles sémantiques et (iii) du point de vue informationnel en définissant la structuration de l'information. Le tableau ci-dessous présente les résultats de l'analyse :

19 C'était d'ailleurs dans cette démarche que se situait déjà l'annonceur du XVIII^e s. précédemment cité en s'appuyant sur ce que les gens de l'époque connaissaient déjà.





64 En tous genres

Petite annonce de contact = rencontre / matrimoniale			
Niveau macros-structurel	<table border="1"> <tr> <td>situation de communication extra-linguistique précise</td> <td>sites spéciaux, rubrique journalistique spécifique identifiable par son titre et définissant le thème spécifique</td> </tr> </table>	situation de communication extra-linguistique précise	sites spéciaux, rubrique journalistique spécifique identifiable par son titre et définissant le thème spécifique
situation de communication extra-linguistique précise	sites spéciaux, rubrique journalistique spécifique identifiable par son titre et définissant le thème spécifique		
Niveau micro	Point de vue langagier		
	A. Actes de langages		
	a) Contenus/actes propositionnels	<p>Référence : <i>annonceur</i> plein de qualités et parfois quelques petits défauts</p> <p>Prédication : <i>cherche cible</i> pour :</p> <p>a) rencontre, vie commune, moments, etc. = Petite annonce de rencontre ou b) mariage = Petite annonce matrimoniale*</p>	
	b. Actes illocutoires	<p>– Informer = offrir (qui on est) + demande (ce que l'on cherche)</p> <p>– Justifier (en se décrivant positivement)</p> <p>– Promettre (un avenir heureux)</p>	
	c. Actes perlocutoires	– Convaincre (la cible) (par description) sans connecteur**	
	B. Moyens langagiers		
	Outils morpho-syntaxiques	<p>– Chaine d'anaphores éventuelles</p> <p>– Ancrage par présent (cursif processuel ou étatique)</p> <p>– Subjonctif pour expression du souhait</p> <p>– Pronominalisation</p>	
	Point de vue sémantique		
	Rôles sémantiques et Scénario	<p>Scénario : X cherche Y pour objectif Z</p> <p>Rôles : Agent : annonceur / Patient : cible / Procès : recherche Agent : cible / Patient : annonceur / Procès : recherche</p>	
	Point de vue informationnel		
Structuration de l'information	<p>– structuration par chaîne de prédications [selon schéma A ci-dessous]</p> <p>– amorce / accroche + lien de contact en fin</p>		

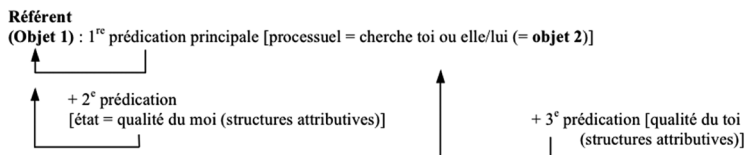
* La variation du but a conduit à deux types de textes différents : les petites annonces de mariage et les petites annonces de rencontres selon Eckkrammer (1999, 119).

** C'est donc « un discours qui argumente en décrivant » (cf. Privat 1987, 103).





Schéma A :



Au regard de ce moule textuel, on peut s'interroger sur la raison de la reprise et l'utilisation de ce dernier par tous les annonceurs car, ainsi que le note Lugrin, « aucune école ou institution n'enseigne la pratique de la petite annonce classée, sous ses différentes formes » (2006 : 218). En réalité, le rédacteur s'inspire de celles qu'il a déjà lues et fonctionne « par imitations successives et prescriptions implicites » (Lugrin 2006, 218). C'est ainsi que le moule textuel que nous avons décrit précédemment s'inscrit directement dans le « dialogisme interdiscursif »²⁰ (Bres 2005, 53), cette espèce de « mémoire » ou « doxa »²¹. Concrètement, cela signifie que le rédacteur (mais également le décodeur) d'une annonce est traversé par des discours de deux manières : premièrement, de manière inconsciente – c'est ce que Vion appelle le « dialogisme constitutif » selon lequel « toute production correspond à une reprise-modification de productions antérieures sans que le locuteur n'en ait réellement conscience et sans qu'il ne procède à une mise en scène explicite de voix » (Vion, 2005 : 152) –, et deuxièmement de manière consciente, ce que nous appelons le « dialogisme identifié »²². C'est ainsi que, sans le savoir, les rédacteurs actuels portent en eux le schéma des rédacteurs du XVIII^e siècle²³.

20 Ou « intertextualité » chez Bakhtine.

21 Nous appuyant en cela sur les travaux de Bakhtine et sur son affirmation selon laquelle « le discours de l'un traverse constitutivement le discours de l'autre », mais également sur les travaux de certains praxématiciens et sur les travaux d'Amossy, notamment (2005, 66). Sur la schématisation de notre conception du dialogisme, cf. Vargas & Isnel (2014).

22 Rabatel différencie, lui, l'intertextualité dont les sources sont identifiables (« ça s'écrit toujours avant ») et l'interdiscursivité dont les sources sont diffuses et l'empreinte sociale déterminante (« ça parle toujours avant ») (2006 : 179).

23 Il est toutefois impossible de déterminer quelle est la part consciente et quelle est la part inconsciente dans l'entreprise de rédaction.





3. Variations et individualités

Par rapport à ce moule textuel, il est intéressant de se demander comment chaque annonce se différencie et comment s'exprime la part d'individualité. Heinemann & Heinemann font remarquer que les différents modèles convocables varient d'un individu à un autre et sont en lien avec l'âge, le niveau d'éducation et de formation ainsi que l'expérience (2002: 38). Cela signifie que la Doxa (Amossy 2005, 66), comme voix sociale conditionnée par des facteurs d'appartenance sociale, culturelle et géographique, joue là aussi un rôle.

Les annonceurs construisent leur discours en fonction de l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes aux autres (on pense bien sûr ici au « fond aperceptif » de Bakhtine, 1977, et aux notions de face et de territoire de Goffmann, 1973). Cela signifie que le dialogisme interdiscursif à la base du moule textuel a pour conséquence ce que nous voyons comme un « dialogisme interlocutif » qui prend l'autre en considération pour la production de discours et qui sert des buts argumentatifs, car en s'appuyant sur la doxa, le locuteur peut agir sur l'autre et le convaincre (= réaliser un acte perlocutoire) qu'il est un bon parti. C'est dans cette volonté de convaincre que va se jouer l'individualisation (entre autres). Si l'on reprend le moule textuel proposé ci-dessus, les libertés et les variations se font à différents niveaux :

a) Au niveau de l'acte et du contenu propositionnel

La prédication peut se faire uniquement sur la recherche en ne mentionnant pas le but (environ 25% des annonces), comme le montre l'exemple (2) ci-dessous. Ceci peut d'ailleurs créer une ambiguïté, car des buts de mariage et ou de simple rencontre sont assez différents.

(2)

86. 70 ans, retraité cadre supérieur, divorcé, grand, bel homme actif, esprit jeune, ouvert au dialogue, rencontrerait dame féminine naturelle. Cabinet Laurence 05.46.32.40.23 Siren 301143640

b) Au niveau du référent et des chaînes de prédications

Le schéma A ci-dessus montre que l'annonceur procède à des prédications sur le moi et sur le toi (ou sur lui/elle). C'est dans





ces structures attributives que se trouvent les plus grands facteurs d'individualisation. En effet, il est très important de se rappeler – comme le montre le moule textuel au niveau des actes illocutoires et perlocutoires – que c'est par l'information de « ce que l'on est » que l'on va justifier la raison de l'annonce (= « je veux le coup ») et ce faisant, convaincre la cible que l'on doit être choisi. Les structures attributives des prédications sont en ce sens décisives, que ce soit lorsque l'annonce est faite « en creux » (c'est-à-dire lorsque l'on ne dit rien sur soi ou sur l'autre) ou qu'elle soit faite « en plein » (c'est-à-dire lorsque l'on dit énormément sur soi ou sur l'autre).

« En creux » ne signifie pas que l'on ne dit rien du tout sur soi ou sur l'autre : dans le « ce que l'on est », il existe des constantes qui se caractérisent par la mention du sexe, ainsi que de l'âge (90 % des annonceurs). Certains annonceurs se limitent à ces informations.

En revanche, le « ce que l'on cherche » comme le « ce que l'on est » peuvent ne contenir aucun élément – c'est le creux absolu – comme le montrent les exemples (3) & (4)²⁴ :

(3)

57 ans, séparée, employée de banque, c'est une femme fidèle, sensible, gaie et coquette.
Elle aime la danse, les promenades au bord de la mer, cuisiner. UC Niort tél 05.49.24.48.92.

(4)

Suche Lehrerin, Mitte 30, mit gutem Musikgeschmack und Spaß am Campen - bitte mit Bild. Zuschriften unter ☒ZS7066863

Antonymes du « en creux », les annonces « en plein » renferment des structures attributives très riches. Celles-ci se marquent par des distinctions lexicales très nettes et sont marquées en genre naturel. Un certain lexique discursif et formel lié au sexe de l'annonceur les caractérise dans leur description d'eux-mêmes, les annonceurs (hommes) s'appuient essentiellement sur leurs qualités morales. Cependant, au sein des qualités physiques, les hommes emploient un lexique récurrent : ils sont non-fumeurs, grands et sportifs. Les femmes, quant à elles, mettent en avant principalement leurs qualités physiques : elles sont « attirante » et mince, « charmante » et

24 « Recherche Enseignante, trentenaire, avec bon goût musical et aimant le camping. Photo svp. »





68 En tous genres

«souriante», «douce» et «dynamique». Ce culte du physique reste une valeur sûre pour séduire l'autre.

Les productions féminines, davantage sentimentales que les masculines, semblent inspirées de dictons, proverbes qui les rendent plus poétiques. Certaines annonces pourraient être assimilées au genre épistolaire («Lieber.../cher...»), d'autres à des spots publicitaires («Achtung Achtung, wer schützt gepflegte Limousine vorm Verrosten?»²⁵). Certaines sont également plutôt emphatiques et hyperboliques. (Bailly 2008, 50-54).

Les productions féminines sont plus intimes que celles des hommes (évoquent les épreuves de la vie qui les ont conduites à passer une annonce) et ont plutôt tendance à parler de l'autre que d'elles-mêmes grâce à une variété d'adjectifs descriptifs plus importante que celle des hommes. Les hommes mettent plus que les femmes leurs qualités économiques en avant, précisent leur profession (et/ou mettent en avant leurs biens matériels), prouvant ainsi qu'ils sont actifs et peuvent être pourvoyeurs de fond.

Enfin, tandis que les femmes recherchent davantage des qualités morales chez leur futur conjoint (sérieux, sincère, tendre, esprit, humour, gentil), les hommes, eux, sont plus éclectiques et demandent également des qualités physiques chez leur future compagne. Ces styles communicatifs correspondraient, comme l'affirme Bailly (2008, 79-82), aux attentes sociales des rôles féminins et masculins.

À ces différences liées au sexe s'ajoutent des différences nationales (et régionales), liées au pays. Ainsi, contrairement aux Allemands, les trois quarts des français précisent leur situation familiale (42% des femmes et 20% des hommes précisent qu'ils sont célibataires. De cette façon, ils prouvent qu'ils ne recherchent pas d'aventure extraconjugale). En lien avec ces distinctions nationales, force est de constater que les petites annonces peuvent parfois être difficilement interprétables sans un certain «background» culturel, social, géographique où une norme «culturelle» (due à la doxa) peut rendre l'énoncé difficilement intelligible, si elle est non connue (cf. Vargas & Isnel, 2014).

Malgré des différences entre la France et l'Allemagne, il existe des caractéristiques communes à un niveau micro, c'est-à-dire régionales, en lien avec la nature du lieu d'habitation. On constate

25 «Attention, attention : qui protège une limousine (60 ans, 164 cm) de la rouille?».





en effet que le lexique employé dans l'est de l'Allemagne recoupe celui du centre de la France. Les deux sont empreints de ruralité et de tradition (« Handwerker », « handwerklich », « artisan », « aimant la campagne », « rüstig, motorisiert »), lexique qui ne se retrouve pas dans les autres journaux.

La visée perlocutoire du moule textuel consistant à convaincre l'autre va au-delà des structures attributives concernant le recherché ou le référent annonceur. Celui-ci peut choisir d'agir sur l'autre en faisant appel à leurs connaissances communes, leur partage culturel, etc. (ce que Bakhtine appelait le fond aperceptif). Mais il peut également en créer une complicité, des clins d'œil qui rapprochent²⁶. Pour ce faire, l'annonceur peut choisir d'employer un registre culturel poétique, littéraire, musical, etc., reprenant parfois explicitement des énoncés notoirement connus, comme des proverbes (ex : « ce retraité ne demande pas la lune »), des chansons (« the best is yet to come ! »).

L'annonceur peut également reprendre des éléments culturels de la vie de tous les jours du pays. C'est ainsi qu'une annonceuse mentionne qu'elle aime « les bronzés font du ski », une autre les « Currywurst » et un autre les « Tracht » et « Dirndl » (Costume traditionnel du sud de l'Allemagne). Il serait impensable de croiser ces données et de trouver des références à la « Currywurst » ou à la « Dirndl » dans les annonces françaises, comme on ne trouvera pas de références aux « Bronzés font du ski », au « Bonheur est dans le pré » dans les annonces allemandes.

Dans cette entreprise où le but du jeu est surtout de se vendre et de faire sa propre publicité, il va sans dire que les amorces/accroches dont le moule textuel signale la présence obligatoire, varient d'une annonce à l'autre et sans classement possible Homme/Femme ou France/Allemagne. Ces accroches peuvent être pleines de fantaisie culturelle ou pas, et mélanger langues et nationalités.

26 Lugrin souligne à ce propos que « la petite annonce est caractérisée par une tendance à vampiriser et parodier sa propre production et celle des autres discours : devinette, anagramme, poésie, boniment publicitaire, concours, charade » (Lugrin, 2006 : 229).





4. Le « moule textuel » décrit : un modèle international ?

Au regard du moule textuel que nous avons esquissé et des variations franco-allemandes et hommes/femmes décrites dans cet article, nous nous sommes demandées s'il existait un « moule textuel »/« Textmuster » identique internationalement ?

La réponse au niveau européen est positive. Des corpus italiens (*Annuncia.it*, *La Bancarella*), anglais (*Telegraph Dating*, *The Guardian Soulmates*), etc. attestent ce modèle. Elle l'est également au-delà des frontières de l'Europe, puisque le modèle de moule textuel que nous proposons vaut aussi pour la Russie, la Chine (« *Lotus Site* », « *Wangyi Site* ») et l'Inde. Une restriction doit cependant être apportée : le contenu du moule textuel ne correspond pas complètement si l'on considère les moyens langagiers et le point de vue informatif. De ce fait, au niveau international, il conviendrait de faire une analyse plus fine lexicale et sémantique, notamment des verbes disant la recherche, par exemple.

Comme pour les petites annonces matrimoniales et de rencontres allemandes et françaises, des facteurs d'individualisation sont tout à fait reconnaissables. Les variations sont culturelles et en lien direct avec la doxa. Ainsi, en Chine, il semble normal de préciser son salaire, alors que les annonceurs en France et en Allemagne, sont plus « pudiques » et préciseront plutôt leur niveau d'étude ou leur profession (soin est laissé au lecteur d'interpréter selon son appréciation). La pratique de la petite annonce matrimoniale en Inde est bien spécifique, puisque, dans la mesure où il s'agit de mariages arrangés, les parents eux-mêmes proposent leur progéniture en mariage et rédigent les petites annonces. Au niveau du contenu, la caste, la taille, la clarté du teint, les mensurations, les diplômes dans le supérieur, les capacités culinaires pour les filles et le business pour les garçons sont les critères traditionnels. Le plus important semble cependant être le signe astrologique.

Les petites annonces du Maroc semblent suivre le modèle français et européen. Le sérieux dans la religion est un élément supplémentaire.

Nos recherches pour le Japon et en Ouzbékistan se sont soldées par un échec, puisque la petite annonce ne se pratique pas dans ces





pays. Les arrangements se font par des rencontres entre mères qui discutent pour leurs enfants sous un arbre.

En conclusion, on peut s'interroger sur l'apport d'une étude en diachronie pour les petites annonces matrimoniales et de rencontres dans un cadre national et international. Des changements seraient-ils perceptibles? Au vu du moule textuel depuis 1782, il semblerait que la réponse soit négative pour ce qui est du moule. En revanche, les variations à l'intérieur de celui-ci devraient être intéressantes, déterminées en partie par ce que Bardmann & Lamprecht (1999) appellent le concept d'irritation, déclencheur de rédaction et qu'il conviendrait donc d'étudier.

Bibliographie

- ADAMZIK, Kirsten (1995), *Textsorten, Texttypologie: eine kommentierte Bibliographie*, Münster, Nodus.
- AMOSSY, Ruth (2005), «De l'apport d'une distinction: dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative», in BRES, J. (éd.), *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck, pp. 63-74.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- BAILLY, Sophie (2008), *Les hommes, les femmes et la communication: mais que vient faire le sexe dans la langue?*, Paris, L'Harmattan.
- BARDMANN, Theodor Maria, LAMPRECHT, Alexander (1999), *Systemtheorie verstehen. Eine multimediale Einführung in systemisches Denken*. CD-Rom. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- BECKMANN, Susanne, KÖNIG, Peter-Paul (1995), «Wie ein Textmuster entsteht», *Grazer Linguistische Studien*, 44, pp. 1-13.
- BRES, Jacques (2005), «Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...», in BRES, Jacques (éd.), *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck, pp. 47-62.
- COUPLAND, Justine (1996), «Dating Advertisements: Discourses of the Commodified Self», *Discourse and Society* 7, 2, pp. 187-207.
- FIX, Ulla (1999), «Textsorte – Textmuster – Textmestermischung. Konzept und Analysebeispiele», *Cahiers d'Études Germaniques*, 37, pp. 11-26.



- FIX, Ulla (2001), « Grundzüge der Textlinguistik », in FLEISCHER, W. et al. (éds). *Kleine Enzyklopädie – deutsche Sprache*, Frankfurt/Main, Peter Lang, pp. 470-511.
- FIX, Ulla et al. (2001), *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger: ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Frankfurt/Main, Peter Lang.
- FIX, Ulla (2008), *Texte und Textsorten – sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*. Berlin, Frank und Timme.
- GANSEL, Christina (2011), *Textsortenlinguistik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, UTB.
- GANSEL, Christina & JÜRGENS, Frank (2009), *Textlinguistik Und Textgrammatik: Eine Einführung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 54-112.
- GAUTIER, Laurent (2007), « Linéarisation et expressivité dans un type de texte spécialisé: le compte rendu boursier », in PAULIN, C. (éd.), *La fonction expressive, Volume 1*, Besançon, PUFC, pp. 39-51.
- GAUTIER, Laurent (2008), « Fach, Fachsprache und Fachtextsorte: ein ‚magisches‘ Dreieck in der Fachsprachenvermittlung », in BAUDOT, D. & KAUFFER, M. (éds), *Wort und Text. Festschrift für René Métrich zum 60. Geburtstag*. Tübingen, Stauffenburg, pp. 3-13.
- GAUTIER, Laurent (2009), « Nochmals zum (Fach-)Textmuster : von der Kognition zur Beschreibung einzelner Textexemplare », in *Histoires de textes*, Lylia, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00425363/>.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne, 1: La présentation de soi*, Paris, Minuit.
- GÜLICH, Elisabeth, KRAFFT, Ulrich (1997), « Le rôle du “Préfabriqué” dans les processus de production discursive », in MARTINS-BALTAR, M. (éd.), *La locution entre langue et usages*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions, pp. 241-275.
- HEINEMANN, Margot (2000), « Textsorten des Alltags », in BRINKER, K., HEINEMANN, W., SAGER, S. F., ANTOS, G. (éds), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin/New York, de Gruyter, pp. 604-614.
- HEINEMANN, Wolfgang (2000), « Textsorte - Textmuster - Texttyp », in BRINKER, K., HEINEMANN, W., SAGER, S. F., ANTOS, G. (éds), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin/New York, de Gruyter, pp. 507-523.



- HEINEMANN, Margot & HEINEMANN, Wolfgang (2002), *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*, Tübingen, Niemeyer, pp. 144-156.
- ISNEL, Céline (2012), *Le genre textuel des petites annonces matrimoniales et de rencontres dans la presse écrite allemande et française*, Mémoire de Master 2 Recherche, Université Stendhal Grenoble 3.
- LUGRIN, Gilles (2006), « Les genres de l'espace payant dans la presse écrite », in LANE, P. (éd.), *Des discours aux textes : modèles et analyses*, Publications des universités de Rouen et du Havre, pp. 208-237.
- NAIR, Rukmini Bhaya (1992), « Gender, Genre, and Generative Grammar: Deconstructing the Matrimonial Column », in TOOLAN, M. (éd.), pp. 227-254.
- PRIVAT, Jean-Marie (1987), « Les petites annonces matrimoniales, ou la rhétorique des descriptions argumentatives », *Pratiques*, pp. 101-119.
- RABATEL, Alain (2006), « Genette, les voix du texte littéraire et les phénomènes d'hétérogénéité discursive », in PERRIN, Laurent et al. (éds), *Le sens et ses voix : Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Université de Metz, pp. 165-188.
- RIEHL, Claudia Maria (2001), *Schreiben, Text und Mehrsprachigkeit. Zur Textproduktion in mehrsprachigen Gesellschaften am Beispiel der deutschsprachigen Minderheiten in Südtirol und Ostbelgien*. Tübingen, Stauffenburg.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre (1989), *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit.
- VARGAS, Élodie (2005), *Procédés de reformulation intratextuelle dans les ouvrages de vulgarisation en allemand, Étude d'une opération métalangagière et de ses marques*, Doctorat de linguistique allemande, Paris IV Sorbonne.
- VARGAS, Élodie & ISNEL, Céline (2014), « Les petites annonces matrimoniales ou comment se rapporter soi-même? », in SULLET-NYLANDER, F., ROITMAN, M., ENGEL, H. (éds), *Discours rapport, genre(s) et médias*, Stockholm University Press, pp. 131-149.
- VION, Robert (2005), « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », in BRES, Jacques (éd.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck, pp. 143-156.







chapitre 5

Le genre comme médiation énonciative. L'exemple de l'effet de politisation dans le roman-témoignage et la harangue

Émilie GOIN & François PROVENZANO

Cet article voudrait aborder la question des genres et de leurs effets interprétatifs par le biais de l'énonciation et, plus particulièrement, par le biais des jeux de hiérarchisation énonciative dont peuvent faire l'objet divers genres de discours.

Nous commencerons par un bref rappel théorique des rapports entre *genre* et *énonciation* : ces deux concepts aujourd'hui centraux dans toutes les théories du discours semblent en effet avoir connu un développement à la fois solidaire et asymétrique – la priorité accordée à l'un allant de pair avec la subordination de l'autre.

Ces enjeux, à la fois théoriques et interprétatifs, sont particulièrement sensibles dans les cas d'« hétérogénéités énonciatives », pour reprendre la terminologie de Jacqueline Authier-Revuz (1984), aujourd'hui abondamment complétée par les approches interactionnelles des points de vue (Rabatel 2008). Comment interpréter





ces phénomènes énonciatifs à la lumière d'une rhétorique des genres de discours? Voilà la question qui nous occupera dans un deuxième temps.

Enfin, nous réserverons la troisième partie – la plus substantielle – de cet article à une analyse contrastive de deux cas précis, l'un puisé au genre hybride du roman-témoignage (*L'Établi*, de Robert Linhart), l'autre à celui de la harangue politique (le « Discours de la Place de la Bastille », de Jean-Luc Mélenchon). À partir de ce corpus, notre hypothèse consistera à considérer le genre comme une médiation qui, d'un côté, produit des formes textuelles à partir de données interactionnelles (*médiation grammaticale*), d'un autre côté, fait rejaillir sur les partenaires de l'échange certains des effets idéologiques et pathémiques produits par les données textuelles (*médiation pragmatique*).

1. Genre et énonciation : brève archéologie conceptuelle

En schématisant fortement les choses, on pourrait dire que l'ambition d'articuler les notions de *genre* et d'*énonciation* place le chercheur face à une alternative grosse de conséquences heuristiques et méthodologiques : la voie « textualiste » et la voie « situationnelle ».

D'un côté de l'alternative, les marques formelles (notamment énonciatives) du texte inscrivent celui-ci dans un genre, qui lui-même, ultimement, socialise le texte ; de l'autre, les cadres socio-institutionnels (notamment interactionnels) sont médiés par le genre vers des actualisations discursives et textuelles.

Dans les deux cas, on voit donc que le genre occupe cette position intermédiaire, mais purement transitive, entre le pôle situationnel et le pôle textuel, l'énonciation opérant tantôt sur l'un de ces pôles, tantôt sur l'autre. Or, il nous paraît utile de tirer toutes les conséquences de cette position intermédiaire, en en faisant une opératrice des transformations qui affectent, *dans un sens comme dans l'autre*, les composantes interactionnelles et les composantes textuelles. Autrement dit, le genre se définirait comme un régulateur des écarts entre ce que fournit la situation de communication et ce que permet la construction textuelle. Dans un sens, il organise





certains déplacements des paramètres sociologiques en configurations textuelles; dans l'autre, il permet une certaine intensité des révisions que le texte impose à son cadre communicationnel.

2. Hiérarchisation énonciative et médiation générique

Ces mouvements ne nous semblent jamais aussi sensibles que lorsqu'ils sont observés à partir des phénomènes d'hétérogénéité énonciative, c'est-à-dire des cas où d'autres énonciateurs s'invitent dans le discours, à des titres et sous des modalités divers. Notre hypothèse voudrait que les types de rapports qui s'instaurent entre ces énonciateurs sont non seulement configurés différemment selon les genres (témoignage, roman, harangue électorale), mais aussi interprétables en fonction de prismes qu'on propose d'appeler également génériques, en précisant qu'ils médiatisent cette fois l'efficace du discours sur la communauté qui le reçoit. Nous nous attacherons ici en particulier à l'effet de politisation commun aux deux discours envisagés, en observant en quoi cet effet peut être décrit comme le résultat d'une médiation énonciative permise par le genre. Nous nous appuierons ici sur la théorie de la hiérarchisation énonciative telle qu'elle a été conceptualisée par Alain Rabatel (2008) à la suite d'Oswald Ducrot.

Si l'instance correspondant au L1/E1²⁷ est assez clairement identifiable (dans notre premier exemple, il s'agit du narrateur qui correspond plus ou moins à l'image de l'auteur, dans le deuxième, il s'agit de l'homme politique qui profère le discours), les (l2/e2 peuvent quant à eux être de plusieurs types. En simplifiant quelque peu, on pourrait dire que dans le cas d'une hétérogénéité montrée, l'e2 sera particularisé et pointé comme une autre personne ou personnage dont le L1/E1 rapporte les propos, tandis que dans le cas de l'hétérogénéité constitutive, l'e2 correspondra plutôt à une « formation discursive » (Pêcheux 1975) qui n'est pas rattachée à une instance particulière pointée comme « autre », mais

27 Pour une explicitation de ces usages terminologiques, nous renvoyons à Rabatel (2008).





78 En tous genres

plutôt à un ensemble plus ou moins abstrait de croyances marquées socialement et idéologiquement.

Quand on reconnaît ce cadre de l'hétérogénéité énonciative, on est amené à questionner le genre par rapport au statut et aux fonctions des e2, et aux choix de gestion de cette hiérarchie énonciative. L'interprétation générique prendra donc la forme d'un double parcours inverse. D'une part, nous identifierons comment le genre, défini par une certaine situation d'énonciation, implique un certain type de configuration de la hiérarchisation énonciative, tant en ce qui concerne les formations discursives sélectionnées qu'au niveau des procédés discursifs choisis pour articuler les PDV. D'autre part, nous verrons comment les choix qui président à l'organisation textuelle de la hiérarchie énonciative sont à la base d'une médiation générique dans le sens où la visée argumentative et pragmatique qu'ils servent favorise un certain type de communication ou d'effet, dans notre cas l'effet politisant.

3. Analyse 1 : *L'Établi*, de Robert Linhart

L'Établi de Robert Linhart relève d'un genre hybride. Il s'agit d'un roman qui appartient au champ de la littérature (édité aux éditions de Minuit), même s'il est présenté par l'auteur comme une « enquête » ou un « témoignage ». Par ailleurs, ce récit est produit dans un contexte fortement politisé puisque l'auteur est un universitaire maoïste qui, en 1968, s'est établi dans l'usine Citroën de Choisy, dans le but d'aider le milieu ouvrier à s'insurger contre les abus du patronat et, plus largement, de la société capitaliste. La situation de communication induit donc a priori une affiliation générique au moins double : le roman (littéraire) et l'enquête/témoignage. Celle-ci implique certains déterminismes dans la configuration de la hiérarchie énonciative ainsi que dans la sélection des e2.

Le caractère politisé du contexte permet d'identifier les formations discursives convoquées : le discours des ouvriers, le discours patronal et le discours des intellectuels. Il détermine également le positionnement du L1/E1 vis-à-vis de ces e2 : ainsi l'intellectuel qui adhère à l'idéologie maoïste se positionne en toute logique du côté du discours de l'ouvrier, à l'encontre du discours patronal, et





dans un rapport de désillusion par rapport au discours intellectuel. Le genre testimonial implique quant à lui que le L1/E1 se porte garant, d'une part de l'existence des e2 montrés et des PDV tenus par ceux-ci, et d'autre part de la correspondance entre les discours rapportés et les paroles effectivement tenues, ces discours rapportés prenant dès lors une valeur de pièces à conviction. Le genre romanesque et l'affiliation littéraire impliquent au contraire la possibilité de fictionnalisation et la possibilité d'employer des techniques et modalités de prises en charge particulières. Nous nous pencherons ici en particulier sur la référence à des perceptions collectives, technique qui est a priori impropre au pacte d'authenticité et de lisibilité du genre de l'enquête.

Si ces différentes affiliations génériques semblent, par les déterminismes qu'elles impliquent, servir des objectifs opposés et, de ce fait, fonctionner à contre-courant, on constate pourtant, qu'en retour, elles permettent de générer une interprétation des configurations textuelles qui va dans le sens d'une même orientation argumentative politisante.

Le passage suivant décrit un ensemble de perceptions mises sous la dépendance du pronom « on ».

Si, au contraire, l'ouvrier travaille trop lentement, il « coule », c'est-à-dire qu'il se trouve progressivement déporté en aval de son poste [...]. Et le lent glissement des voitures qui me paraissait si proche de l'immobilité, apparait aussi implacable que le déferlement d'un torrent qu'*on* ne parvient pas à endiguer : cinquante centimètres de perdus, un mètre, trente secondes de retard sans doute, cette jointure rebelle, la voiture qu'*on* suit trop loin, et la nouvelle [...] qui est déjà à moitié chemin avant qu'*on* ait pu y toucher, que l'*on* va commencer alors qu'elle est presque sortie et passée au poste suivant : accumulation des retards. C'est ce qu'*on* appelle « couler » et, parfois, c'est aussi angoissant qu'une noyade (Linhart 1978, 12-13).

Les perceptions collectives ont ici pour fonction de justifier la validité du terme métaphorique mis entre guillemets, de ce fait, distancié et pointé comme relevant d'une certaine formation discursive, au départ étrangère au L1/E1, celle des ouvriers qui travaillent à la chaîne. Cette métaphore – qui au sein de la formation discursive constitue plutôt une catachrèse (nous parlerons dorénavant à son sujet de « mot-marqué », pour signaler son altérité par rapport à l'énonciation principale) – est construite sur le verbe « coule[r] »





80 En tous genres

conjugué à la troisième personne du singulier « généralisante » – nous entendons par là que le « il » anaphorise « l'ouvrier », nom singulier utilisé pour désigner un référent collectif, « l'ensemble des ouvriers ». Le mot-marqué est directement glosé par le L1/E1, cette glose constituant également une forme de distanciation puisqu'elle postule que le sens du mot-marqué est étranger aux interlocuteurs du récit.

La compréhension du mot-marqué et du phénomène qu'il désigne est présentée comme la clé d'une prise de conscience de la difficulté du travail et d'un mouvement d'identification au groupe social « ouvriers à la chaîne », source de la formation discursive à laquelle appartient le mot-marqué. Cette compréhension permet ainsi de dépasser l'écart qui est posé entre deux états de l'instance narrative, avant et après l'identification au groupe social « ouvrier ».

Cette division de l'instance narrative est liée à une propriété du narrateur intra- et homodiégétique dans un récit ultérieur (voir Genette [1972] 2007, 219-274), qui est de toujours être composé d'au moins deux sous-instances : celle qui vit les événements dans la temporalité immédiate, que nous nommerons L1/E1', et celle qui raconte les événements vécus a posteriori, le L1/E1. Dans le passage qui nous occupe, le L1/E1' n'a pas encore participé au travail à la chaîne. Cependant, le L1/E1 utilise son savoir a posteriori pour décrire les perceptions et les sensations des ouvriers. Un écart est clairement posé entre la position de non-savoir du L1/E1' reconduite dans le temps passé, « qui me paraissait si proche de l'immobilité », et le savoir a posteriori du L1/E1 qui s'appuie sur une explication du mot-marqué par une description empathique des perceptions des ouvriers, au présent : « apparaît aussi implacable que [...] ». Le passage de la position de savoir du L1/E1' à celle du L1/E1 s'effectue via un mouvement d'identification au groupe social « ouvrier » par la création d'une communauté de perceptions qui vient soutenir la validité du mot-marqué relevant de la formation discursive de ce groupe. Un outil-clé dans la réalisation discursive de ce mouvement d'identification est le pronom « on » dont l'impersonnalité grammaticale permet de faire varier les référents auxquels il renvoie au fil de l'extrait. Le mouvement essentiel consiste à passer d'un « on » porteur d'une vérité générale à un « on » s'identifiant à la communauté des ouvriers, présentée comme une communauté perceptuelle.





« On » étant, à l'instar de « nous », un pronom complexe, son référent peut non seulement varier entre les valeurs génériques et spécifiques, mais également entre les valeurs inclusives et exclusives (voir Guillaume 1982, 50-51 ; Perret 1994 ; Blanche-Benveniste 2003, pp. 43-56). Ainsi, le « on » peut être interprété comme exclusif par rapport au L1/E1' et inclusif par rapport au L1/E1, mais il peut également être inclusif par rapport au destinataire. En effet, ce récit de témoignage n'a de raison d'être que si l'on part du postulat selon lequel le lecteur peut, même s'il n'a pas vécu physiquement l'expérience perceptuelle qui forme la communauté décrite, participer par empathie à cette communauté, autrement dit, s'il peut s'identifier aux ouvriers. Ainsi, en incluant, par empathie, le lecteur à la communauté perceptuelle, le pronom « on » participe d'une stratégie de persuasion visant à faire partager l'opinion du L1/E1, c'est-à-dire à faire « juger vraie » la représentation idéologiquement marquée du travail à la chaîne.

La variabilité de la valeur référentielle du pronom « on », sur laquelle joue vraisemblablement le narrateur pour véhiculer des sens implicites, permet de générer, dans le cas qui nous occupe, des effets interprétatifs particuliers concernant la hiérarchisation énonciative. Comme nous venons de le démontrer, l'e2 « ouvrier à la chaîne » est incarné dans le mot-marqué et dans les perceptions assumés par le pronom « on » dont le référent variable finit par réunir l'ensemble des ouvriers, le L1/E1 et même, par empathie, le lecteur. Cette forme de « ralliement énonciatif » sert bien entendu la visée pragmatique du discours : convaincre le lecteur du bien-fondé de la représentation idéologiquement marquée du monde ouvrier et le rallier à la cause ouvrière. C'est en ce sens qu'il existe, selon nous, une médiation générique entre les configurations textuelles de la hiérarchisation énonciative et la finalité pragmatique du discours, cette médiation correspondant ici à l'effet politisant.

4. Analyse 2: le « Discours de la Place de la Bastille » de Jean-Luc Mélenchon

Nous voudrions à présent contraster la manière dont est produit cet effet de politisation avec un autre genre de discours, la harangue





électorale, dont on va voir qu'il peut lui aussi cumuler les filtres génériques dans le codage et le décodage des mécanismes énonciatifs.

Le fameux «Discours de la Place de la Bastille», prononcé par Jean-Luc Mélenchon le 18 mars 2012 en pleine campagne électorale présidentielle, se caractérise évidemment par un ancrage historique et une configuration textuelle bien différents de ceux du roman qui vient d'être évoqué. Il nous semble cependant qu'il peut être comparé à l'œuvre de Linhart en ceci qu'il mise fortement sur la dialectique entre un L/E1 et des e2, avec une orientation argumentative qui correspond elle aussi, potentiellement, à un effet de révolte populaire, à la fois représentée dans et suscitée par le discours.

Participe du genre du «Discours de la Bastille», et donc du codage grammatical dont il résulte, tout l'encadrement de la prise de parole elle-même, surtout dans sa dimension presque ritualisée : le contexte électoral, le positionnement du parti concerné à l'extrême-gauche de l'échiquier politico-idéologique, la marche des militants qui a précédé le rassemblement, le lieu et la date précis dudit rassemblement, enfin la scénographie interactionnelle qui le structure (un leader politique seul au pupitre face à une foule de militants).

Cet ensemble de conditions génériques médiatisent, sur le plan textuel, les données sociologiques de l'échange, d'une manière assez attendue : un «Je» se pose face à un «Vous» («Je déclare [...]», «Je vous appelle à [...]», «Faites votre devoir [...]»), mais ce dialogisme se résout et s'annule bien plus souvent dans un «Nous» (ou un «On»), renvoyant de manière flottante au parti «Front de gauche», ou plus généralement au peuple en révolte, qui prend en charge, avec emphase, la majeure part des propositions. À cette sur-représentation des marques de l'instance énonciative s'oppose l'exclusion presque totale des adversaires hors du champ du discours.

Jusque-là, rien de bien particulier dans une harangue politique dont l'un des objectifs voulus par le genre est évidemment de faire exister une communauté discursive aussi large que possible et de réduire au silence les contradicteurs potentiels.

Cependant, à ce premier cadre générique – qui pourrait correspondre à ce que Benveniste appelait le *discours* dans sa fameuse bipartition – s'ajoute, comme pour le texte de Linhart, un second,





proche quant à lui du genre de l'*histoire*. L'orateur convoque en effet des e2 qu'il situe hors du cadre de l'interaction effective.

Il s'agit, d'une part, des grandes figures historiques de l'idéal républicain : Jules Vallès, Louise Michel, Jean Jaurès, Antonio Machado ; en somme, toutes figures qui ouvrent l'interaction sur une scénographie multiple, profonde historiquement, et connotée politiquement et culturellement. D'autre part, il s'agit aussi de convoquer, par les biais de l'ouvrier, de la femme et de l'enfant, le point de vue du peuple exprimant sa souffrance.

Voici les extraits concernés :

Nous sommes à la bonne date, le 18 mars, commencement de la grande et glorieuse Commune de Paris. Voici parmi nous l'ombre d'une femme, Louise Michel, à qui nous nous dédions. Voici que nous répondons à notre tour à l'appel de Jules Vallès et du Cri du peuple qui concluait l'appel à la première insurrection par ces mots : « place au peuple, place à la Commune ! » Et nous ne disons rien d'autre encore aujourd'hui. [...]

Cette constituante devra être strictement paritaire, et ainsi commencera la marche de l'égalité. L'égalité par quoi tout commence en France. L'égalité qui nous conduira à proclamer la fin des privilèges du capital, l'établissement de la citoyenneté en entreprise, corrigeant ce qui n'avait pas été achevé quand, comme l'a dit Jean Jaurès, « la grande Révolution a rendu les Français rois dans la cité et les a laissés serfs dans l'entreprise ». [...]

Machado, le poète, a dit que le chemin se fait en marchant : cette marche nous l'avons commencée depuis la Nation et nous nous sommes retrouvés ici à Bastille pour une étape dont nous continuerons la trajectoire bientôt, de la Bastille des révolutions jusqu'à la place de la VI^e République.

Nous sommes le cri du peuple, des ouvrières et des ouvriers précarisés, méprisés, humiliés, abandonnés ! Nous sommes le cri du peuple, celui de la femme qui met au monde un enfant dans un camp de rétention ! Nous sommes le cri du peuple, celui de l'enfant qui n'a pas de toit et qui n'a pas d'instituteur quand il va à l'école !

Comme le montrent ces extraits, les passages en *histoire* posent des micro-configurations énonciatives autonomes, mais qui sont aussi systématiquement encadrées et rapportées à la situation de *discours*, qui récupère à son compte et, en quelque sorte, réactualise, les effets idéologiques et pathémiques produits par les e2 historiques. Ces effets peuvent être globalement décrits comme 1) la défense





d'une vision ascendante du pouvoir politique, émanation égalitaire du peuple citoyen, 2) la fierté nationale et le sentiment d'appartenance identitaire suscités par ces grands idéaux républicains, 3) le sentiment de révolte, de pitié et donc de communion de souffrance avec d'autres luttes humaines.

La présence et les paroles de Vallès, de Jaurès ou de Machado sont à la fois inscrites dans leur propre contexte révolutionnaire et actualisées dans le *hic et nunc* du discours du 18 mars 2012 à la Bastille (et de la marche qui l'a précédé), ce repère déictique étant lui-même synchronisé avec les situations de souffrance très concrètes du peuple.

Le motif qui opère les transferts et homogénéise ces différents niveaux énonciatifs est celui du « cri du peuple », qui renvoie à la fois au titre du journal d'insurrection de Vallès, aux indignations spécifiques de l'ouvrier, de la mère, de l'enfant, enfin à la clameur des militants présents, mêlée à la voix elle-même de l'orateur qui prononce son discours (« Nous sommes le cri du peuple »).

En résumé, le recours à des fragments d'énonciation historique et à du discours rapporté, dans le cadre d'une interaction directe comme peut l'être une harangue électorale, produit un effet de politisation qui n'est pas uniquement lié à un positionnement idéologique par rapport à des adversaires partageant la déixis de l'échange discursif; l'effet ici visé consiste aussi, justement, à étendre cette déixis à d'autres situations de révolte, à faire du 18 mars 2012 à la Bastille un espace-temps qui déborde ses coordonnées strictement référentielles pour se nourrir d'autres vécus et, en somme, donner aux partenaires concrets de l'échange l'impression que leur rassemblement coïncide de manière transhistorique avec l'idée même de révolte. Leurs cris face à la voix du tribun se trouvent chargés d'un sens politique dès lors qu'ils sont mis en série énonciative avec les énonciateurs historiques seconds rapportés dans le discours.

On voit donc ici que l'orchestration des e2 dans le genre de la harangue produit ses effets (notamment de politisation) par une mise en tension de la situation concrète de discours avec des paroles rapportées et (relativement) identifiées et situées historiquement. Ce n'est pas tant l'étiquette a priori « harangue électorale » qui détermine ces effets, que la configuration énonciative elle-même, et son hétérogénéité, en tant qu'elle rend sensibles des ruptures et





des échos entre ce que dit le texte, à la lettre, et ce que vivent les partenaires de l'échange.

Ces ruptures et échos énonciatifs constituent alors aussi une médiation générique qui, à partir des stratégies textuelles et de la tension entretenue entre le texte et ses circonstances d'usage, favorise un effet de réception. En l'occurrence, nous avons qualifié cet effet d'effet de politisation, dans la mesure où il consiste à représenter, en l'incarnant, le sentiment d'indignation ou de révolte, à le légitimer (notamment en l'inscrivant dans une profondeur historique) et à le rendre appropriable au présent par l'auditoire, qui se constitue dès lors lui-même en sujet de révolte.

5. Conclusions

En contrastant deux genres de discours très différents, nous n'avons pas cherché à mettre en lumière ce que ces différences *a priori* produisaient comme divergences interprétatives. Nous ne pensons pas, en effet, avoir précisé par nos analyses ce qui serait la spécificité des genres de discours envisagés quant à leur traitement de la hiérarchisation énonciative. Le choix de ce biais avait plutôt pour but de dépasser justement la conception du genre comme un ensemble de données situationnelles ou textuelles, pour y voir un double principe de transfert entre ces deux ensembles.

Entre la situation et le texte, le genre (roman, témoignage, harangue, etc.) impose certaines routines communicationnelles; entre le texte et la situation, c'est d'une autre définition du genre dont on a besoin, celle du genre comme activation d'un parcours au sein d'un espace de possibles interprétatifs, donnant ainsi au texte une orientation argumentative, une consistance événementielle et une valeur d'acte performatif.

Pour le dire en d'autres termes, et pour se centrer plus particulièrement sur le biais énonciatif que nous avons choisi, le genre se définirait ainsi comme une médiation à double sens: grammatical, puisque les formes linguistiques de l'énonciation sont données par l'application d'un prisme générique sur le référent sociologique; pragmatique, puisque les configurations énonciatives propres au discours agissent en retour sur la manière dont se pensent et se





vivent les interactions sociales elles-mêmes dans lesquelles est pris l'échange discursif. Plus précisément, nous dirions que nos analyses ont montré que le genre intervient comme médiation grammaticale à partir du L1/E1, puis comme médiation pragmatique à partir des e2. En effet, si le genre organise l'inscription textuelle du L1/E1, il permet aussi aux choix de délégation énonciative opérés par ce L1/E1 de trouver un sens en réception qui ne soit pas entièrement rapportable à l'autorité énonciative du L1/E1 : il y a bien des effets de sens qui dérivent d'une transformation pragmatique du statut des e2, par les récepteurs du discours.

On le voit, cette seconde acception du genre l'associe étroitement aux actes particuliers de lecture et semble tomber dans une forme de relativisme selon lequel le genre serait synonyme des effets pragmatiques du discours, à chaque fois liés aux contextes de réception. Nous pensons cependant que les genres en tant que médiations pragmatiques – par exemple, en l'occurrence, comme effet de politisation – sont susceptibles de généralisation, tout comme le sont les genres envisagés plus traditionnellement à partir du pôle de la production. Les deux exemples analysés montrent qu'il y a bien récurrence d'une même médiation pragmatique, bien que les contextes de réception soient éminemment différents, ce qui laisse ainsi supposer une forme de généralité de ces effets de sens.

Il convient également de réfuter l'interprétation inverse, qui consisterait à hypostasier ladite généralité et à considérer que le genre épuise à lui seul tous les effets de sens d'un texte (de la même manière qu'on peut penser que certains genres programment entièrement la production des formes textuelles). Parler du genre comme *médiation* signifie bien pour nous que le genre n'a guère d'existence indépendamment de ce qu'il relie, à savoir des formes textuelles et des acteurs sociaux. Attribuer une généralité à cette médiation n'a d'autre but que de la poser en objet d'analyse potentiel, envisagé par exemple d'un point de vue diachronique ou culturel, comme le sont les genres traditionnellement répertoriés sous les étiquettes « roman », « lettre », etc.

Les limites de cette contribution nous empêchent d'apporter toutes les justifications nécessaires à cette hypothèse, mais l'on peut ébaucher, à partir des maigres analyses que nous avons conduites ici, un chantier d'une plus vaste ampleur, qui consisterait à interroger la valeur et la pertinence du genre « politisant » sur d'autres corpus,





en observant ses ancrages textuels et sa dialectique avec l'inscription générique traditionnelle (et plus ou moins déclarée) des discours. On voit donc que la démarche préconisée consiste à partir d'un fait textuel précis (ici, la hiérarchisation énonciative, mais on peut bien sûr imaginer d'autres prises), pour décrire ensuite les prismes génériques – grammaticaux et pragmatiques – dont ce fait textuel est inséparablement le produit et la cause, et comprendre enfin comment se règle la dynamique (de renforcement, de nuance, de rupture, etc.) entre ces divers prismes génériques, au deux sens du terme.

Bibliographie

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984), «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 19, pp. 98-111.
- BARTHES, Roland (2002), «L'ancienne rhétorique : aide-mémoire» [1970], in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, pp. 527-600.
- BENVENISTE, Émile (1966), «Les relations de temps dans les verbes français», in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, «Tel», pp. 237-250.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2003), «Le double jeu du pronom "on"», in HADERMANN, Pascale et al. (éds), *La syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Bruxelles, De Boeck, pp. 43-56.
- CHARAUDEAU, Patrick (2002), «Genres de discours», in CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (éds), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, pp. 277-281.
- DUCROT, Oswald (1989), *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit.
- DUJARDIN, Édouard (1931), *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein.
- GENETTE, Gérard (2007), *Discours du récit* [1972], Paris, Seuil.
- GUILLAUME, Gustave (1982), *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume. Série C*, Québec, PU de Laval.
- LINHART, Robert (1981), *L'Établi* [1978], Paris, Minuit «Double».





MÉLENCHON, Jean-Luc (2012), «Discours de la Place de la Bastille», prononcé en public le 18 mars 2012, consultable intégralement, et exportable en format PDF, sur le blog de Jean-Luc Mélenchon, à cette adresse: <http://www.jean-luc-melenchon.fr/2012/03/18/discours-de-la-place-de-la-bastille/>, dernière consultation le 20 mars 2014.

PECHEUX, Michel (éd.) (1975), *Langages*, 37.

PERRET, Michèle (1994), *L'énonciation en grammaire du texte*, Paris, Armand Colin.

RABATEL, Alain (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), «Genres littéraires», in DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, «Points-Essais», pp. 626-637.

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



chapitre 6

Usage épistémologique de la notion de « genre » dans les discours sur *Le Concert champêtre*

Emmanuel FAURE-CARRICABURU



Figure 2

Attribué à Titien, *Le Concert champêtre*, 1505-1510, huile sur toile. 105 x 136 cm, Paris, Musée du Louvre.



La confrontation entre les analyses à propos du *Concert champêtre*, devenu l'expression paradigmatique de la pastorale en peinture, et l'œuvre elle-même face aux tentatives d'essentialisation qu'elle continue de susciter, constitue le point de départ de notre réflexion. Cette approche permet d'interroger conjointement l'usage épistémologique de la notion de « genre » par l'histoire de l'art et la possibilité, comme la pertinence, du renouvellement de l'un des cadres traditionnels de cette discipline. Si l'étude de ce tableau ouvre des perspectives particulièrement fécondes pour l'analyse des typologies appliquées notamment à la peinture de la Renaissance, c'est qu'il est le lieu d'un paradoxe. Peinture parmi les plus célèbres des collections du Louvre, qui fait office de référence dans le domaine du paysage pastoral né en Italie à la jonction des XV^e et XVI^e siècles, il représente une invitation au dévoilement à laquelle est sensible une discipline telle que l'histoire de l'art, soucieuse de mettre à jour les principes qui régiraient les œuvres. Considéré comme « le tableau le plus typique de l'Arcadisme »²⁸ par Michel Laclotte alors qu'il était président-directeur du Musée du Louvre, *Le Concert champêtre* est défini en 2006 comme l'« épitomé » (Brown 2006 : 19) du genre de la peinture pastorale par le conservateur des peintures italiennes de la National Gallery of Art de Washington, David Alan Brown. Sur quelle définition de la notion de « genre », dans sa relation à un tableau, reposent ces affirmations ? Faire du *Concert champêtre* l'exemple paradigmatique d'un genre, voire l'« abrégé » de la pastorale en peinture – si l'on s'en tient à la racine grecque du mot épitomé – semble révéler un usage épistémologique du genre comme catégorie en excès par rapport à l'œuvre. Ce cadre générique serait alors pensé non pas en interaction avec celle-ci, mais dans une extériorité qui en déterminerait le sens.

Interroger la relation qu'entretiennent *Le Concert champêtre* et le genre pastoral en peinture exige de soumettre à la critique la proposition qui consiste à faire de ce tableau le lieu d'un ensemble de conventions qui seraient propres à « résumer » ce genre. Comment expliquer que *Le Concert champêtre* – œuvre énigmatique qui brouille les tentatives interprétatives en s'inscrivant dans un horizon

28 Michel Laclotte, *Bellini, Giorgione, Titien et les Bacchantales vénitiennes*, conférence prononcée dans l'auditorium du musée du Louvre, le 5 mars 1992.





d'indétermination²⁹ qui introduit du trouble dans le genre – reste jusqu'à aujourd'hui l'objet d'une telle volonté d'identification, de classification, de catégorisation? Pourquoi, malgré les écarts à la règle que l'on peut y déceler, continue-t-elle à servir de règle, de mesure à ceux qui se penchent sur la pastorale en peinture? Il est intéressant de souligner que cette analyse du *Concert champêtre* procède d'un type d'approche propre à de nombreux historiens de l'art qui empruntent des tonalités de discours catégoriques. Ce type d'approche induit des modes de connaissance en histoire de l'art spécifiques, conduisant à analyser l'œuvre en fonction des régularités et/ou irrégularités qu'elle présente au regard d'une typologie définie *du dehors* – l'obsession du classement nécessitant parfois le recours à des arguments plus ou moins convaincants pour minorer l'importance de motifs qui pourraient invalider cette catégorisation.

Les discours catégoriques autour du *Concert champêtre* reposent sur une rhétorique scientifique: il s'agit d'apporter des preuves « scientifiques » à ce que l'on affirme. L'approche d'Elhanan Motzkin est emblématique de ce type de discours. En effet, il n'hésite pas à intituler un article, auquel de nombreux historiens de l'art font référence, publié en 1990 dans la *Gazette des beaux-arts*, « La signification du *Concert Champêtre* de Titien au Louvre ». On y trouve édictée une équation selon laquelle une œuvre = une signification = un auteur. Le rôle de l'historien de l'art consisterait, de ce point de vue, à circonscrire *Le Concert champêtre* à un sujet et à lui attribuer une paternité. Pourtant, ce tableau qui est désormais presque unanimement considéré comme étant de la main de Titien est non signé et non daté, attribué à Giorgione jusqu'à l'institution du Musée puis à son ami Titien, voire aux deux à la fois. Les traces documentaires les plus anciennes remontent à l'inventaire des collections du roi dressé en 1683 par Charles Le Brun et ses collaborateurs. *Le Concert champêtre* aurait pu faire partie des tableaux vendus en 1671 par le banquier et collectionneur Everhard Jabach³⁰ (1607–1695) à Louis XIV, mais jusqu'à présent, cette hypothèse n'a été confortée par aucun élément irréfutable. La seule chose qui puisse être affirmée avec certitude, bien que de nombreuses pistes aient

29 Cette indétermination concerne trois dimensions évoquées au cours de l'analyse: le genre, le sujet, l'attribution du tableau.

30 Jabach est un banquier d'origine allemande, également directeur de la Compagnie des Indes Orientales.





92 En tous genres

été explorées pour tenter de retrouver des traces antérieures, c'est qu'il apparaît pour la première fois en France au cours de l'histoire, alors attribué à Giorgione. Les spécialistes n'étant pas parvenus à restituer le parcours de l'œuvre au-delà de la seconde moitié du XVII^e siècle, rien ne permet d'identifier l'auteur avec certitude.

La recherche du sujet de l'œuvre, en rapport avec son genre, participe également des tentatives de définition à laquelle travaillent les historiens de l'art. Chacune des catégories génériques appliquées à la peinture englobe une variété de sujets qui forment un cadre dans le cadre que les historiens de l'art, sur le modèle de l'analyse textuelle, s'attachent à définir. Dans le cas du *Concert champêtre*, il en ressort deux thèses principales qu'il est possible de résumer de manière extrêmement succincte : l'une se fonde sur une approche littéraire de la peinture, recherchant dans les textes la source d'une transposition picturale ; l'autre considère que *Le Concert champêtre* serait la représentation d'une allégorie. La déclinaison de ces thèses a donné lieu à une multitude d'interprétations dont, pour n'en mentionner que quelques-unes parmi les plus fertiles³¹, les analyses de Patricia Egan (1959), Maurizio Calvesi (1970) et Ellis Waterhouse (1974). La première voit dans la scène une allégorie de la poésie, fondée sur la distinction aristotélicienne entre poésie tragique et comique, genre haut et genre bas, c'est-à-dire sur le contraste entre les éléments compris dans les espaces gauche et droit du tableau. Pour Maurizio Calvesi, *Le Concert champêtre* est l'illustration de préoccupations liées à la culture néoplatonicienne ; la femme debout serait, dès lors, une figure de la Tempérance apparaissant à l'homme vertueux dont la raison penche vers l'amour intellectuel plutôt que vers l'amour sensuel. Quant à Ellis Waterhouse, il assimile ce tableau à une allégorie figurant le pouvoir unificateur de la musique capable de réunir dans l'harmonie les éléments disparates de la vie. Ces trois interprétations ont en commun de tenter de faire toute la lumière sur la signification d'une œuvre, ce qui revient à présupposer que le *Concert champêtre* relèverait exclusivement du genre allégorique. Elles s'inscrivent dans le cadre d'une longue série d'études qui prétendent révéler le secret caché de ce tableau. Le signifié constituant

31 D'autres se sont essayés à l'interprétation du *Concert champêtre* : Robert Klein en 1967, Galienne Francastel en 1978 ou David Rosand en 1988. Pour une synthèse des différentes thèses concernant *Le Concert champêtre*, voir notamment Ballarin 1993, 340-348 ; Bardon 1995, 104-165.





un lieu de spéculation privilégié par les historiens de l'art, nombreux sont les spécialistes à s'être confrontés au sujet représenté dans *Le Concert champêtre* pour tenter d'en résoudre l'énigme. Or la multiplicité des interprétations qui prétendent révéler la vérité de cette œuvre atteste surtout de sa grande vivacité polysémique. Si cette polysémie ne lui est pas spécifique, elle interroge le statut référentiel acquis par un tableau qui continue d'opposer ses nombreux commentateurs. Elle renvoie à l'idée d'une image qui ne fixe pas le sens, mais le laisse proliférer – idée d'ailleurs confortée par la manière dont les milieux humanistes vénitiens et padouans supérieurement cultivés, faisaient jouer entre elles les références érudites. On peut imaginer que les commanditaires du *Concert champêtre* ont ressenti le douloureux plaisir de se perdre en conjectures, face à une œuvre mêlant différents registres sémantiques. Georges Didi-Huberman s'interroge dans *La Peinture incarnée*: « Mais pourquoi toujours désire-t-on l'achèvement de la peinture ? » (Didi-Huberman 1985 : 13). Et en particulier l'achèvement du *Concert champêtre*, pourtant le lieu d'une prolifération sémantique qui, en suspendant toute logique narrative et donc toute conclusion, concourt à produire au contraire une forme inachevée.

Dans le cadre de ces discours catégoriques qui usent d'une terminologie scientifique pour attribuer une paternité à l'œuvre et pour définir son « sujet », le genre apparaît comme un impensé. L'utilisation de cette catégorie dans le cas d'une œuvre de la Renaissance mériterait pourtant d'être au moins interrogée. En effet, non seulement le genre pastoral s'est constitué rétrospectivement, mais il ne représentait pas pour Giorgione ni pour le jeune Titien un enjeu fondamental, un tel paradigme générique ne correspondant pas aux conceptualisations de l'époque. On peut certes retrouver quelques témoignages de classement générique des peintures chez Leon Battista Alberti pendant la seconde partie du XV^e siècle en Italie dans *L'Art d'édifier*. On note aussi une référence à la notion de genre chez un humaniste italien tel que Paolo Giovio pendant la première partie du XVI^e siècle, mais ces témoignages ne démontrent en rien l'existence d'un *système*, d'une *doctrine*, de classification comme enjeu central au début du XVI^e siècle à Venise chez les peintres, à l'instar de ce qui se passera en France avec l'institutionnalisation de la hiérarchie des genres au sein de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture à partir de 1663 et





de la rénovation de ses statuts. Le recours à des outils anachroniques est une pratique *impertinente* qui peut tout à fait s'avérer pertinente, dès lors que le décalage permet de mettre en lumière des enjeux constitutifs d'une œuvre. Or il se trouve que dans le cas du *Concert champêtre*, l'usage restrictif d'un tel dispositif générique laisse dans l'ombre la principale caractéristique du tableau. Celui-ci est, en effet, le lieu d'un flottement qui contribue à abîmer les catégories discursives d'identification propres à la classification autant qu'à la hiérarchie des genres picturaux. L'évolution du titre de cette œuvre constitue d'ailleurs un premier indice de la volonté et de la difficulté à opérer une classification générique. Lorsque l'inventaire des collections royales réalisé par Charles Le Brun signale pour la première fois l'existence du tableau, celui-ci est alors intitulé *Pastorale*, un titre vague qu'il est possible de qualifier de « rhématique » selon une terminologie empruntée à Gérard Genette, qui désigne le genre auquel le tableau est supposé appartenir, en le liant à la tradition italienne. Un autre type d'intitulé, que l'on pourrait qualifier de « thématique », renvoie plutôt à la scène en elle-même. *Le Concert Champêtre* – titre sous lequel est aujourd'hui reconnue cette œuvre et qui lui sera seulement donné en 1810³² – entre dans cette deuxième catégorie. Cette appellation, qui tend à s'émanciper de la détermination générique initiale, continue toutefois de répondre à une norme extérieure, dans la mesure où l'expression « concert champêtre » fait écho à un standard de l'époque, le genre de la fête galante, intégré comme tel par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au début du siècle des Lumières. L'œuvre sera aussi appelée tantôt *Fête champêtre*, *Idylle*, *Concert*, voire *Concert en plein air*... Ces dénominations qui mettent en évidence des changements de paradigme orientant la lecture du tableau, en introduisant du flottement dans des catégories stables par essence, témoignent de variations interprétatives régissant la détermination du sujet, mais aussi du genre du tableau.

Le Concert champêtre figure un paysage doux, intemporel et indéterminé, qui rappelle la Vénétie. Les *Bucoliques* de Virgile, source antique de la pastorale Renaissance en peinture, inventaient déjà un lieu de l'esprit aux contours indécis qui mêlait la Sicile pastorale et

32 Sans doute pour le différencier du *Concert Pitti* dans les collections napoléoniennes et lui aussi attribué à Giorgione.





la haute Italie. Dans *Le Concert champêtre*, il est possible d'identifier trois espaces distincts. Délimité par le talus, le premier plan donne à voir une réunion hétéroclite de quatre personnages baignés dans une atmosphère irréelle, proches d'un arbre qui promet le repos. Loin de la corruption de la cité, ce retraits constitue, comme la musique et les chants, un motif récurrent de la littérature pastorale. Le deuxième espace met en évidence une convention, à travers le berger qui est une figure classique de l'Arcadisme. Au troisième plan, sont représentées une villa et une fabrique, c'est-à-dire deux topiques du langage pictural de Giovanni Bellini, Giulio et Domenico Campagnola, Giorgione ou Titien, évoquant les paysages de la Terre Ferme.

La comparaison entre cette représentation picturale et la littérature arcadienne, en plein essor à la même époque, permet de déceler dans la première la présence d'un faisceau de codes qui dominant la pastorale littéraire : dans le joueur de luth délicatement vêtu, il est possible de reconnaître un patricien extérieur à l'univers arcadien, qui pourrait être un double de Sincero, aristocrate réfugié en Arcadie que le Napolitain Jacopo Sannazaro met en scène dans *L'Arcadie*, un ouvrage en langue vulgaire paru en 1502 à Venise. Quant au jeune paysan présent au côté du citadin dont le visage idéalisé est lui aussi plongé dans l'ombre, il pourrait faire songer au berger Carino, le résident d'Arcadie que rencontre Sincero au début de la sixième prose : « Un berger très jeune d'aspect, enveloppé dans un manteau de la couleur habituelle des grues », à la « longue chevelure, qui retombait, plus blonde que le jaune de la rose » (Sannazaro 2004 : 84). Enfin, cette scène pourrait aussi être lue comme une lointaine et discrète réminiscence d'une œuvre sortie des Presses aldines en 1499, *Le Songe de Poliphile*, conjuguant la culture humaniste contemporaine à la langue vulgaire, comme en témoigne un extrait relatant l'arrivée de Poliphile et Polia, accompagnés par des nymphes, dans un lieu propice à la discussion : « Nous arrivâmes à une autre fontaine belle et claire, saillant hors d'une grosse source, enclose de grandes pierres de marbre blanc poli et luisant de sa nature sans aucun fard ni artifice [...] Tout le parterre d'alentour était couvert de camomille et de pervenche [...] si gracieusement unies en juste égalité que de loin semblait un tapis de verdure » (Colonna 1994 : 333). La célébration d'une nature intacte et du renoncement à la vie mondaine, la





présence d'une figure de berger et d'éléments emblématiques tels que la fontaine et les instruments de musique, contribuent à créer un ensemble de *régularités* qui pourrait ouvrir la voie à une lecture paradigmatique de l'œuvre, comme quintessence d'un genre qui puise sa source dans la littérature arcadienne.

Toutefois, pour que *Le Concert champêtre* puisse être ainsi défini, il faudrait que l'œuvre atteste d'une homogénéité, d'une cohérence, qui lui fait défaut. Au regard des attendus de la littérature arcadienne, ce tableau apparaît à la fois incomplet et hétérogène. D'une part, les thématiques amoureuse et initiatique en sont absentes ou, du moins, ne sont-elles pas explicitement présentes. D'autre part, si la nature domine l'espace de la représentation, le berger est toutefois relégué au second plan. Enfin, *Le Concert champêtre* se caractérise par la réunion de thèmes picturaux – paysage, musique, figures masculines, nus féminins – que l'on trouvait habituellement traités séparément à Venise. Cette mise en commun d'éléments qui jusqu'alors n'avaient pas été harmonisés, fruit d'une hybridation des contenus, explique la polysémie énigmatique d'une œuvre qui s'inscrit dans un moment de rupture historique. Réalisé autour de 1510, *Le Concert champêtre* ne fut pas seulement la traduction d'innovations théoriques qui marquèrent le tournant du XVI^e siècle, mais aussi le lieu de leur production. La peinture, la littérature et la musique participent de ce renouvellement; la crise de l'humanisme à laquelle assiste alors Venise se cristallise notamment autour du choix de la langue en littérature, avec l'élan d'une production en langue vulgaire dans le domaine de l'arcadisme; le développement de la musique profane ainsi que la primauté donnée à la couleur en peinture par Giorgione contribuent également à remodeler le paysage artistique.

Travaillé par une dynamique polysémique qui résiste aux tentatives de réduction, *Le Concert champêtre*, devenu référence d'un genre peut-être en raison du nombre d'études qui lui ont été consacrées, ébranle paradoxalement les fondamentaux de cette notion elle-même. La mise en lumière de la contradiction entre cette logique plurielle propre à la Renaissance qui s'incarne dans ce tableau et la volonté d'en faire le paradigme d'un genre doté des qualités intemporelles de stabilité et de pureté, autorise une possible mise en question de la définition et de l'usage traditionnel du concept de « genre » en histoire de l'art. Car si une généricité travaille bien





Le Concert champêtre, il faut pour pouvoir rendre fécond ce concept le délivrer du mythe d'un cadre générique qui permettrait de figer, classer, hiérarchiser les œuvres. C'est au contraire une genericité dynamique qui s'offre à voir ici, ouvrant sur un possible décroisement du regard.

L'équivocité du *Concert champêtre*, dont l'enchevêtrement de sujets résiste à la révélation d'un sujet, tient à un faisceau d'éléments disparates qui convergent vers une dynamique plurielle des genres. Si l'on ne cherche pas absolument à donner une cohérence au tableau, mais que l'on s'attache plutôt à observer les détails de la représentation, ou du moins les scènes dans la scène, il apparaît – suivant la répartition des genres picturaux telle qu'elle s'est progressivement mise en place pendant la Renaissance – que les deux corps féminins dénudés pourraient participer à la fois du genre allégorique, de la mythologie et de la scène érotique ; le patricien au luth, à ses côtés, le personnage d'un milieu social différent ainsi que le berger qui joue de la musique au second plan, les éléments architecturaux présents dans le troisième plan, pourraient participer du paysage pastoral ; les mêmes personnages dans le même décor pourraient également renvoyer à la scène de genre. Si David Alan Brown affirme d'emblée que *Le Concert champêtre* constitue, « l'épitomé du genre de la pastorale en peinture »³³ (Brown 2006 : 19), il n'empêche qu'il semble percevoir le caractère composite de cette œuvre composée de signes hétéroclites et parfois divergents. Dans l'introduction de son étude, Brown explique, en effet, que ces genres n'étaient pas « rigides », et qu'ils s'« imbriquaient ». Concernant *Le Concert champêtre*, il relève certains éléments qui ne cadrent pas avec la pastorale littéraire, puis conclut prudemment, « le *Concert* est essentiellement une invention artistique avec des associations littéraires »³⁴ (Brown 2006 : 20). Une tension affleure, dans l'analyse de Brown, entre une volonté de stabiliser l'œuvre en l'attribuant à un genre dont elle devient la référence et la conscience d'une imbrication des genres qui se contaminent. Il est possible de pousser plus loin ce constat, en montrant notamment que cet entrelacs de références hétéroclites, qui atteste de croisements, d'hybridations, de transferts génériques, discrédite la définition du genre comme catégorie pure.

33 Traduction de l'auteur.

34 Traduction de l'auteur.





Le recours à la pastorale pour décrypter *Le Concert champêtre*, loin d'*informer* sur l'œuvre, en *déforme* donc la réception, faisant obstacle à une appréhension des enjeux spécifiques de cette peinture. Pour approcher non pas la vérité de l'œuvre, mais son mystère, l'énigme qu'elle recèle, ne faut-il pas accepter de perdre le genre, admettre qu'il s'efface et se dilue dans une généricité dynamique? Car celle-ci a l'intérêt d'ouvrir des pistes épistémologiques stimulantes pour l'histoire de l'art et de fournir une clé féconde pour cette discipline, comme c'est déjà le cas pour les études littéraires qui ont su opérer un décalage par rapport à la fausse opposition entre deux définitions du chef-d'œuvre selon lesquelles celui-ci se caractériserait soit par un dépassement ou une transgression vis-à-vis du cadre générique, soit par une fidélité à celui-ci. La première option s'incarne dans la proposition de Benedetto Croce qui estime que, « tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre » (Croce 1986 : 41); la deuxième option trouve à s'exprimer dans les études précitées qui font du *Concert champêtre* la traduction la plus fidèle d'un genre. Or qu'elles pensent le dépassement ou la fidélité du chef-d'œuvre à un genre, ces analyses contemporaines reposent sur un même présupposé qui n'a pas cours pendant la Renaissance, définissant implicitement le genre comme un modèle idéal de pureté et de stabilité, qui ne se construirait pas empiriquement, en relation avec les œuvres, mais qui existerait dans une radicale extériorité par rapport à celles-ci. Pour éviter les cloisonnements qui découlent de cette définition du genre, Adam & Heidmann suggèrent, dans un article publié en 2004, d'y substituer le concept de « généricité » : « L'étiquette "genre" et les noms de genre [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La "généricité" est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes » (2004 : 62). L'ouverture propre aux catégories génériques possède des implications en termes d'analyse littéraire ou picturale, car elle indique moins une relation d'*appartenance* que de *participation* : « Un texte n'appartient pas en soi à un genre » analysent les auteurs, « mais il est mis à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres » (*ibid.*). Il ne s'agit plus, dès lors, d'identifier les *régularités* et *irrégularités* d'un tableau en fonction de « son » genre, mais plutôt d'étudier le jeu, dans le sens d'écart,





d'une genericité qui déstabilise des contenus. Cette approche est en mesure de répondre aux enjeux du *Concert champêtre*, tableau complexe recelant des éléments disparates difficiles à relier, illustration d'un espace mouvant où « s'indique », selon Moncond'hui & Scepti : « la réalité plurielle et hétérogène des genres et de la genericité » (2008 : 10). Il y a en lui quelque chose du registre du hors pouvoir davantage refoulé au XVII^e siècle par l'institutionnalisation d'une hiérarchie des genres par l'Académie royale de Peinture et de sculpture. Le flottement qui réside au cœur du *Concert champêtre* invite donc à déplacer, dans la foulée des études littéraires, le schéma traditionnel de l'analyse picturale qui présuppose l'appartenance de l'œuvre à un genre vers le principe de *participation* à une genericité plurielle et instable. À partir de l'analyse de Jean-Marie Schaeffer selon lequel l'« interprétation » qu'implique toute réception « ne saurait se faire en dehors d'un horizon [d'attente] générique » (1989 : 151), il convient dès lors de redéfinir un cadre générique qui ne se réduirait pas à un rêve de pureté supporté par un genre unique et n'existerait qu'en relation à une œuvre.

L'usage de la catégorie de « genre » contribue non seulement à figer ce tableau de la Renaissance, mais il fixe aussi les discours sur lui. Se confronter à la genericité du *Concert champêtre* constitue une invitation à se saisir d'un outil conceptuel qui répond à la fois à la nécessité d'un cadre permettant la réception de l'œuvre et à l'exigence d'un mouvement de la pensée. Cette œuvre paradigmatique est une boussole qui déboussole les discours sur l'art ; en perturbant les « réflexes » des historiens de l'art elle suggère de substituer aux affirmations catégoriques sur la peinture qui tiennent lieu de preuves, des discours en mouvement, inachevés. Dire, décrire et écrire *Le Concert champêtre*, ce serait dès lors dire, décrire et écrire le flottement qui le caractérise en revendiquant la fragilité de ce type de recherche.





Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute (2004), «Des genres à la généralité. L'exemple du conte», *Langages*, 153.
- BALLARIN, Alessandro (1993), notice n° 43, *Le siècle de Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, Gilles Fage (éd.), Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- BARDON, Françoise (1995), *Le Concert champêtre – Première partie*, Paris, E. C. Editions.
- BROWN, David Alan (2006), «Venetian painting and the invention of art», *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, David Alan BROWN, Sylvia Ferino-PAGDEN (dir.), Washington, National Gallery of Art ; Vienna, Kunsthistorisches Museum ; New Haven ; London, Yale University Press.
- CALVESI, Maurizio (1970), «La “morte bi bacio”. Saggio sull'ermetismo di Giorgione», *Storia dell'Arte*, 7/8, pp. 206-208.
- COLONNA, Francesco (1994), *Le Songe de Poliphile [1546]*, Gilles Polizzi (éd. scientifique), Paris, Imprimerie Nationale.
- CROCE, Benedetto (1986), *Estetica*, Bari, 1902, cité dans *Théorie des genres*, Seuil.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985), *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit.
- EGAN, Patricia (1959), «Poesia and the Fête champêtre», *The Art Bulletin*, 41, pp. 303-313.
- MONCOND'HUY, Dominique & SCEPI, Henri (2008), «Avant-propos», *Les genres de travers – Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SANNAZARO, Iacopo (2004), *Arcadia [1504]*, Francesco Erspamer (éd. critique), Paris, Les Belles Lettres.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.
- WATERHOUSE, Ellis (1974), *Giorgione*, Glasgow, University of Glasgow Press.





chapitre 7

Genres vs auteurs : lutte des classes et choix stratégiques en études cinématographiques

Chloé DELAPORTE

Porté au pinacle des études cinématographiques par la tradition critique et universitaire dominante, l'« auteur » se présente encore aujourd'hui comme le critère ultime d'analyse des objets filmiques. En raison de ses accointances avec un cinéma que l'on voudrait non commercial, non industriel et dégagé de toute contrainte économique, la notion d'auteur est fréquemment opposée à celle de « genre », paramètre de classification concurrent en études cinématographiques, car mobilisé lui aussi pour décrire, organiser et analyser un corpus filmique. Le genre, parce que largement associé à une cinématographie populaire et hollywoodienne (Schatz 1981, Neale 1999, Langford 2005), bien que le cinéma français y ait été perméable (Moine 2005, 2007), souffre encore aujourd'hui d'une moindre légitimité en tant que catégorie d'analyse³⁵, susceptible d'être convoquée par les chercheurs pour penser les objets audiovisuels.

35 L'effcience de la notion de genre n'est évidemment pas remise en cause en tant que catégorie d'usage, donc en tant que mobilisé par les spectateurs dans la sphère sociale, tant sa prégnance est sensible.





Cet article n'a pas pour ambition de retracer l'histoire des guerres picrocholines entre les notions de genre et d'auteur, non plus que d'en faire la théorie, ce que plusieurs auteurs se sont donné pour objectif (Altman 1999, Moine 2002). Il s'agit en revanche de démontrer la pertinence de l'interprétation selon les genres dans un cadre précis : une recherche personnelle sur les œuvres et trajectoires des réalisateurs européens expatriés à Hollywood durant l'âge classique du cinéma américain (Delaporte 2011). Alors que l'imposante filmographie des « Européens à Hollywood »³⁶ semble prédisposée à une approche par le prisme des « auteurs » – en témoigne le nombre imposant de monographies sur certains des réalisateurs concernés –, nous avons fait le choix d'analyser le corpus filmique par le biais d'une médiation générique. Loin de contraindre l'enquête ou de restreindre ses résultats à une portion congrue, l'interprétation selon les genres s'est révélée particulièrement heuristique, faisant émerger des éléments jusque-là inconnus sur l'œuvre des cinéastes étudiés.

1. Généalogie d'un choix

La recherche que nous prenons pour exemple visait à détailler le processus de socialisation professionnelle à Hollywood des cinéastes européens ayant la qualité d'« expatriés ». L'objectif était de porter un regard sociologique sur le transfert culturel, en privilégiant une analyse par le biais de leur production artistique : il s'agissait ainsi de retracer la carrière des cinéastes à travers leurs films. La population d'étude a été constituée avec une volonté exhaustive, ce qui portait à 77 le nombre de réalisateurs. Conséquemment, le corpus d'œuvres s'élevait, très précisément, à 2 657 films (c'est-à-dire la totalité des productions américaines des 77 réalisateurs). Un corpus d'une telle ampleur suppose une méthodologie solide pour en venir à bout, notamment pour organiser et structurer les données. La première option qui semblait s'imposer était la médiation auctoriale. D'une part, parce que les autres travaux du champ mobilisent la plupart du temps ce type d'entrée, même lorsqu'ils considèrent en premier lieu

36 Cette appellation est aujourd'hui communément utilisée par les historiens du cinéma pour désigner le pan cinématographique du transfert culturel transatlantique.





les professions ou les nationalités. D'autre part, la population d'étude comportait un nombre conséquent de « vrais » auteurs, c'est-à-dire de cinéastes qui ont déjà accédé à ce statut grâce aux instances légitimantes. En effet, quand la population étudiée comporte les noms d'Alfred Hitchcock, de Billy Wilder, d'Ernst Lubitsch, de William Wyler, Frank Capra, Fritz Lang ou Elia Kazan, il paraît délicat d'envisager une médiation des films qui ne passerait pas par le nom de leur réalisateur.

Ces deux raisons de choisir la médiation auctoriale sont pourtant celles qui nous ont le plus poussée à ne pas la choisir comme méthode d'enquête. En effet, nous voulions justement rompre avec la sacralisation des œuvres en études cinématographiques et en particulier avec celle qui passe par le biais de « l'auteur ». Ensuite, nous voulions attirer l'attention sur tous les cinéastes qui n'ont pas accédé à ce statut et qui sont pourtant concernés par ce transfert culturel : qui connaît Leslie Goodwin, Léonide Moguy, Richard Boleslawski ou Marion Gering ? C'était donc en partie par acte « militant », et dans une certaine forme de légitimisme, que nous avons contourné la médiation auctoriale. En outre, celle-ci ne se révèle pas particulièrement opérante à l'époque étudiée (grossièrement : le classicisme hollywoodien). En effet, en 1936, un spectateur lambda ne va pas voir « un film de Charles Vidor », mais bien « un film de la Columbia » ou « le dernier Rita Hayworth ». Dans le dessein de travailler au plus près de la réception des films à l'époque, et donc en cherchant un critère qui s'établirait à partir des usages constatés, nous avons choisi le genre cinématographique, catégorie très efficiente pour la cinématographie et l'époque concernée.

2. Pragmatique du genre filmique

Les théories et pratiques universitaires de la notion de genre sont extrêmement variées. Il y a plusieurs façons de « raconter » cette histoire du genre, d'en dresser une « métathéorie », selon que l'on considère l'objectif des travaux (l'opposition traditionnelle s'établit alors entre « histoire » et « théorie » des genres) ou leur situation sur un axe paradigmatique (l'immanentisme et le pragmatisme en constituant, le plus souvent, les deux polarités). Notre travail sur les





Européens à Hollywood, et plus largement nos autres travaux sur le genre s'inscrivent dans une démarche pragmatique, rejoignant ainsi en partie les partisans de la « nouvelle théorie du genre », qui considèrent le genre non plus comme une donnée essentielle de l'objet filmique, mais bien comme une catégorie mouvante relevant de processus interprétatifs dynamiques, interrogeables en termes scientifiques. Cette « pragmatique du genre filmique » envisage ainsi le genre comme une catégorie de pensée, donc un *construit*.

Appréhender le genre comme une construction sociale implique de prendre en compte les généralités effectives à l'époque, et de ne pas fonder ses interprétations sur les typologies ou considérations contemporaines ; on sait, en effet, que certains genres sont le fruit d'élaborations théoriques *a posteriori* – le film noir ou le péplum en sont de bons exemples – ou que certains ont vu leur définition varier au cours du temps. Afin de contourner un certain nombre de contraintes (comme les problèmes de traduction ou de changement de régime générique au cours de la période), il fallait donc élaborer une typologie à partir du genre comme catégorie d'usage par les spectateurs. Appui a été pris sur l'une des rares enquêtes de l'époque établissant des discriminations par genre des résultats : celle qu'a menée Leo Handel pour le Motion Picture Research Bureau (MPRB) en 1942, publiée sous forme d'ouvrage quelques années plus tard (Handel 1950). Cette vaste étude sur les pratiques spectatoriennes des publics du cinéma portait sur un échantillon représentatif de près de deux mille enquêtés : on peut y trouver, dans le cadre d'une sous-enquête sur les affinités génériques des spectateurs, la liste des dix-sept genres qui ont été proposés aux enquêtés, ce qui nous donne une idée de la cartographie générique efficiente à l'époque.

1. Sophisticated comedies	7. Historical, biographies	13. Socially significant pictures
2. Slapstick comedies	8. Fantasies	14. Adventure, action pictures
3. Family life comedies	9. Western pictures	15. Musicals (serious)
4. Musical comedies	10. Gangster and G-Men pictures	16. Child star pictures
5. War pictures	11. Serious dramas	17. (Wild) animal pictures
6. Mystery, horror pictures	12. Love stories, romantic pictures	

Figure 3

Liste des dix-sept genres proposés dans l'enquête de 1942 du MPRB (Source : Handel L., « Hollywood Looks at Its Audience. A Report of Film Audience Research », Urbana, The University of Illinois Press, 1950, pp. 119 et 120).



En croisant cette liste avec d'autres sources de l'époque, comme les critiques de presse ou le matériel publicitaire (affiches et bandes-annonces réalisées par les studios et le National Screen Service), nous avons établi une liste de douze genres dont nous pouvons garantir l'efficacité sur la période couverte par les films du corpus : *western*, *war film*, *historical film*, *biopic*, *action-adventure film*, *horror film*, *science-fiction film*, *fantasy film*, *drama*, *comedy*, le *musical* et *crime film*³⁷. Ces douze genres organisent le découpage du corpus filmique et permettent de répartir les 2 657 films au sein de ces catégories, en fonction de leur appartenance générique à l'époque.

Genre filmique	Nombre de films au sein du corpus total	Proportion de films au sein du corpus total
Western	213	8 %
War film	114	4,3 %
Historical film	69	2,6 %
Biopic	51	1,9 %
Action-adventure film	193	7,3 %
Horror film	54	2 %
Science-fiction film	12	0,5 %
Fantasy film	18	0,7 %
Drama	917	34,4 %
Comedy	442	16,6 %
Musical	215	8,2 %
Crime film	359	13,5 %
CORPUS TOTAL	2657	100 %

Figure 4

Proportion de chacun des douze genres au sein du corpus filmique total (Source: Delaporte C., « Genres et socialisation à Hollywood » (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 787).

37 Nous avons volontairement conservé les terminologies en langue originale afin d'éviter les écueils liés à la traduction des étiquettes génériques et de rester au plus près des usages de l'époque.



3. Hiérarchies sociales, hiérarchies génériques

Un des buts de l'enquête était de constater ou d'infirmer certains parallélismes entre la situation et la carrière des réalisateurs et l'appartenance générique de leurs films. Ainsi, nous pouvions nous demander, par exemple, si les exilés politiques avaient particulièrement réalisé des films de guerre, ou si les réalisateurs qui venaient du *music-hall* s'étaient plus illustrés dans la comédie musicale. Nous avons donc établi deux grilles de lecture: une pour les films (au moyen des genres) et une pour les réalisateurs, dans l'idée de repérer d'éventuelles superpositions. Pour les réalisateurs, nous avons fait appel aux idéaux-types et avons dégagé deux grands «ensembles» de réalisateurs: les «A», expatriés pour des raisons professionnelles et artistiques, et les «B», exilés en raison du nazisme. Au sein des A et des B, nous avons spécifié la nature du statut professionnel au moment de l'expatriation américaine: le «1» pour ceux qui sont partis alors qu'ils étaient trop jeunes pour être déjà inscrits dans un corps de métier, le «2» pour ceux qui ne travaillaient pas du tout dans le cinéma et qui sont devenus cinéastes aux États-Unis, le «3» pour ceux qui travaillaient dans l'art et la culture, hormis le cinéma (essentiellement, le théâtre), le «4» pour ceux qui travaillaient dans le cinéma mais pas en tant que réalisateurs et le «5» pour ceux qui étaient déjà réalisateurs en Europe. Seul un des réalisateurs n'a pu être strictement idéal-typé: Bernard B. Ray, trop peu documenté, qui jouit du coup d'une case à lui tout seul. Ceci aboutit à une construction idéale-typique de la population d'étude, présentée ci-après.

Si cette construction idéale-typique n'avait pas pour fonction initiale de déterminer une hiérarchie entre les réalisateurs, elle y a indirectement abouti, puisqu'en se fondant sur le statut professionnel lors de l'expatriation – qui détermine un degré de légitimité artistique à Hollywood –, elle importe les hiérarchies opérantes dans le champ concerné.

De la même façon, les genres ne jouissent pas tous de la même reconnaissance sociale. Certains se situent en haut de l'échelle de légitimité artistique, alors que d'autres sont contraints d'en occuper le bas. Jean-Loup Bourget écrit à ce propos: «Le goût de telles hiérarchies [Bourget se réfère ici aux hiérarchies établies dans d'autres domaines artistiques, comme le théâtre ou la littérature] caractérise sans doute tous les classicismes, et le classicisme hollywoodien n'échappe pas à cette règle.



A	A1	Phil ROSEN, Edward LUDWIG, Leslie FENTON, Frank CAPRA, Irving RAPPER, Rex INGRAM, Elia KAZAN, Jacques TOURNEUR, Josef von STERNBERG
	A2	Erich von STROHEIM, Lewis MILESTONE, William WYLER, Harold S. BUCQUET
	A3	Georges FITZMAURICE, Charles CHAPLIN, George ARCHAIN-BAUD, Rouben MAMOULIAN, Edmund GOULDING, Gregory RATOFF, Marion GERING, Jean NEGULESCO, James WHALE, Reginald LE BORG, Arthur DREIFUSS, Lewis ALLEN
	A4	Charles VIDOR, Edgar Georg ULMER, John REINHARDT, John H. AUER, Fred ZINNE MANN, Leslie GOODWINS, Kurt NEUMANN, Rudolph MATÉ
	A5	Alice GUY, Maurice TOURNEUR, Louis J. GASNIER, Émile CHAUTARD, Albert CAPELLANI, Léonce PERRET, Victor SEASTROM, Robert FLOREY, Ernst LUBITSCH, Richard BOLES LAWSKI, Dimitri BUCHOWETZKI, Friedrich W. MURNAU, Mauritz STILLER, Michael CURTIZ, Paul LENI, William DIETERLE, Otto PREMINGER, Anatole LITVAK, Peter GODFREY, Alfred HITCHCOCK, Robert STEVENSON
Bernard B. RAY		
B	B4	Billy WILDER, John BRAHM, Robert SIODMAK, Walter REISCH, Laslo BENEDEK, Gerd OSWALD, George PAL, Andrew MARTON
	B5	Joe MAY, Fritz LANG, William THIELE, Henry KOSTER, Reinhold SCHÜNZEL, Douglas SIRK, Max NOSSECK, Curtis BERNHARDT, Jean RENOIR, Julien DUVIVIER, René CLAIR, Max OPHULS, André DE TOTH, Léonide MOGUY

Figure 5

Construction idéale-typique de la population d'étude (Source : Delaporte C., « Genres et socialisation à Hollywood » (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 81).

Adaptations littéraires, drames, films à grand spectacle jouissent d'un prestige plus éclatant que les comédies, les films d'horreur, les films d'aventure à petit budget» (Bourget 1998 : 12). Certes, nous avons observé des processus de revalorisation de certains genres au cours de la période étudiée, mais nous pouvons schématiquement

considérer qu'il vaut mieux tourner un drame en costumes avec Bette Davis qu'un film d'épouvante avec Boris Karloff pour accéder au succès critique dans les années 1940.

En superposant les deux grilles de lecture (les genres pour les films, les idéaux-types pour les réalisateurs), on remarque qu'à la hiérarchie générique correspond une hiérarchie sociale entre les cinéastes, fonction de leur statut professionnel au moment de leur expatriation. En effet, si l'on considère maintenant la proportion de chaque genre réalisée par chaque idéal-type (ou la proportion de chaque idéal-type au sein de chaque genre, ce qui revient au même), et que l'on s'intéresse ainsi à « qui réalise quoi », on s'aperçoit que ce sont les réalisateurs les moins légitimes qui réalisent les genres les moins socialement favorisés.

	A1	A2	A3	A4	A5	Ray	B4	B5	Totaux
Western	16,9 %	16,4 %	19,2 %	10,8 %	8,5 %	16,9 %	3,8 %	7,5 %	100 %
War film	17,5 %	13,2 %	10,5 %	10,5 %	22,8 %	0 %	10,5 %	15 %	100 %
Historical film	14,5 %	10,1 %	18,8 %	10,1 %	36,3 %	0 %	2,9 %	7,3 %	100 %
Biopic	15,7 %	3,9 %	2 %	15,7 %	37,2 %	0 %	2 %	23,5 %	100 %
Act.-adv. film	15 %	1,6 %	13 %	11,9 %	22,3 %	3,1 %	29 %	4,1 %	100 %
Horror film	22,2 %	0 %	29,6 %	18,5 %	16,7 %	0 %	9,3 %	3,7 %	100 %
Sci-fi	0 %	0 %	8,3 %	58,3 %	0 %	0 %	33,4 %	0 %	100 %
Fantasy film	5,6 %	5,6 %	5,6 %	5,6 %	38,9 %	0 %	11 %	27,7 %	100 %
Drama	15,7 %	4,3 %	25,2 %	8,9 %	37,6 %	0,9 %	1,6 %	5,8 %	100 %
Comedy	22 %	4,3 %	23,8 %	25,2 %	15,7 %	0,5 %	4,5 %	4 %	100 %
Musical	2,3 %	0,9 %	56 %	16,8 %	14,9 %	0 %	1,4 %	10,7 %	100 %
Crime film	19,5 %	5,6 %	11,7 %	13,6 %	28,4 %	2,5 %	8,1 %	10,6 %	100 %

Figure 6

Proportion de films réalisés par chaque idéal-type au sein de chaque genre (Source : Delaporte C., Genres et socialisation à Hollywood (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 808).



Ainsi, on constate par exemple que le genre *science-fiction*, l'un des plus socialement dévalorisés (car associé à un cinéma populaire « à grand spectacle », sans grande volonté artistique), est réalisé dans une très grande majorité par des cinéastes idéal-typés A4 (à 58,3%), soit les expatriés volontaires qui travaillaient déjà dans le cinéma mais en tant que techniciens ou décorateurs, pas en tant que réalisateurs. C'est ainsi au sein de l'idéal-type A4 que l'on trouve le plus de « *B-directors* », ces cinéastes qui travaillaient pour des « *B-studios* », c'est-à-dire des studios spécialisés dans les films de série B. Un autre idéal-type est impliqué dans la SF : les B4, les exilés du nazisme qui, comme les A4, travaillaient dans le cinéma mais à des postes moins valorisés que réalisateur. Les B4 sont d'ailleurs très impliqués dans la réalisation de films d'action et d'aventure, genre également populaire et déprécié. À l'inverse, les *historical films*, les *biopics* et les *fantasy films* sont réalisés en masse par les cinéastes les plus légitimes et reconnus, les A5, ceux qui sont partis volontairement aux États-Unis alors qu'ils étaient déjà réalisateurs (voire qui ont été invités par un producteur américain, comme Michael Curtiz invité par William Fox en 1926). On voit bien, ici, comme la hiérarchie entre les genres se superpose à celle qui existe entre les réalisateurs.

4. La détermination culturelle des genres

Plus étonnant est le cas des genres « culturellement déterminés », c'est-à-dire ceux qui sont construits socialement comme relevant d'un ancrage culturel défini (celui-ci étant, la plupart du temps, national et géographique). C'est le cas, par exemple, du western et du *biopic*, que l'on dit « typiquement américains », ou du film noir, que l'on dit être une résurgence expressionniste allemande, ou encore de la comédie, dont on estime que les différentes formes renvoient à des attachements culturels distincts (le burlesque américain, l'absurde britannique, la farce viennoise, etc.). Les statistiques de chacun des idéaux-types de cinéastes font apparaître des divergences importantes dans les affections génériques, notamment si l'on considère la dimension culturelle de certains genres. Nous prendrons un exemple, qui concerne les inclinations génériques des « exilés du nazisme », typés B4 ou B5 selon leur statut professionnel.



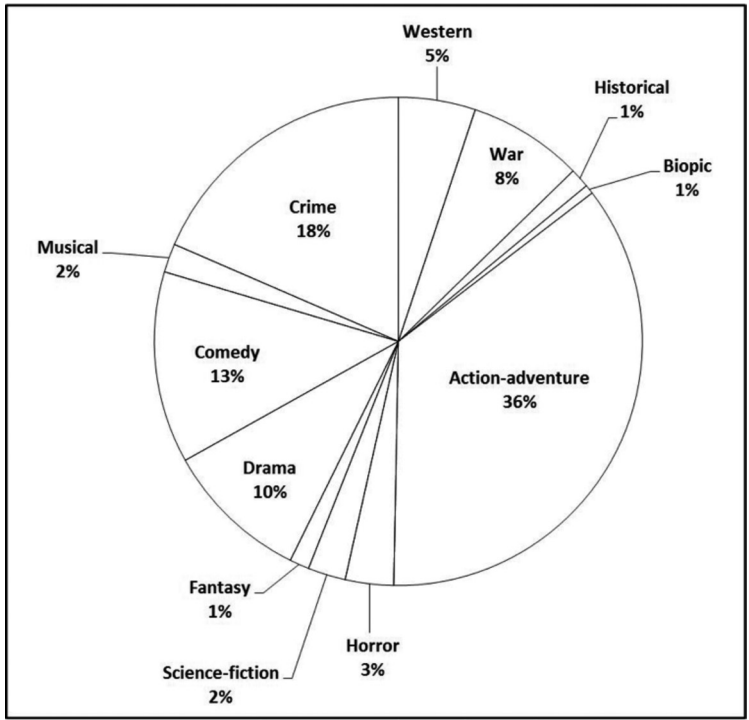


Figure 7

Proportion de chaque genre au sein des films réalisés par les cinéastes B4 (Source : Delaporte C., « Genres et socialisation à Hollywood » (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, pp. 802 et 803).

La proportion de chaque genre au sein des films réalisés par les cinéastes B4 (c'est-à-dire les exilés du nazisme qui n'étaient pas encore réalisateurs lorsqu'ils se sont expatriés), met à jour que ces cinéastes fuient les genres *américanisés* (western, biopic et musical).

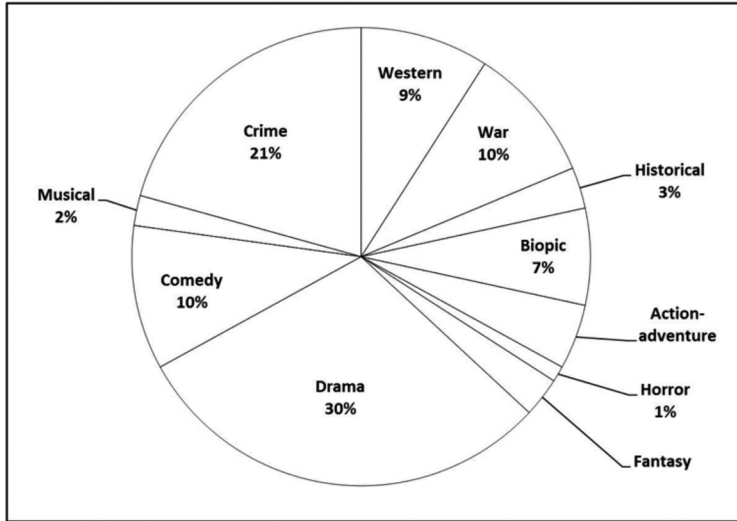


Figure 8

Proportion de chaque genre au sein des films réalisés par les cinéastes B5 (Source : Delaporte C., « Genres et socialisation à Hollywood » (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 804 et 805).

Si l'on considère maintenant le diagramme présentant la proportion de chaque genre au sein des films réalisés par les cinéastes B5, donc les exilés du nazisme déjà réalisateurs, on constate que les B5 plébiscitent nettement plus que les B4 les genres américanisés. Cette affection n'entraîne pas toujours, loin s'en faut, une réussite sur le plan professionnel : les *comedies* des B5 connaissent ainsi un échec public et critique quasi-systématique.

Cette différence entre les B4 et les B5 peut s'expliquer par plusieurs raisons. Les exilés du nazisme qui n'étaient pas encore réalisateurs, les B4, sont parmi les plus fragiles de la population d'étude : ils cumulent un exil contraint, brutal, ethnique la plupart du temps, avec un très faible capital professionnel et artistique, puisqu'ils n'ont aucune expérience dans la réalisation et ne bénéficient d'aucune reconnaissance du milieu. Qu'ils aient fui les genres américanisés peut donc être lu, d'une part, comme le signe d'une moindre maîtrise des codes culturels et d'une moins grande capacité à piloter leur stratégie de socialisation et d'intégration à Hollywood. D'autre



part, cette désaffection peut être comprise comme la preuve d'une moins grande confiance accordée par les producteurs à ces réalisateurs « en devenir », auxquels ils confiaient peut-être moins facilement des genres « très américains ». Mais on peut également lire ceci comme la marque d'une incorporation zélée des codes par les exilés déjà réalisateurs, voyant dans leur migration l'occasion de réaliser leurs rêves génériques (en tournant des westerns, par exemple), mais surtout de séduire un nouveau public et les institutions dominantes. Les hypothèses sont nombreuses et c'est, bien sûr, en croisant les données et le niveau d'approche que l'on peut avancer des réponses ; ici, une analyse plus qualitative des contextes de production et de réception des films est appropriée.

5. Pour une médiation générique

Ces quelques exemples mettent en lumière le caractère heuristique de la catégorisation générique dans les processus d'analyse des objets culturels. La vraie difficulté n'est pas, alors, de constituer une grille qui serait « la plus vraie » possible, mais bien d'accepter de penser les genres comme des catégories produites par l'interprétation du chercheur (au plus près possible, certes, de ce qu'il peut observer comme pratiques et usages chez les spectateurs), et non comme formes ontologiques qui procèderaient de déterminants intrinsèques aux objets.

Plus, c'est l'histoire de la catégorisation générique qui est à prendre en compte, raison pour laquelle nous avons insisté sur la différence entre la « généricité pensée », c'est-à-dire celle que les théoriciens établissent en se fondant sur l'immanence des objets, et la « généricité effective », c'est-à-dire celle que l'usage social dominant lui concède. Celle-ci est, bien sûr, plurielle (fuyons le mythe du « genre pur »), mais elle est surtout poreuse et mouvante. C'est donc pour et dans son dynamisme et sa dimension processuelle que le genre filmique est à envisager, et qu'il revêt un intérêt pour le chercheur.





Bibliographie

- ALTMAN, Rick (1999), *Film/genre*, London, BFI Publishing.
- BOURGET, Jean-Loup (1998), *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan.
- DELAPORTE, Chloé (2011), *Genres et socialisation à Hollywood. Sociologie des films américains des réalisateurs de cinéma d'origine européenne expatriés aux États-Unis entre 1900 et 1945* (thèse de doctorat en sociologie), Paris, Université Sorbonne Nouvelle.
- LANGFORD, Barry (2005), *Film genre: Hollywood and beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MOINE, Raphaëlle (2002), *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan.
- MOINE, Raphaëlle (dir.) (2005), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma).
- MOINE, Raphaëlle (2007), «L'Évitement des genres: un fait critique?», in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre & SELLIER, Geneviève (éds), *La Fiction éclatée: études socioculturelles, Volume 1*, Paris, INA/L'Harmattan, pp. 105-119.
- NEALE, Steve (1999), *Genre and Hollywood*, London, Routledge.
- SCHATZ, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press.







chapitre 8

Clip et genres. Catégorisation, autonomisation et hiérarchisation

Julien PÉQUIGNOT

Cet article se propose de dresser un premier état des lieux général de la manière dont le clip et la notion de genre s'articulent dans les différents usages et discours dont le premier fait l'objet³⁸. Pour commencer, il est nécessaire de prendre les précautions d'usages à l'égard de la notion de genre. Genre est pris ici au niveau le plus général possible. Ainsi pour détourner François Jost, disons pour l'instant qu'il y a genre à partir du moment où, pour penser ou interpréter un objet, on la ramène à une catégorie plus vaste qui facilite l'opération³⁹. Pour être général, ce type d'approche est évidemment pragmatique : ne va pas être proposée ici une typologie du clip au sens d'une architecture des genres du clip qui serait fondée sur les propriétés supposées intrinsèques à l'objet. Le clip est d'ailleurs sans doute l'un des objets qui permet le mieux de se

38 Cette synthèse est le résultat d'un travail engagé depuis le doctorat sur le clip en tant qu'objet construit par les discours et usages, selon une double approche sociologique et sémio-pragmatique (Péquignot 2008 ; 2010 ; 2012a ; 2012b ; 2014a ; 2014b).

39 « Il n'y a genre, pourrait-on dire, qu'à partir du moment où, pour penser ou interpréter un programme, on le ramène à une catégorie plus vaste qui facilite l'opération » (Jost 1997, 13).





rendre compte du caractère processuel de l'immanence (qui ne se vit pas comme ça lui-même bien entendu). Les communautés d'interprétation (Fish 1980; Esquenazi 2007) –, les espaces de communication (Odin 2011) concernées par, et qui concernent le clip, sont aussi nombreux qu'hétéroclites, hétérogène et parfois même antinomiques.

Vont être recensés ici les genres du clip qui fonctionnent *explicitement*, que cela soit en termes de prescription (instances productrices et de présentation), d'interprétation (diverses communautés), voire les deux en même temps (discours critiques et savants)⁴⁰. Pour cela, il est nécessaire de commencer par le statut du clip lui-même, pour traiter ensuite la question de sa segmentation. Il est aujourd'hui courant de parler du clip comme d'un genre. Selon les auteurs, et l'approche privilégiée, le clip peut être le genre de différents médias, médiums, voire être un genre dont la particularité est d'être transmédiatique ou transmédiumnique.

1. Le clip comme genre

1. *Un genre télévisuel*

Dans les définitions usuelles du clip musical, et subséquemment, la plupart de ses origines revendiquées (Austerlitz 2007; Jullier, Péquignot 2013a), le clip est communément considéré comme un objet essentiellement télévisuel. Lors de l'apparition des chaînes musicales, MTV en tête, il devient pratiquement un genre de télévision; l'équivalence, voire la confusion, se faisant entre clip et télévision musicale⁴¹. Aujourd'hui, le clip est un genre télévisuel y compris au sein des chaînes musicales devenues généralistes – MTV ne passe plus qu'à peine 30% de clips (André 2009, 13). À noter, le clip en tant qu'objet autonome n'est pas, à proprement parler,

40 La place ici manque pour aborder les genres *non-explicites*, par exemple des regroupements de modes de production de sens qu'une analyse sémio-pragmatique est à même de mettre à jour (Odin 2000b).

41 Voir notamment la critique de Kaplan (1987) par Goodwin (1992), ainsi que Péquignot (2010).





considéré comme un programme mais plutôt comme le contenu d'un programme : il y a des plages, des blocs, des émissions de clips. Cela n'empêche pas cependant l'INAtèque de constituer et de proposer à la consultation une base intitulée « clip » ; *institutionnalisation* s'il en est, du clip comme genre, au moins télévisuel (mais aussi patrimonial).

2. Un genre cinématographique

L'« effet-clip », l'« esthétique clip » sont devenus, dans le courant des années 1980, des lieux communs de la critique cinématographique pour désigner un certain (« mauvais ») genre de cinéma (Péquignot 2010). Cependant, nombreux sont ceux à considérer que le clip en tant que forme préexiste largement à l'ère MTV et au clip tel qu'on l'entend communément, jusqu'à en faire le point de départ explicatif de l'objet (Fraser, Clark 2005). Ainsi Andrew Goodwin (1992) ou encore Michel Chion (2000 ; 2003) voient dans les essais musico-visuels du cinéma expérimental (Vertov et Eisenstein, Fischinger, Dulac, Lye, etc.) une continuité esthétique, formelle, évidente. Ceci vaut d'ailleurs pour le cinéma classique, considéré comme plus grand public, dès les débuts du son synchrone (Barnier 2002, 2004), avec par exemple les phonoscènes (Schmitt 2010) et bien sûr les numéros chantés des comédies musicales, les cow-boys chantant, les *Silly Symphonies*, *Merrie Melodies* ou encore les animations de George Pal, toutes construites sur le *mickeymousing*. Mais le phénomène existe avant, avec le cinéma « muet », en vérité terriblement sonore et très musical (Barnier 2001 ; Pisano 2004 ; Altman 2007), qui exploite largement le principe de la chanson populaire mise en images animées avec les *musical* (ou *song*) *illustrations* qui deviennent, sous l'impulsion de Harry Cohn et Carl Laemmle, un genre à part entière. Le cinéma du « Nouvel Hollywood » enfin, contemporain de l'explosion rock et de celle consécutive de la vidéalisation⁴² de la musique populaire sur tous les supports, a reconfiguré le procédé, avec des films

42 Je propose le terme de musique vidéalisée en lieu et place de clip lorsqu'il s'agit du principe formel et non de l'objet particulier couramment appelé clip (*music video*) depuis les années 1970 (Jullier, Péquignot 2013a, 12 *sqq.*)





tels *The Graduate* (1967), *Easy Rider* (1969), *Zabriskie Point* (1970) ou les films musicalisés par Mancini, Morricone, John Barry, etc. (Smith 1998 ; Jullier, Péquignot 2013b).

Pour finir ce rapide tour d'horizon, la pratique contemporaine des festivals de cinéma entérine de fait l'existence du clip en tant que genre cinématographique. Ils sont en effet de plus en plus nombreux à prévoir des espaces « clip » à côté des cases « fiction », « documentaire », « animation », etc. Il y aurait donc un genre clip (que certains appellent synesthésie) qui rassemblerait un certain nombre de films, de cinémas, ou de séquences de films ; genre qui aurait son histoire, ses évolutions, ses moments phares, et donc assurément son autonomie, d'autant plus qu'il est parfois pensé comme archétypal du cinéma (voir plus bas *Un genre audiovisuel ?*).

3. *Un genre Internet*

Ici, on peut dire que le clip est de fait un genre du Web, depuis longtemps, mais particulièrement depuis l'avènement de l'ère 2.0. Pour aller vite, car ce point est connu et je vais y revenir par la suite (cf. « Les usagers »), des sites tels que YouTube se sont construits sur le clip, ancien ou contemporain, « officiel » ou amateur. Aujourd'hui, le clip demeure le genre majeur en termes de volume parmi les objets audiovisuels partagés et consultés. Le mot-clé *music video* est l'un des plus utilisés. Ceci concerne l'ensemble du Net dit participatif (Jullier, Péquignot 2013a : 80-89 ; Péquignot 2014a).

4. *Un genre audiovisuel ?*

De tout ce qui précède découle le fait que le clip soit envisagé parfois comme un genre de l'audio-visuel pris dans son acception la plus générale, dépassant les frontières médiatiques et médiumniques. On trouve l'idée chez Michel Chion avec le concept d'audio-logo-vision, qu'il développe en prenant appui en particuliers sur le clip (2000 : 143-154), mais aussi chez Nicholas Cook





(1998), ou encore Serge Daney (1993, 103-106)⁴³. Laurent Jullier lui, en voit les racines dans la condition même d'existence de la musique depuis les origines comme dispositif cognitif audiovisuel profond (Jullier, Péquignot 2013a, 5 *sqq.*). J'ai moi-même proposé les notions d'archimedium et d'archimédia (2 014 b) pour rendre compte de ce phénomène, c'est-à-dire la propension attribuée au clip de transcender l'audiovisuel – y compris et à commencer, ontologiquement – voire d'en être une source (d'existence et/ou d'inspiration) essentielle.

5. Un genre musical ?

Si l'image animée entretient des liens profonds et anciens avec la musique, faisant du clip (au moins en tant que forme) une sorte d'archigenre de l'audiovisuel, Jody Berland (Berland 1993) propose, elle, de retourner la perspective. Analysant le fonctionnement du rock depuis ses débuts, dans sa dimension industrielle autant que culturelle, l'auteure démontre que cette musique est constitutivement visuelle. Autrement dit, son existence en tant que musique est conditionnée par son existence en tant que musique vidéalisée, que cela soit *via* le concert, la pochette d'album, les magazines, les affiches, les juke-boxes tels les *soundies* et les *scopitones*, le cinéma, la télévision, Internet bien sûr (etc.) et donc aussi bien évidemment, le clip. En ce sens, au moins concernant un certain type de musique, le clip serait d'une certaine manière un genre musical (au sens d'un genre de vidéalisation de la musique).

43 Serge Daney, qui quitta les *Cahiers du cinéma* en 1981 pour *Libération* dans l'espoir de développer des travaux sur la télévision, commença à écrire sur le clip en 1985 (Daney 1986). De là vient cette citation sans cesse reprise : « Un clip est le faux résumé d'un grand film introuvable »... Deux ans plus tard cependant, dans un article de *Libération* (Daney 1987), il modula son premier jugement, en considérant que le plus « joli film de l'année » était un clip : « Incontournablement, le clip est en train de gagner ses lettres de noblesse. [...] On a dit et redit, un peu vite, que le clip était comme un résumé de grand film. [...] Certes, mais ce ne sont peut-être pas ces clips là les meilleurs. [...] Le vrai amour du cinéma, [...] ce serait le formidable détour par lequel un Mondino revient à la case départ du cinéma muet et du corps burlesque. Case départ que le cinéma, la télé et la vidéo ont désormais en commun » (Daney 1993, 103-106).





6. *Un genre plastique*

Enfin, pour terminer ce rapide tour d'horizon, le clip est incontestablement un genre d'art (plastique). Au moins depuis le milieu des années 1960 (avec les premiers travaux de Nam June Paik), mais de façon évidente depuis les années 1980 (travaux de l'ARC⁴⁴ dès 1984, introduction au MoMa en 1985), jusqu'à aujourd'hui avec, par exemple, l'exposition PLAYBACK au Musée d'Art Moderne de Paris en 2007. À noter que le clip en tant que genre plastique peut être tout autant de basse extraction (provenir du circuit commercial classique) que bien né (directement produit par un artiste contemporain) à destination – exclusive ou non – du musée (Péquignot 2012a), ce qui prouve en soi son existence en tant que catégorie plastique (potentielle) normée et reconnue.

Dans bien des champs, médias, médiums, ou approches théoriques, le clip peut être un genre, parfois en côtoyant d'autres dans un rapport équivalent, parfois les transcendant. À ceci s'ajoute donc le propre système de segmentation du clip qui peut lui-même varier d'une communauté d'interprétation à l'autre ou les transcender pour tout ou partie.

2. Les genres du clip

Pour effectuer un panorama des genres du clip qui coexistent⁴⁵, se superposant, se complétant ou se contredisant, je vais isoler trois sphères «genrifiantes» (Delaporte 2011, 20): 1) les institutions (Esquenazi 2007, 97-115 & 139-154) de production et/ou de présentation qui prescrivent les genres, 2) les usagers qui interprètent mais peuvent aussi prescrire (dans le cadre du Web «participatif» par exemple), 3) les discours critiques et savants qui interprètent, prescrivent et hiérarchisent les genres.

44 Animation/Recherche/Confrontation : espace dédié à la recherche au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, créé en 1966.

45 Rappelons-le, en tant que constructions socio-sémiotiques non pensées comme telles.





1. Les institutions de production et/ou présentation

Le clip, dans son usage usuel, est avant tout une émanation de l'industrie musicale, que cela soit directement, ou *via* les médias musicaux (télévisions, plateformes Internet). La conséquence immédiate et évidente sur le clip est que ce dernier prolonge le système de genre de la musique. La situation archétypale est bien sûr le fonctionnement des chaînes musicales qui regroupent les clips par genres musicaux. Ce regroupement (et la séparation corollaire) peut se faire au sein d'une même chaîne ou, l'offre s'élargissant, entre chaînes. Ces genres musicaux peuvent eux-mêmes être regroupés (et donc séparés) selon des systèmes qui fonctionnent comme des marqueurs génériques, typiquement l'origine ethnique (au sens très large et très mou). Ainsi les musiques «noires» ont leurs espaces et leurs chaînes (à commencer par BET⁴⁶ depuis janvier 1980).

Au fil du temps, le clip dans sa version contemporaine prenant de l'âge et de l'importance, d'autres genres ont vu le jour. Il y eut, à un moment, des «vieux» clips, des «classiques», comme il y a des «films en noir et blanc». MTV créa VH1 (janvier 1985) dans cet esprit pour cibler les parents de son public principal qui avaient eux aussi des «clips» (le clip le plus diffusé sur la chaîne, apocryphe, est *Imagine* qui date de... 1987⁴⁷). Si bien sûr ces genres sont aussi présents dans la musique (le rock classique, etc.), ils fonctionnent pour le clip également à partir de caractéristiques qui lui sont propres (c'est-à-dire la partie image, qui elle aussi vieillit, renvoie à des modes, des époques, des univers culturels, etc.). Il y a là, d'une certaine manière, une forme d'autonomisation du clip dans la constitution de «ses» genres.

Autre évolution, que l'on pourrait symboliquement faire commencer en 1992, lorsque MTV décida d'afficher les noms des réalisateurs de clips lors de leur diffusion, c'est l'apparition du genre «clip de réalisateur». Ce genre fut entériné au début des années 2000 avec l'édition sur support de clips regroupés, non plus par artistes et/ou genres musicaux, mais par réalisateurs (et donc faisant fi des genres musicaux).

46 Black Entertainment Television.

47 La chanson date de 1971 et John Lennon est mort en 1980.





122 En tous genres

Enfin, mais de manière plus anecdotique, les clips sont parfois regroupés par l'instance de présentation selon d'autres systèmes non-musicaux encore. Par exemple sur des critères techniques comme les clips d'animation (qui se superposent plus ou moins avec les musiques électroniques mais pas seulement), des critères discursifs avec les clips « engagés » (aussi un genre de musique bien sûr, mais là aussi pas seulement, certains clips proposant un discours que la chanson seule n'avait pas permis de construire), qu'ils soient militant ou œcuméniques (tous les clips des grandes occasions caritatives), et bien sûr des critères de goût avec le principe des *tops* en général construits à partir des votes des spectateurs (mais parfois d'instances critiques comme *Rolling Stones Magazine*), sans oublier les clips distingués par des récompenses comme les MTV Awards ou les Victoires de la Musique.

2. Les usagers

D'un point de vue pragmatique, il faut admettre que tout système utilisé par un producteur de sens (ou un groupe de producteurs) pour regrouper des objets (et donc les séparer) peut fonctionner comme genre, parfois même à équivalence avec les genres « officiels » proposés par les instances de production/présentation. L'enquête de terrain (observation, entretien, etc.), l'étude des discours (fanzines, courriers des lecteurs, forums, etc.) doivent être mobilisés pour identifier les systèmes en usage, leurs évolutions et leur articulation avec les systèmes produits par les institutions légitimes dans l'espace social ouvert. Il m'est ainsi apparu que la pratique classique du clip (grossièrement *via* la télévision) ne divergeait pas foncièrement des systèmes proposés par l'institution. En revanche, l'apparition puis le développement fulgurant de l'Internet 2.0 ont quelque peu changé la donne. La raison est simple et connue : aux producteurs de sens se sont ajoutés (concrètement ou potentiellement, ce qui n'est pas nécessairement si différent), des producteurs d'objets (ou de contenus dirait-on communément). À « nouveaux » objets (nouveaux ne serait-ce parfois qu'en termes de représentation, ce qui est suffisant), nouveaux genres d'objets. Il est aisé aujourd'hui de constater que les clips fonctionnent sur Internet (plateformes participatives) selon





des genres très clairs, indiqués, normés – parfois strictement –, qui permettent les regroupements, les différenciations, les comparaisons. Je précise que je ne m'intéresse ici qu'aux clips (c'est-à-dire structure chanson/image), qui plus est aux clips revendiqués comme tels (*music video* étant le mot-clé le plus partagé).

Pour commencer, deux méta-genres existent, sanctionnés par des appellations sans équivoque : les clips officiels et les clips non-officiels (*official music video* et *UMV – unofficial music video*). Les officiels fonctionnent « officiellement » c'est-à-dire sur les modèles classiques de la musique et de la télévision musicale vus précédemment. Les UMV sont souvent synonymes d'UGC (*User Generated Contents*), mais pas toujours, certains clips étant issus des institutions classiques sans pour autant être officiels (du pseudo-non officiel toléré aux utilisations alternatives de la chanson par exemple dans un film ou une publicité).

Au sein des UMV, une dizaine de genres (pouvant se recouper et se superposer) peuvent être identifiés au sein de quatre grandes catégories (Jullier, Péquignot 2013a, 80 *sqq.*) : 1) Avec la musique officielle (studio ou live) et des images officielles (utilisées illégalement) de l'artiste, ce sont le *bootleg* (images pirates de performance filmée), le diaporama (images multiples ou uniques), le *mashup* (montage de passages TV, ou extraits d'édition VHS, DVD, etc.). 2) Avec la musique officielle et d'autres images ou sons trouvés (*fair use*), ce sont le *mashup* (remplacement de la bande-son mais conservation de l'image), le *mashup* du clip officiel et d'images exogènes (pour tout ou partie), le diaporama. 3) Avec la musique officielle et des images produites, ce sont le *Fan-vid* (vidéos de fans), le machinima, l'AMV (*Animated Music Videos*), le diaporama. 4) Avec une reprise de la chanson, ce sont le concert amateur filmé et tous les autres types vus précédemment.

3. Les discours critiques et savants

Il serait redondant de revenir sur les genres élaborés, définis et informés par les discours critiques et savants et qui sont partagés par les institutions et/ou les usagers, comme par exemple la critique musicale des genres musicaux. Vont être examinés ici les genres





mobilisés principalement (sinon exclusivement) par ces discours. En effet, si le genre musical est par exemple très peu opérant dans cet espace (Péquignot 2010, 389 *sqq.*), les genres tels « clip d'auteur » (Austerlitz 2007, 163-182⁴⁸) ou « clip d'art » (Keazor, Wübbena 2011, 329-396⁴⁹) le sont régulièrement. Trois régimes discursifs principaux président à la constitution de genres du clip : la théorie filmique, le socio-politique, l'esthétique/le philosophique (Péquignot 2010, 163-410). Dans le cadre de la théorie filmique, le clip est pensé par rapport au cinéma, voire précisément au cinéma dans sa dimension et ses règles classiques, et donc ses paramètres filmiques (Kaplan 1987, Chion 1990, 2003; Vernallis 2004). Les genres du clip sont alors figuratif, abstrait, narratif, expérimental, discursif (ou « engagé »). Avec un angle socio-culturel, le clip est construit par le biais des représentations qu'il reflète, véhicule, propose, voire informe. Ce sont toutes les *cultural studies* (Frith, Goodwin, Grossberg 1993), notamment les *gender studies*. Les genres du clip deviennent alors de manière générale progressiste, conservateur, réactionnaire (Goodwin 1992), ou encore « genrés » (de *gender*) selon les types proposés de féminité (Lewis 1990) ou de masculinité (Walser 1993). L'approche esthétique/philosophique elle, pense le clip à l'aune de catégories générales et (en fait) transcendantales, telles l'aisthesis, la postmodernité en lien avec le capitalisme tardif (Jameson 1991). Les genres du clip sont alors synesthésiques, immersifs, subversifs, postmodernes (Fiske 1986; Tetzlaff 1986; Kaplan 1987; Jullier 1997), voire hypermoderne, ou au contraire moderne (rarement), autoréflexifs, allusifs, etc. E. Ann Kaplan, pionnière sur le clip et sur son inscription radicale dans la question postmoderniste⁵⁰ propose d'ailleurs un tableau récapitulatif, dès 1987, des *Five main types of video on MTV* et de leurs styles dominants (Kaplan 1987, 55) qui reprend certains éléments de cette recension⁵¹ (ce qui montre, près de trente ans plus tard, la relative solidité de la catégorisation savante, en partie produite par sa légitimité).

48 Le chapitre s'intitule *Spike [Jonze] and Michel [Gondry]*.

49 Le chapitre est sous-titré *Beziehungen zwischen Videoclips und Kunst*.

50 Dans une perspective pessimiste (Péquignot 2012b).

51 *Romantic (Narrative), Socially conscious (Elements varied), Nihilist (Performance, anti-narrative), Classical (Narrative), Post-modernist (Pastiche, no linear images)*.





3. Conclusion

Cette approche synthétique permet de mesurer le fonctionnement même de la catégorie /genre/ pour les objets audiovisuels, le clip constituant un point d'entrée particulièrement heuristique. Ce fonctionnement s'organise selon un système d'inclusion/exclusion couplé à un principe de hiérarchisation, explicite ou implicite et qui inclut des processus de légitimation (Péquignot 2008). Être d'un genre implique la plupart du temps ne pas être d'un autre genre, ou l'abolition des effets réels ou supposés de l'appartenance à un autre genre. Cela se vérifie d'autant que l'énonciation du clip responsable de son inclusion/exclusion générique est en situation de légitimité. Ainsi, à un bout du spectre de légitimité⁵², les usagers peuvent mobiliser autant les genres – exotiques – proposés par les institutions que ceux – endotiques – dont ils usent dans des cercles beaucoup plus restreints⁵³, sans se poser le problème d'une quelconque «cohérence», prévalence ou vérité des genres par lesquels ils font fonctionner le clip dans les différents contextes, ou configurations (au sens d'Elias). À l'autre bout du spectre, la question du genre est centrale parce qu'elle détermine (et est déterminée par) la légitimité – la place dans une hiérarchie – même si les choses ne sont que très rarement présentées avec une telle candeur. Pour prendre un dernier exemple, quand *Les Cahiers du cinéma* rendent compte du clip tourné par Jean-Luc Godard pour France Gall, la seule catégorie revendiquée comme réellement opérante pour ce clip est celle d'auteur (le titre de l'article lui-même, en mettant en exergue les noms propres illustre l'opération). Télévision (musicale), musique, clip, MTV, industrie du disque, etc., sont assignés à une fonction contrapuntique en mode péjoratif (Péquignot 2010, 146 *sqq.*). Conséquemment, observer la prétention apodictique de l'emploi du genre dans l'énonciation d'un objet permet de renseigner le niveau de légitimité conférée à l'objet, et donc celle de l'individu en tant qu'énonciateur de cette énonciation dans une situation communicationnelle donnée.

52 Légitimité de l'énonciation du clip, pas nécessairement de l'énonciateur: l'individu social, clivé, peut faire varier ses comportements au gré des variations de ses appartenances à différentes communautés d'interprétation, que celles-ci se superposent, se dissocient ou encore s'opposent.

53 Ce qui ne présume en rien du nombre: les cercles de forums peuvent concerner des milliers d'individus ou bien plus.



Bibliographie

- ABEL, Richard & ALTMAN, Rick (éds) (2001), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- ALTMAN, Rick (2007), *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press.
- ANDRÉ, Nicolas, *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage audiovisuel, année 2009*, Cité de la musique/Observatoire de la musique, p. 13. Rapport en ligne : http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/DMT_2009.pdf
- AUSTERLITZ, Saul (2007), *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York.
- BARNIER, Martin (2001), *Bruits, cris, musique de films – les projections avant 1914*, Rennes, PUR.
- BARNIER, Martin (2002), *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, éditions du Céfal.
- BARNIER, Martin (2004), « Une histoire technologique : l'exemple du son avant le "parlant" », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-54, avril, pp. 10-20.
- BERLAND, Jody (1993), « Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction », in FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew & GROSSBERG, Lawrence (éds), *Sound & Vision, The Music Video Reader*, Londres, New York, Routledge.
- CHION, Michel (1990), *l'Audio-vision, son et image au cinéma* [2000], Paris, Nathan.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma (édition revue, refondue et augmentée).
- COOK, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, New York, Oxford University Press.
- DANEY, Serge (1986), « Que demande le clip ? » [1985], *CinéJournal*, Paris, Cahiers du Cinéma, p. 300.
- DANEY, Serge (1987), « Mondino l'as de la hanche », *Libération*, 30 octobre 1987.
- DANEY, Serge (1993), *Le Salaire du zappeur*, Paris, P.O.L.



- DELAPORTE, Chloé (2011), *Genres et socialisation à Hollywood. Sociologie des films américains des réalisateurs de cinéma d'origine européenne expatriés aux États-Unis entre 1900 et 1945*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Laurent Creton, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, le 4 avril 2011.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres*, Paris, Armand Colin.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- FISKE, John (1986), «MTV: Post-Structural Post-Modern», *Journal of Communication Inquiry*, 10-1.
- FRASER, Peter & CLARK, Vivienne (2005), *Teaching Music Video*, Teaching Film and Media Studies Series, Londres, BFI Publishing.
- FRITH, Simon, GOODWIN Andrew & GROSSBERG Lawrence (dir.) (1993), *Sound & Vision, The Music Video Reader*, Londres, New York, Routledge.
- GOODWIN, Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory: Music TV and Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GROSSBERG, Lawrence (1993), «The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-modernity and Authenticity», in FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew & GROSSBERG, Lawrence (éds), pp. 185-209.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or the Logic of the Late Capitalism*, Londres, New York, Verso.
- JOST, François (1997), «La promesse des genres», *Réseaux*, 15-81, pp. 11-31.
- JULLIER, Laurent (1997), *L'écran post-moderne, Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan.
- JULLIER, Laurent (2002), *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan.
- JULLIER, Laurent & PÉQUIGNOT Julien (2013a), *Le clip. Histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin.
- JULLIER, Laurent & PÉQUIGNOT Julien (2013b), «L'effet-clip au cinéma», *Kinephanos*, vol. 4, n° 1, septembre. Revue en ligne.
- KAPLAN, E. Ann (1987), *Rocking Around the Clock, Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*, New York, Methuen Inc.





- KEAZOR, Henry & THORSTEN, Wübbena (2011), *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen, 3., erweiterte und aktualisierte Auflage*, Bielefeld, transcript Verlag.
- LEWIS, Lisa A. (1990), *Gender Politics and MTV, Voicing the Difference*, Philadelphia, Temple University Press,
- ODIN, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.
- ODIN, Roger (2000a), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- ODIN, Roger (2000b), «La question du public. Approche sémio-pragmatique», *Réseaux*, vol. 18-99, pp. 49-72.
- ODIN, Roger (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- PÉQUIGNOT, Julien (2008), «Le clip un art moyen?», in GAUDEZ, Florent (éd.), *Les arts moyens aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, tome 2, pp. 231-243.
- PÉQUIGNOT, Julien (2010), *Pour une sociologie métainterprétative. Le clip et ses discours, de la tentation postmoderne à la nécessité pragmatique*, thèse de Doctorat en Sciences de l'information et de la Communication sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi soutenue le 8 décembre 2010, Université Jean Moulin Lyon 3.
- PÉQUIGNOT, Julien (2012a), «Le clip au musée: Démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire?», in *Marges*, 15, «Démocratiser l'art [contemporain]», pp. 10-26
- PÉQUIGNOT, Julien (2012b), «Clip et nouvelles technologies: archéologie d'une permanence», *Réel-Virtuel*, 3 «Archéologie des nouvelles technologies»
- PÉQUIGNOT, Julien (2014a), «Dispersion des écrans et normalisation des spectateurs. Le cas du clip musical», *Écrans*, 2, «Spectateurs et écrans».
- PÉQUIGNOT, Julien (2014b), «Le clip musical comme processus d'incarnation de la médiation audiovisuelle», in *Médiation et Information*.
- PISANO, Guisy (2004), *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS.
- SCHMITT, Thomas Louis Jacques (2010), «Scènes primitives. Notes sur quelques genres comiques "hérités" du café-concert», 1895, 61.
- SEXTON, Jamie (dir.) (2007), *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*, Edinburgh, University Press.





- SMITH, Jeff (1998), *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York, Chichester, Columbia University Press.
- TESSON, Charles (2003), «Gall/Godard. Autour d'une métamorphose», *Les Cahiers du cinéma*, juillet-août, 581, pp. 61-69.
- TETZLAFF, David J. (1986), «MTV and the Politics of Postmodern Pop», *Journal of Communication Inquiry*, vol. 10-1, p. 80.
- VERNALLIS, Carol (2004), *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.
- WALSER, Robert (1993), «Forging Masculinity: Heavy-Metal Sounds and Images of Gender», in FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew & GROSSBERG, Lawrence (éds), pp. 153-181.







Deuxième partie : Des pratiques à l'interprétation







chapitre 1

Quel paradigme pour interpréter les genres télévisuels ?

François Jost

Pour regarder un document, pour lire un livre, nous avons besoin de ramener l'inconnu au connu, ce qui est le propre de l'étiquetage générique. Quelle part faire à notre connaissance des genres a priori, comme condition transcendante de l'interprétation, comme horizon d'attente d'un texte ? Quels sont les critères qui nous permettent de catégoriser les genres ? Et dans quelle mesure dépendent-ils du modèle de la communication qui les pense ? Voici trois questions auxquelles j'essaierai de répondre en montrant que ces réponses engagent des paradigmes différents.

Par quel bout prendre le genre ? Une façon de se débarrasser de cette hésitation, est de décider que l'on ne va s'intéresser qu'aux étiquettes génériques. C'est le parti pris de J.-M. Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Sa démarche est séduisante et, je dois bien l'avouer, elle est partiellement à la base de mon interrogation sur les genres télévisuels.

Pourtant, si elle met en valeur le fait, particulièrement vrai pour la télévision, que les noms de genres renvoient à des réalités communicationnelles bien différentes, elle a, pour moi, deux défauts : elle donne un rôle exagéré à l'onomatourge, qu'il soit producteur ou diffuseur, et elle aboutit à l'inverse de ce à quoi elle voulait parvenir : tout en voulant adopter une perspective communicationnelle, elle





fige les genres en une répartition statique, qui serait valable pour n'importe qui, quel que soit l'usage que l'on fait du genre.

Comment donc considérer le genre en tenant compte à la fois de *l'intentio auctoris*, de *l'intentio operis* et de *l'intention lectoris*? Voici l'interrogation à laquelle je tente de répondre depuis une quinzaine d'années. Au fil des ans, j'ai pourtant opéré un déplacement terminologique sans prendre le temps de m'interroger sur ce qu'il signifiait.

Après avoir catégorisé les genres en fonction de leur *mode* d'énonciation, j'en suis venu quelques années plus tard à les catégoriser en fonction de leur appartenance à un *monde*. De *mode* à *monde*, il n'y a qu'une lettre de différence, mais je sens confusément que c'est bien plus : plutôt un changement de paradigme qu'une faute de frappe ! Ou, peut-être, cette hésitation que je viens d'évoquer. J'aimerais aujourd'hui adopter une démarche épistémologique et m'interroger sur ce glissement pour comprendre ce que l'on gagne ou ce que l'on perd à adopter l'un ou l'autre de ces paradigmes.

1. Ontologie du genre. Connaissance des genres

À l'origine de ma réflexion sur le genre, il y a d'abord, la décision théorique de le considérer, non comme une catégorie stable et intangible, ayant une signification en soi, mais en tant que réalité communicationnelle, à l'instar de Schaeffer. Ce choix m'apparut, et m'apparaît encore, comme nécessaire pour réagir aux impasses d'une sémiologie immanentiste qui faisait de la production du sens une opération uniquement textuelle. Dans la mesure où le genre est une catégorie nécessaire à l'interprétation, le premier mouvement est de l'envisager *depuis* le spectateur, si je puis dire.

La fonction cognitive du genre, pour le téléspectateur, pouvant être définie de façon générale comme une recherche de pertinence, c'est-à-dire comme un effort pour augmenter sa connaissance du monde, il est naturel de se demander dans un premier temps comment le spectateur fait pour ramener l'inconnu au connu, en d'autres termes, quelles inférences il met en œuvre à partir de la réalité textuelle. Je fais donc l'hypothèse, dans *Le Temps d'un regard*,





que l'interprétation des documents dépend des inférences associées a priori aux différents genres. Celles-ci sont comme un cadre a priori de l'intelligibilité du document. Si je choisis d'aller voir au cinéma une comédie plutôt qu'un film policier, c'est parce que j'ai envie de rire et que je m'attends à rire. Si les téléspectateurs aiment le direct, c'est parce qu'il semble moins manipulé qu'un programme en différé monté après coup. Mais tout n'est pas toujours si simple et limpide. Si les attentes génériques sont indubitables s'agissant des deux exemples que je viens de donner, les théoriciens de la littérature, du cinéma et de la télévision considèrent en général que la fiction fait l'objet d'un consensus qui se résume en une formule bien connue, celle de Coleridge, «the willing suspension of disbelief». Or cette formule est bien plus une *prescription* qu'une *description* d'un processus empirique.

J'ai souvent cité cette observation d'Eco qui, au moment où il devient un romancier à succès, s'aperçoit que le fameux contrat de fiction, qu'il a soutenu auparavant, n'est pas partagé par ses lecteurs :

Ayant fait moi-même l'expérience d'avoir écrit deux romans qui ont touché des millions de lecteurs, je me suis rendu compte d'un phénomène extraordinaire. Jusqu'à quelques dizaines de milliers d'exemplaires (estimation variable d'un pays à l'autre), on touche en général un public connaissant parfaitement le pacte fictionnel. Après, et surtout au-delà du million d'exemplaires, on entre dans un no man's land où il n'est pas sûr que les lecteurs soient au courant de ce pacte (Eco 1996, 102).

Si, dès que l'on passe au million de lecteurs, ce «pacte» n'est plus connu, que dire de la télévision française qui implique chaque jour au moins deux dizaines de millions de téléspectateurs ?

Mais il n'est pas nécessaire d'invoquer ce seuil du million de téléspectateurs pour mettre en doute la fameuse «willing suspension of disbelief». Qui d'entre nous n'a pas fait l'expérience en visionnant un film ou une série de sortir de cette attitude en pensant dans son for intérieur ou non, face à une séquence par trop tirée par les cheveux, «là, ils exagèrent!», «ça n'est pas possible!». En bref, «je n'y crois pas.»

Le principal inconvénient du contrat de fiction est son aspect massif. Comme si la croyance était une, unitaire et monolithique. Or la suspension de l'incrédulité est un phénomène beaucoup plus subtil et plus polymorphe que le laisse accroire ce modèle, qui





suppose qu'on donne un blanc-seing à l'auteur. Une chose est la présence de postulats, qui rendent cohérent l'ensemble du film (une radiation atomique fait rapetisser), une autre de considérer que tout dans le film se rabat sur quelques postulats.

Je peux croire à une explication d'ensemble, mais pas aux détails ou l'inverse.

La croyance à la fiction dépend aussi de ce que je *veux* croire et, donc, de la question de savoir si j'ai de la sympathie ou non pour la fiction que l'on me construit. Par exemple, je regarde la série *Oz*, qui décrit un univers carcéral que je trouve extrêmement convaincant. Un téléphone portable a été introduit en cachette par un nouveau venu. Au bout de quelques épisodes je me demande comment ce téléphone marche toujours, alors qu'il n'a pas de recharge pour la batterie, mais, finalement, je m'en fiche car ce que cela provoque comme sentiments entre les personnages et comme logique d'action me plaît.

À d'autres moments, ma crédulité *grippe*. Je regarde le film de J.J. Abrams, *Super 8*, qui raconte comment le déraillement d'un mystérieux train de marchandises va libérer des matières étranges et bientôt une bête extraterrestre. Le film réemprunte tous les chemins stéréotypés d'Hollywood (le monstre qui cède au petit garçon comme King Kong à la bête). Le groupe d'enfants héros de cette histoire regarde des films qu'ils trouvent dans une boîte et qui vont expliquer le mystère de la bête. Ce film a le son : comment ? Je n'ai pas envie de faire grâce de ce détail à l'auteur. Parce que le film repose sur trop de conventions. Je refuse de suspendre mon incrédulité.

On ne se donne pas à un film ou à un livre parce qu'il y a seulement marqué « fiction » et qu'il le demande. Il faut en avoir envie, il faut donc que la fiction produise une certaine sympathie en nous, qui va dicter ou non notre indulgence et notre soif de savoir. La « suspension of disbelief » n'est qu'une attitude vertueuse que le narratologue recommande aux autres, mais qu'il est incapable de respecter. Prenons-la, donc, pour ce qu'elle est : une maxime à l'usage des enfants qui ne doivent pas croire tout ce qu'ils voient !

Plutôt que de recourir à la métaphore du contrat, qui suppose résolu ce qu'il faut justement expliquer et démontrer, j'ai proposé de dire, dans un premier temps que, pour qui sait ce que sont les genres, il découle de ce savoir des inférences sur l'utilisation des codes audiovisuelles. Inférences qui sont résumées dans ce tableau des inférences





spectatorielles que j'ai proposé dans *Introduction à l'analyse de la télévision*, en 1999, et qui doit donc être relu à la lumière de ce que je viens de dire comme les inférences qui doivent se produire dans la tête de ceux qui ont des connaissances sur ce que sont et engagent l'enregistrement automatique, le direct préparé et non préparé, le direct, le documentaire, la fiction ou l'œuvre d'art. Savoirs qui sont apportés par la sémiologie ou la narratologie. Tous ces savoirs devraient faire l'objet d'une leçon entrant dans un programme d'éducation aux médias. Bien sûr, ces savoirs peuvent aussi amener le téléspectateur à formuler en cours de projection une ou plusieurs hypothèses sur la nature du programme, notamment sur le degré d'intervention humaine dans l'élaboration du document et sur sa finalité.

À titre d'exemple, on peut observer les cases « direct non préparé » et « direct préparé » et les lire de la façon suivante : un direct non préparé, c'est-à-dire l'irruption d'un événement dans le champ des caméras, comme le 11 septembre, impose une mise en cadre peu intentionnelle, un ordre temporel subi, la succession, contrairement, par exemple, à la retransmission d'une cérémonie ou d'un match de football, qui peut signifier la simultanéité par la construction de plusieurs séries narratives (cf. l'enterrement de Mitterrand avec ces deux lieux, Paris et Jarnac) en vue de rendre lisible l'action. Le direct non préparé, parce qu'il diminue l'intentionnalité humaine, paraît plus authentique que le direct préparé, qui cherche à rendre lisible.

Remarque importante : ces savoirs, même quand on les possède, ne sont pas prescripteurs au point d'empêcher des téléspectateurs de regarder un direct comme une œuvre plus que pour son indicalité – comme on le voit parfois avec les amateurs de football qui visionnent après coup un match victorieux de l'équipe de France (on se console comme on peut!). Rien n'empêche non plus de lire un sonnet de Ronsard comme un témoignage d'amour plus que comme un poème. En d'autres termes, le champ de l'interprétation n'épuise pas celui des usages.

Ce que montre le tableau suivant, en deuxième instance, c'est la corrélation des croyances et des savoirs, avec des inférences comme : « si c'est en direct, cela doit être authentique ».

En somme, cette approche du genre tente d'expliquer ce que l'idée de genre change à la réception d'un document et, dans cette mesure, elle est essentiellement *attentionnelle*. Elle pousse à l'extrême la conception du genre comme *horizon* d'attente.



Type d'inférence sur le document	Dispositio espace temps		Inventio	Narrativité	Promesse	Figure anthropoïde	Type d'énonciation	Intention -nalité
	+ ou – aléatoire	non						
Enregistrement automatique	+ ou – aléatoire	non	non	en deçà	Garantie d'authenticité	-	-	← ————— →
Direct non préparé	mise en cadre + ou – maîtrisée	subi	non		Promesse d'authenticité	témoin	accent sur énonciation filmique	
Direct préparé	mise en cadre et points de vue + ou – maîtrisés	Travail sur la simultanéité + ou - possible	non	+ ou –	Promesse de lisibilité du réel accrue	Du témoin au narrateur	énonciation filmique + énonciation narrative	
Documentaire	construction de l'espace en fonction du réel	construction du temps en fonction du réel	non				énonciation filmique + ou – énonciation narrative	
Fiction	Construction de l'espace en fonction de l'intrigue	Construction du temps en fonction de l'intrigue	oui	+	Promesse de pertinence narrative du visible et de l'audible	Narrateur	énonciation narrative + énonciation filmique	
Film comme œuvre	Construction de l'espace en fonction du beau	Construction du temps en fonction du beau	oui	au-delà	Promesse de pertinence artistique du visible et de l'audible	Artiste	Énonciation cinématographique	

Figure 9 Types d'inférences en fonction du savoir sur les types de documents



2. La reconnaissance du genre comme énonciation

Le paradigme théorique précédent prend pour objet les genres les plus connus hérités du cinéma ou de la radio (et, en ce sens, il repose sur mon parcours de chercheur). À cet égard, il ne rend pas compte de l'état de fait de la télévision de marketing qui est marqué par une prolifération de nouveaux genres ou, tout au moins, de nouvelles étiquettes génériques. Néanmoins, il s'en dégage une grande ligne de partage entre les genres qui renvoient à la réalité et ceux qui renvoient à la fiction. De ce point de vue, on peut aussi tracer une ligne qui sépare les genres relevant de l'indicialité et ceux relevant de l'iconicité. L'enregistrement automatique ou la caméra cachée ressortissent à la première alors que le documentaire introduit déjà une dose forte d'iconicité par la mise en forme intelligible du réel. Ces considérations n'ont aucune pertinence dans le paradigme narratologique genettien, qui avait été le mien jusqu'alors, dans la mesure où celui-ci boute l'auteur en dehors de son champ⁵⁴. Ce qui n'est pas le cas, en revanche, de la narratologie de Käte Hamburger, dont la conception pragmatique de l'énonciation invite à faire éclater le carcan du texte. En considérant que la différence entre l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction n'est pas dans l'objet, mais dans le sujet qui le profère, elle opère un véritable retournement copernicien. Rappelons que, pour Käte Hamburger, la frontière entre réalité et fiction passe par le Je qui est à son origine. Dans la fiction qui, pour la théoricienne, ne s'exprime bien qu'à la troisième personne, les énoncés sont renvoyés à des Je-Origines fictifs, des personnages, d'où « l'expérience de non-réalité qui est au fondement de l'expérience psychologique du lecteur » (Hamburger 1986, 75). L'usage de la première personne, en revanche, provoque inévitablement le « sentiment de vécu ». D'où la difficulté à faire le départ entre roman à la première personne et une autobiographie : le premier a toujours un petit air d'auto-fiction qui l'ancre dans le réel.

Cette opposition entre le je-origine réel et le je-origine fictif permet de différencier des configurations audiovisuelles semblables

54 « Je ne suis pas sûr de rester dans les limites du champ narratologique en évoquant, au titre des questions de voix ("Qui parle?"), le toujours épineux rapport entre narrateur et auteur » (Genette 1991 : 79).





à première vue, comme la voix *over* d'une série ou de celle d'un documentaire : quand bien même l'une et l'autre auraient exactement la même rhétorique, elles se distinguent toujours par le degré de réalité du narrateur. Si l'on pousse un plus loin la réflexion, le jeu apparaît clairement comme un autre mode, d'une part, parce que tout jeu n'est pas fictif (par exemple, le saut à l'élastique ou un quiz ne sont pas fictifs) ; d'autre part, parce que les fictions sont plus ou moins ludiques selon leur genre (le film politique moins que le jeu vidéo ou le film « post-moderne » [Jullier]).

Comme on sait, Searle trace lui aussi la frontière entre énoncé de réalité et énoncé de fiction : le premier est une assertion littérale et sérieuse, qui fait référence à notre monde, alors que le second est une assertion littérale, mais non sérieuse, qui feint de faire référence. Mais le philosophe rajoute une troisième configuration, l'assertion sérieuse non littérale, qu'il appelle « figurale » et qui désigne les énoncés métaphoriques, comme, par exemple, *Hegel est un rossignol*. Or, pour le philosophe des jeux Jacques Henriot, le jeu est précisément défini comme un procès métaphorique : « On appelle jeu tout procès métaphorique résultant de la décision prise et maintenue de mettre en œuvre un ensemble plus ou moins coordonné de schèmes consciemment perçus comme aléatoires pour la réalisation d'un thème délibérément posé comme arbitraire⁵⁵ ». D'où ma proposition de classer les genres en fonction de trois modes d'énonciation : le mode authentifiant, qui regroupe les émissions tenant des assertions sérieuses et littérales sur le monde et qui relèvent, en dernière instance, d'un exercice de la preuve ; le mode fictif, qui regroupe les genres reposant sur la cohérence de l'univers créé et, entre les deux, le mode ludique, « où la réalité n'est pas tout à fait prise pour ce qu'elle est et où se constitue un monde qui obéit à ses propres règles » (c'est ma formulation de 1998).

L'interprétation du genre dépend alors de la *reconnaissance* d'un *mode d'énonciation qui le conditionne et qui dépend très largement de l'identification du responsable de l'énonciation*.

55 *Sous couleurs de jouer : la métaphore ludique*, Paris, Corti, 1989, p. 300.



LES MODES D'ÉNONCIATION TÉLÉVISUELLE



L'avantage de ce modèle, c'est qu'il permet d'articuler le niveau narratologique et la théorie des genres. En effet, quel que soit le genre, la responsabilité de l'énonciation verbale peut se décrire selon le même schéma structural, mais le statut logique des énoncés préférés est différent selon le mode d'énonciation qui leur est attribué (cf. Jost 1998).

En somme, ce modèle théorique permet de montrer que l'interprétation d'un programme est variable et qu'elle dépend de l'attribution de ce programme à tel ou tel mode d'énonciation. Il permet aussi de circonscrire le terrain où s'opère la créativité générique. À une dérive continue d'un modèle en fonction de l'émergence de nouveaux genres, il oppose une sorte de catégorisation en archi-genres qui permet d'expliquer l'interprétation. Néanmoins, deux événements de 2001 vont m'amener à le modifier.

3. Pragmatique du genre. Croyance au genre

«Breaking news» surgies brutalement dans le flot télévisuel dont elles arrêterent le cours, les images du 11 septembre posèrent un problème d'interprétation à de nombreux téléspectateurs. Une de mes connaissances, professeur de philosophie, crut d'abord



142 En tous genres

qu'il s'agissait d'un film catastrophe, puis, changeant de chaînes et retombant sur les mêmes images, il crut à la programmation d'un film unique en raison d'une grève du service public, avant de comprendre qu'il s'agissait d'un événement en train de se passer dans le vrai New York. Cette réception particulière attira mon attention sur le fait que la reconnaissance dépend bien d'un savoir (on ne reconnaît que ce qu'on connaît, disait en substance Platon) et qu'en l'absence de ce savoir, le sens des images dépend globalement d'un *interprétant*, au sens peircien, qui, écrase toute autre différence sémiologique car, pour celui qui possède le savoir des genres, les images de destruction de la pointe de Manhattan différaient de celles d'*Indépendance Day* par le manque de raccords de regard qui construisent ou révèlent un je-origine fictif. En l'occurrence, les deux interprétants mobilisés dans la réception de cet événement étaient le monde réel et le monde fictif.

Le second événement médiatique, l'apparition de *Loft Story*, invitait à poursuivre dans cette voie. Voilà un programme qui se présentait comme une « télé-réalité », se fondant sur un argument fondamental, à savoir que « rien n'échappera[it] aux 26 caméras » filmant en direct onze candidats à qui il était seulement été demandé d'être eux-mêmes. Dès lors, la question de la responsabilité de l'énonciation devenait problématique : s'agissait-il d'une captation automatique, purement indicielle, ou d'une captation intentionnelle ? Les candidats étaient-ils les auteurs de leurs répliques ou, au contraire, les marionnettes de narrateurs tout puissants, tapis, si ce n'est dans l'ombre, au moins à l'abri d'une régie ? Dans le monde entier se posaient les mêmes questions : ces jeunes captifs étaient-ils sincères ou jouaient-ils dans un récit organisé par d'autres ? La suite de la télé-réalité donna encore un peu plus de grain à moudre à ces interrogations, au point que savoir si un candidat était un je-origine réel ou un je-origine fictif devint l'objet de multiples actions en justice. La plus célèbre fut celle qui toucha *l'Île de la tentation*.

La promesse pragmatique situait clairement le programme du côté de la réalité, en le présentant comme une expérience de mise à l'épreuve du couple. Les candidats se retournèrent contre les producteurs, arguant qu'il ne s'agissait pas du tout d'une aventure enrichissante pour le couple, mais d'un travail. Pour se défendre, ceux-ci opposèrent qu'il ne s'agissait que d'un jeu, d'ailleurs régulé par un « règlement » et pas par un contrat. Pour s'opposer à ces





arguments, les avocats des plaignants sortirent l'Île de la tentation de la sphère du divertissement, et la ramenèrent vers la réalité, tout en gardant en ligne de mire l'horizon de la fiction. Ils l'emportèrent et l'arrêt note que le plaignant « a pu parfois, pour satisfaire au concept de l'émission, être orienté dans l'analyse de sa conduite et répéter certaines scènes filmées ». Par exemple, les producteurs, comme d'habiles metteurs en scène, ont parfois conditionné les réactions des candidats en leur donnant de fausses informations sur leur partenaire, ils leur ont fait redire certaines répliques pour les rendre plus vivantes ou plus crédibles. Le participant n'est donc pas loin d'être un acteur.

Un tel exemple montre la difficulté à ne s'en tenir qu'au critère de la responsabilité énonciative. La frontière qui sépare le joueur du comédien est ténue : ne dit-on pas d'ailleurs des deux qu'ils jouent ? Si l'on conçoit la communication, non comme une chambre d'enregistrement, mais comme un processus complexe, dont le conflit n'est pas absent, comme l'attestent les multiples procès qu'engendre la question du genre télévisuel, on voit qu'il faut changer à nouveau de paradigme et considérer que chaque programme comme chaque genre est déchiré entre plusieurs *mondes* qui subsument les modes d'énonciation. D'où l'idée que les genres dépendent sémantiquement d'archigenres qui les contiennent et les sémantisent. Aux trois modes d'énonciation, je propose donc de substituer trois *mondes*.

1. *Le monde réel*. La première question est de savoir si les signes font référence à des objets existants dans notre monde ou s'ils font référence à de pures « chimères », à des entités fictives. Notre monde est l'interprétant de nombreux genres, comme le documentaire ou le journal télévisé, ce qui ne veut pas dire que leurs signes soient transparents ni que les programmes restituent le monde. Cela ne préjuge pas non plus du modèle de la réalité mise en œuvre historiquement par ces genres.

2. *Le monde fictif*. La fiction, dont nous avons vu que, si elle contient pour chacun une dose d'invention, le statut est variable selon la capacité des téléspectateurs à suspendre leur incrédulité.

3. *Le monde ludique*. Celui-ci se différencie des deux autres, d'une part, du fait que l'activité ludique est une activité au second degré qui obéit certes à des règles comme la fiction, mais dont l'issue n'est pas donnée et dont la finalité n'est pas ancrée dans un je-origine fictif, mais dans je-origine réel.





144 En tous genres

Au « pour de vrai » de l'information, qui prend le monde comme référent, au « pour de faux » de la fiction, qui vise un univers mental, il faut donc ajouter un « pour de rire ». Cette nouvelle tripartition est aussi une réponse à la critique qui m'a été adressée quant au déséquilibre entre l'action suggérée par le mode *authentifiant* et la position statique des modes fictifs ou ludiques. En effet, c'est un processus logique qui génère les interprétants des documents : le signe est interprété par renvoi à un objet réel (la réalité) ou imaginaire (la fiction) ou il se prend lui-même comme objet, ce qui est toujours le cas du jeu, qui fonctionne en partie en circuit fermé et sous forme réflexive, obéissant aux règles qu'il s'est fixées.

Si le premier paradigme (ontologique) suppose la connaissance des genres, le deuxième (les modes d'énonciation) la reconnaissance d'un certain nombre de critères qui amènent le téléspectateur à choisir plutôt tel interprétant que tel autre, les choses se compliquent encore un peu quand on replace l'interprétation dans le contexte de la communication télévisuelle. Le fonctionnement de la télé-réalité démontra que la question du genre ne se réduisait donc pas à la promesse ontologique ou à l'horizon d'attente inhérent à un genre, mais que, dans une perspective communicationnelle, l'opération la plus importante et, à la fois, la plus complexe à décrire, était l'attribution d'un nom à un programme. Cet acte de baptême qui donne à un programme son identité engage, en effet, non pas l'invention du mot juste, celui que trouverait un onomaturge tout droit sorti du Cratyle de Platon, mais l'énonciation d'une promesse sur le bénéfice symbolique acquis à l'écoute du programme, une *promesse pragmatique*, qui engage évidemment son énonciateur, producteur ou chaîne, mais aussi les savoirs et les croyances du téléspectateur. Car l'attribution d'un nom de genre à un programme donné n'est nullement une opération qui relève de la vérité ou d'un processus incontestable. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas propre à la télévision.





4. Quel paradigme pour interpréter les genres télévisuels?

Au terme de ce parcours, on peut répondre à la question posée par mon titre de la façon suivante.

Penser les genres en termes d'inférence – premier modèle –, c'est décrire ce que pourrait être la réception des genres lorsqu'elle est fondée sur un savoir. C'est donc décrire une sorte de cadre idéal – qui n'est sans doute pas le plus proche de la réalité empirique – mais qui pourrait relever de l'éducation aux médias puisqu'il s'agit de déterminer ce que l'on peut attendre d'un type générique en matière de codes audiovisuels. Le tableau des inférences produites par le spectateur en fonction des genres n'est valable que pour celui qui sait ou, tout simplement, qui prend en compte, ce qu'il est permis d'attendre d'un genre (un peu à la façon de ce programme de la morale kantienne: «que m'est-il permis d'espérer?»). Cela permet *ipso facto* de contrecarrer certaines manipulations ou certains mensonges. Par exemple, pendant la retransmission soi-disant en direct de la révolution roumaine, les changements de caméra infirmaient la possibilité même du direct dans la mesure où celui-ci aurait supposé des moyens que les insurgés ne pouvaient avoir.

Penser le genre comme mode d'énonciation relève de la démarche analytique d'une sémio-narratologie. Cela suppose que la ligne de partage essentielle entre réalité et fiction passe par le sujet d'énonciation et non par l'objet représenté ou raconté, comme le supposent tous ces films qui cherchent à s'authentifier en clamant qu'ils sont «based on reality». On peut fort bien communiquer un téléfilm de fiction comme s'il était un documentaire (c'est le cas de maints «docu-fictions», de *l'Odyssée de l'espèce* à certains téléfilms historiques). La télévision est un processus communicationnel, précisément parce qu'elle envoie ces objets que sont les programmes dans un espace commun au producteur, au diffuseur, aux médiateurs et aux téléspectateurs, et que ces objets sont appropriés par chacun par une opération qu'on peut définir comme l'ancrage dans un monde. Contrairement à la description du genre en fonction des modes d'énonciation, qui supposent un savoir, cet ancrage dans un monde ne présuppose aucune vérité: il qualifie une opération d'attribution, qui est commune à tous les acteurs de la communication, mais dont le résultat diffère, selon qu'il est crédule, critique ou





complaisant. Selon aussi l'image qu'on a du diffuseur qui envoie le programme et la capacité que l'on a à mettre en cause son autorité (comme nous l'apprend le faux JT belge).

Un même programme peut appartenir à des genres différents tout comme n'importe quel objet littéraire. Un talk-show renvoie au monde réel, mais il peut aussi, comme joute verbale, être considéré comme un jeu. Il est néanmoins possible d'établir des règles constitutives de ce que sont et ne sont pas les mondes qui servent d'interprétants aux genres : ce qui suppose une réflexion approfondie sur les relations entre réalité et fiction, fiction et jeu. C'est au théoricien – sémioticien, philosophe – d'élaborer ces critères. De ce point de vue, toutes les propositions de sens méritent examen mais elles ne sont pas également admissibles. Par exemple, assimiler un concours de chant comme *Pop Stars* à un documentaire n'est pas légitime si l'on s'accorde sur le fait qu'un documentaire doit rendre compte d'un état du monde qui le précède et non pas d'un monde spécialement conçu pour être filmé. Selon la connaissance de ces règles, selon son attention, selon sa culture, le récepteur est plus ou moins enclin à valider les propositions de sens de la chaîne.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1971), *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, coll. Points.
- ECO, Umberto (1996), *Six promenades dans les bois du roman*, Paris, Grasset.
- GAUDREAU, André (1988), *Système du récit filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- HAMBURGER, Käte (1986), *Logique des genres littéraires* [1957], Paris, Seuil.
- JOST, François (1992), *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- JOST, François (1997), « La promesse des genres », *Réseaux*, 81.
- JOST, François (1998), « Quand y a-t-il énonciation télévisuelle? », *Penser la télévision*, Paris, Nathan.





JOST, François (1998), *Le Temps d'un regard*, Paris/Montréal, Méridiens Klincksieck /Nuit Blanche.

RICŒUR, Paul (1995), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points.

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

SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre (1989), *La pertinence*, Paris, Minuit.







chapitre 2

L'analyse des traces interdiscursives au service de l'interprétation des genres journalistiques dans la presse en ligne

Justine SIMON

La question des mutations du discours journalistique liées au développement d'Internet nécessite d'être posée au sein des recherches en sciences du langage et en sciences de l'information et de la communication. C'est au point de rencontre de ces deux disciplines que cette étude s'inscrit. Celle-ci a au départ été motivée par l'hypothèse d'une « crise de l'écriture journalistique distanciée » (Cardon 2010, 73) sur Internet, hypothèse défendue par le sociologue Dominique Cardon dans son ouvrage *La démocratie Internet*. Celui-ci essaie de soutenir l'idée d'un effet démocratique d'Internet permettant, d'une part, d'élargir les possibilités de prendre la parole et d'autre part, de libérer les subjectivités. Cette transformation a pour lui une conséquence sur le travail des journalistes. L'écriture journalistique de la presse en ligne répondrait à une revendication d'une subjectivité supérieure à celle de la presse





imprimée, en vue d'une « forme de sincérité et de transparence vis à vis du public » (*ibid.*).

Cette hypothèse est directement liée à la question des genres journalistiques qui anime les réflexions des chercheurs en analyse du discours depuis plus de quinze ans – en témoignent les travaux d'Adam 1997, 1999; Charaudeau 2006; Laborde-Milaa 1997, 2007; Lugrin 2006; Maingueneau 2007a, 2007b; Moirand 2001, 2007, etc. En analyse du discours, le genre du discours est communément défini à l'aide de critères à la fois internes et externes. En effet, selon Jean-Michel Adam :

Un genre de discours est caractérisable certes par des propriétés textuelles [...], mais surtout comme une interaction langagière accomplie dans une situation d'énonciation impliquant des participants, une institution, un lieu, un temps et les contraintes d'une langue donnée (Adam 1999, 36).

D'après cette conception du genre – étroitement liée aux idées du cercle de Mikhaïl Bakhtine (1979/1984) – on peut ainsi situer le genre discursif journalistique à la frontière entre un fonctionnement discursif interne et un contexte communicationnel externe influençant les pratiques socio-professionnelles d'écriture de l'actualité. Plus particulièrement, en nous référant aux six contraintes définitoires d'un genre, proposées par Dominique Maingueneau dans *Les termes clés de l'analyse du discours* (1996/2009, 69), il est possible de dire que le genre journalistique est dépendant des paramètres suivants⁵⁶ :

Paramètres internes :

- les thèmes qui peuvent être introduits ;
- la longueur, le mode d'organisation du texte ;
- les ressources linguistiques mobilisées (constructions syntaxiques, lexicale, etc.) ;

Paramètres externes :

- les statuts et les rôles respectifs des partenaires de l'activité verbale ;
- ses circonstances : le moment et le lieu convenables ;
- le médium et les modes de diffusion.

⁵⁶ Cette bipartition entre paramètres internes et paramètres externes est personnelle. Elle ne figure pas dans la classification de Dominique Maingueneau.





Le contexte actuel de développement des publications en ligne joue un rôle central dans l'évolution des genres journalistiques. Le changement de médium influence les circonstances spatio-temporelles d'écriture et de lecture de l'actualité. En rapport à l'effet démocratique d'Internet évoqué précédemment, il modifie profondément le rôle du public. L'horizon d'attente défini par le journal en ligne est celui d'une participation à l'écriture de l'actualité. Ce changement de médium a enfin des répercussions sur le mode d'organisation du texte en termes de parcours de lecture et d'organisation hypertextuelle mais également sur son fonctionnement linguistique interne. C'est à ce niveau micro interne que ce travail se situe. Plus particulièrement, il s'agit de repérer des traces interdiscursives en vue d'interpréter les genres journalistiques dans la presse en ligne.

Face à la difficile – voire impossible – entreprise de catégorisation des unités rédactionnelles en genres, nous proposons de partir de l'observation de traces interdiscursives, en nous appuyant sur la distinction proposée par Sophie Moirand (2001, 2007) entre « énonciation objectivée » et « énonciation subjectivée ». Cette distinction renvoie à la différenciation classique entre « information » et « commentaire ». Les genres dits « de l'information » emploient des stratégies discursives d'objectivation du dire, tels que des procédés d'« effacement énonciatif » (Vion 1998, 197), en vue de rapporter des faits de manière neutre. Les genres dits « de commentaire » utilisent quant à eux des stratégies discursives visant à étayer un point de vue de manière engagée.

En ce qui concerne le cadre théorique et méthodologique, la présente étude s'inscrit dans une approche de l'écriture journalistique, empruntant à la fois à l'analyse énonciative du discours (Rabatel 2004) et à l'argumentation dans le discours (Amossy 2000). L'analyse porte précisément sur les traces interdiscursives de « représentations du discours autre » (Authier 2004) présentes dans l'ensemble des articles de presse en ligne publiés, au lendemain de l'élection du 44^e Président des États-Unis Barack Obama – les 5 et 6 novembre 2008.

La première partie de cet article est consacrée à la présentation de l'objet d'étude. La deuxième partie a pour objectif de décrire les observables d'analyse. La troisième partie est quant à elle consacrée aux résultats de l'étude.



1. Présentation de l'objet d'étude

Parmi l'ensemble des titres présents sur Internet, le choix s'est porté, pour cette étude, sur trois titres de presse nationale (*LeMonde.fr*, *Libération.fr* et *LeFigaro.fr*). Pour désigner ces titres qui ont au départ un traitement journalistique en version imprimée et qui ont été « mis en ligne », on reprend l'acronyme MEL, proposé par Arnaud Mercier (2010). Trois autres titres NEL, ou « nés en ligne » (*ibid.*) – dont l'activité est exclusivement menée sur Internet – font partie de notre objet d'étude : *Rue89.com*, *LePost.fr* (devenu *HuffingtonPost.fr* en janvier 2012) et *Mediapart.fr* (Fig. 10).

Hypergenres	Titres de presse MEL « Mis en ligne » (Mercier 2010)			Titres de presse NEL « Nés en ligne » (<i>ibid.</i>)		
	Noms	<i>LeMonde.fr</i>	<i>Libération.fr</i>	<i>LeFigaro.fr</i>	<i>Rue89.com</i>	<i>LePost.fr</i>
Dates de création	Décembre 1995	1995	Février 2006	Mai 2007	Septembre 2007	Mars 2008

Figure 10

Titres de presse MEL et NEL : deux hypergenres distincts

Étant donné que les MEL et les NEL renvoient à des pratiques socio-professionnelles d'écriture de l'actualité sensiblement différentes, nous les considérons comme deux « hypergenres » (Maingueneau 2007a). Cette distinction est à analyser à un niveau général – pour reprendre la catégorisation de Dominique Maingueneau – au niveau de la « scène englobante » (2007b : 31).

Cette nuance permet de mettre en avant le postulat suivant (Fig. 11) : le traitement des MEL obéirait à un ensemble de normes d'écriture tournées vers le passé, c'est-à-dire influencées par le modèle du journal imprimé. Quant aux NEL, ils jouiraient d'une plus grande liberté. Le fait qu'il n'y ait pas de règles imposées d'en haut permettrait de laisser place à un traitement plus engagé, à une plus grande subjectivité.



	Scène englobante	MEL	NEL
« Scènes d'énonciation » (Maingueneau 2007b, 31-32)	Scène générique	« Principe centripète d'identité » (Adam 1999, 94) Modes de genericité tournés vers le passé et gouvernés par des règles	« Principe centrifuge de différence » (Adam 1999, 94) Modes de genericité tournés vers le futur, l'innovation, déplaçant les règles
	Scénographie	Responsabilité énonciative claire répartie entre non-prise en charge et prise en charge renvoyant à la distinction classique entre « information » et « commentaire »	Responsabilité énonciative engagée Utilisation majoritaire de stratégies discursives visant à étayer un point de vue de manière engagée

Figure 11

Les trois scènes d'énonciation : postulat de base

Plusieurs remarques s'imposent ensuite du point de vue de la couverture médiatique (Fig. 12). Comparée au traitement de *Liberation.fr*, la quantité d'articles publiés dans les versions en ligne du *Monde.fr* et du *Figaro.fr* est plutôt faible. La couverture médiatique la plus importante des NEL étudiés est celle de *LePost.fr*. Une majorité d'articles sont rédigés par des journalistes de la rédaction pour l'ensemble des titres, excepté pour *LePost.fr*. La proportion d'articles écrits par des autres contributeurs est supérieure dans le cas de la presse NEL (il peut s'agir d'abonnés et d'inscrits lambda ou d'experts invités par le journal). On remarque enfin que l'ensemble des articles publiés par la presse MEL a suscité un fort taux de participation des publics, supérieur à celui de la presse NEL.

Types de supports	Titres des journaux	Total des articles	Total des articles de journalistes de la rédaction	Total des articles d'autres contributeurs	Total des commentaires
Presse MEL	<i>LeMonde.fr</i>	16	16	0	76
	<i>Liberation.fr</i>	63	43	20	1 802
	<i>LeFigaro.fr</i>	22	20	2	962
Presse NEL	<i>Rue89.com</i>	7	5	2	880
	<i>LePost.fr</i>	40	15	25	1 415
	<i>Mediapart.fr</i>	8	7	1	221
Total presse MEL		101	79	22	2 840
Total presse NEL		55	27	28	2 516

Figure 12

Couverture médiatique





2. Observables de l'analyse : quatre types de traces interdiscursives

De nombreuses traces linguistiques d'objectivation et de subjectivation sont possibles à observer pour interpréter les genres journalistiques. Le choix d'examiner les modes de représentations de sources énonciatives est très significatif car ces représentations répondent aux mêmes objectifs que ceux de l'écriture journalistique : rendre vivant et accréditer. En effet, « l'écriture journalistique – comme le résume Jacques Mouriquand – doit se trouver à la convergence d'une lecture de plaisir et d'une information exacte » (1997, 3). Les traces énonciatives analysées se déclinent en plusieurs types d'observables : les représentations du discours autre d'origine et celles en reprise.

1. *Traces interdiscursives n° 1 : Représentations de discours autres portant les traces d'un éclairage personnel non assumé*

Les traces interdiscursives n° 1 sont inspirées de la mise au jour faite par Jacqueline Authier (2004, 41) distinguant quatre modes énonciatifs de représentations du discours autre. Ils sont présentés ici en fonction du degré d'objectivation, allant du plus fort au plus faible : le discours direct (DD), la modalisation autonymique d'emprunt (MAE), la modalisation du dire comme discours second (MD) et le discours indirect (DI).

2. *Traces interdiscursives n° 2 : Représentations de discours autres en reprise contribuant à une spectacularisation subjectivante*

Les traces interdiscursives n° 2 correspondent aux discours représentés en reprise. Celles-ci contribuent à la dynamique de « circulation interdiscursive » (Rosier 2008 ; Simon 2012). Le discours représenté en reprise (DRR) met en valeur une partie





ou l'ensemble d'un discours qui est à l'origine représenté dans le corps de l'article (DRO pour « discours représenté d'origine »). En reproduisant le DRO, et souvent en le transformant, l'énonciateur représentant l'instrumentalise pour en faire un événement de parole, augmentant ainsi le degré de subjectivation.

3. Traces interdiscursives n° 3 et 4

Deux autres types d'observables sont enfin pris en compte dans l'analyse : les représentations de discours autres hypermarqués et dépourvus de contextualisation à visée interprétative ainsi que les positionnements ouverts de l'énonciateur représentant, vis-à-vis des points de vue défendus par les discours autres représentés.

4. Grille d'observation graduelle des traces interdiscursives

Ainsi, afin d'apporter un regard critique sur les pratiques discursives de représentation du discours autre, nous proposons la grille d'observation graduelle suivante, présentant plusieurs degrés de neutralisation et de mise en avant de la subjectivité.

	Fort degré d'objectivation	Degré d'objectivation modéré	Degré de subjectivation modéré	Fort degré de subjectivation
Observables	Représentations de discours autres hypermarqués et dépourvus de contextualisation à visée interprétative	Représentations de discours autres portant les traces d'un éclairage personnel non assumé	Représentations de discours autres en reprise contribuant à une spectacularisation subjectivante	Positionnements ouverts vis-à-vis des points de vue défendus par les discours autres représentés

Figure 13

Degrés d'objectivation et de mise en avant de la subjectivité



3. Résultats de l'analyse

1. Vue d'ensemble

Voici, dans le tableau suivant, une vue d'ensemble des résultats d'analyse des observables décrits précédemment, dans les six titres de presse qui composent l'objet d'étude.

Types de supports	Titres des journaux	Représentations de discours autres hypermarqués et dépourvus de contextualisation à visée interprétative	Représentations de discours autres portant les traces d'un éclairage personnel non assumé					Représentations de discours autres en reprise contribuant à une spectaculatisation subjectivante	Positionnements ouverts vis-à-vis des points de vue défendus par les discours autres représentés
			DD	MAE	MD	DI	Total		
Presse MEL	<i>LeMonde.fr</i> (16 articles)	5	47	54	6	31	138	5	1
	<i>Liberation.fr</i> (63 articles)	1	171	102	3	37	313	34	1
	<i>LeFigaro.fr</i> (22 articles)	46	36	50	1	11	98	8	0
Presse NEL	<i>Rue89.com</i> (7 articles)	0	20	29	3	16	68	3	5
	<i>LePost.fr</i> (40 articles)	8	44	19	2	4	69	7	16
	<i>Mediapart.fr</i> (8 articles)	0	11	19	1	2	33	1	0
Total presse MEL (101 articles)		52	254	206	10	79	549	47	2
Total presse NEL (55 articles)		8	75	67	6	22	170	11	21

Figure 14

Résultats de l'analyse des traces interdiscursives

D'un point de vue global, quelques remarques s'imposent. Pour l'ensemble des titres, à l'exception du *Figaro.fr*, il n'existe que très peu de représentations de discours autres hypermarqués, c'est-à-dire, totalement isolés d'une contextualisation à visée interprétative. En ce qui concerne les modes de représentations du discours autre, les modes en DD et en MAE sont très largement les plus utilisés dans l'ensemble des titres, ce qui fait que c'est la visée objectivante qui prédomine. Globalement, pour ce qui est de la presse MEL, nous notons une grande ressemblance avec le traitement de la presse imprimée, mais il faut préciser qu'en faisant un rapide comparatif, sur l'ensemble du corpus étudié, deux articles du *Figaro.fr*, trois de



LeMonde.fr et quarante de *Liberation.fr* sont semblables à leur version imprimée. Il s'agit de simples transpositions. Les représentations de discours autres en reprise, qui contribuent, quant à elles, à une spectacularisation subjectivante, sont ensuite en majorité utilisées par le discours de presse MEL, et notamment par *Libération.fr*. Enfin, c'est dans la presse NEL qu'on rencontre le plus de positionnements ouverts des énonciateurs vis-à-vis des discours autres représentés. La différence est assez nette et permet, avec prudence, de valider l'hypothèse de départ, comme quoi l'écriture journalistique de la presse NEL revendiquerait une subjectivité supérieure. L'examen de plusieurs exemples permet d'approfondir ces résultats.

2. Représentations de discours autres hypermarqués

Il existe plusieurs types de représentations de discours autres hypermarqués dépourvus de contextualisation à visée interprétative. Les encarts spéciaux de représentations de discours au style direct sont par exemple pensés dans la mise en page de l'article afin de donner l'illusion d'objectivité, comme pour l'exemple [1].

[1] Bertrand Delanoë, maire de Paris :
« Le grand peuple américain [...] a osé un grand tournant historique » (*LeFigaro.fr*, 05/11/2008, 19 : 59)

Les publications d'extraits audiovisuels sont également analysées en termes de représentations du discours autres. Le discours de Barack Obama est au centre du traitement médiatique au lendemain de son élection. Pour donner des effets d'instantanéité et d'authenticité, les trois titres de presse MEL étudiés en publient des extraits vidéos. Dans ce type de représentation, il existe une nouvelle instance de médiation. Cette instance est le plus souvent de nature médiatique, comme par exemple *Dailymotion* dans le journal *LeMonde.fr*. Bien que sélectionné et fragmenté, le discours représenté par le journal *LeMonde.fr* est isolé de toute contextualisation qui influencerait l'interprétation. La vidéo est livrée brute. Cette représentation audiovisuelle est un nouveau moyen qui s'offre aux rédactions de presse en ligne, pour donner la possibilité de garantir de forts effets d'objectivité.





3. Représentations de discours autres

1. Discours direct (DD)

Tous les discours représentés, y compris les discours en mode direct, font l'objet d'une requalification de l'énonciateur représentant. Les discours cités ne sont pas simplement rapportés ou reproduits, ils sont réécrits, mis en scène. Plusieurs genres du discours journalistiques traditionnels ont été considérés comme des représentations en DD, tels que l'interview ou la tribune. La tribune est souvent une rubrique identifiée en tant que telle : on trouve les rubriques « La phrase », « Réactions » ou « Il l'a dit » dans *LePost.fr*. Ce type de représentation crée un fort degré d'objectivation. L'utilisation du mode direct permet au contraire à l'énonciateur représentant d'orienter implicitement son discours. Dans l'exemple [2], le journaliste de *Rue89.com* restitue un pseudo-dialogue qui se termine par la citation d'un spécialiste avec laquelle ce dernier semble être en accord.

[2] Historique, émouvante, réjouissante : l'entrée de Barack Obama à la Maison Blanche prouve que cette question [de sa couleur de peau] n'était pas la plus importante. L'Amérique aurait donc changé ?

« Non, répond Vincent Michelot, l'Europe voit mal ce qui change aux États-Unis. Sur l'effet Bradley, on se trompait, le pays a changé depuis une vingtaine d'années ! L'enjeu était é-co-no-mi-que. » (*Rue89.com*, 05/11/2008, 18:34)

2. Modalisation autonymique d'emprunt (MAE)

Le traitement de l'élection d'Obama dans les médias de presse en ligne illustre bien la tendance actuelle de l'écriture journalistique de représenter des discours de plus en plus morcelés. La multiplication de plusieurs MAE dans un seul paragraphe est très fréquemment observée. Le discours représenté en [3] se construit à partir de trois MAE différentes. À la différence de l'usage d'une simple citation qui reprendrait l'ensemble du discours représenté de Nicolas Sarkozy, le journaliste utilise un moyen permettant de donner à son traitement un éclairage personnel.





[3] Mercredi, M. Sarkozy a salué la «victoire brillante» de M. Obama auquel il a adressé une lettre. Il a applaudi «le message du peuple américain», celui «d'une Amérique ouverte, solidaire et forte, qui montrera la voie, avec ses partenaires, par la force de l'exemple et l'adhésion à ses principes» (*LeMonde.fr*, 06/11/2008, 13:43).

La représentation de nombreux îlots textuels relatifs à l'«obama-*mania*», au «changement», au «rêve américain», ainsi qu'à un événement «historique», est enfin caractéristique de l'ensemble du traitement de la presse MEL et NEL. Ces «formules» (Krieg-Planque 2009) et leurs variantes circulent énormément dans la masse interdiscursive des discours de presse étudiés.

3. Modalisation du dire comme discours second (MD)

La MD s'observe assez rarement dans les journaux étudiés. Pour marquer une distanciation, elle peut utiliser le conditionnel – comme c'est le cas en [4] –, et le doubler de l'ajout d'un médiateur pour préciser la source – comme «d'après» en [5].

[4] Et dès mercredi matin, Barack Obama aurait demandé au représentant démocrate Rahm Emanuel, un autre ancien de l'équipe Clinton, de prendre le poste de secrétaire général de la Maison Blanche. (*LeMonde.fr*, 06/11/2008, 13:53)

[5] Obama pourrait nommer l'actuel gouverneur républicain de Californie [Arnold Schwarzenegger] au poste clé de responsable du département de l'énergie [...], d'après le site *Politico.com*. (*LePost.fr*, 05/11/2008, 12:42)

4. Discours indirect (DI)

Enfin, le DI autorise une personnalisation du discours de l'énonciateur représentant puisque celui-ci reformule le discours représenté avec ses propres mots. Dans l'exemple [6], grâce à une métaphore filée («refrain», «entonné», «résonner», «chef d'orchestre», «couplet»), le journaliste de *Libération.fr* ne fait pas que rapporter des dires, il assimile d'une manière très subjective le discours d'Obama à une chanson.

[6] Le refrain de cet idéal rassembleur a déjà été entonné par d'autres par le passé, mais Barack Obama l'incarne. Il le fait résonner, tel un chef d'orchestre, aux oreilles des Américains fervents.





Métis, il y ajoute un nouveau couplet post-racial. (*Liberation.fr*, 05/11/2008, 06:51)

Le mode indirect engage la responsabilité énonciative du journaliste. Il est représenté de manière équivalente dans le traitement des MEL et des NEL.

4. Représentations de discours autres en reprise

Au lendemain de l'élection d'Obama, un grand nombre de DRO sont repris pour en faire des titres d'articles. Ullà Tuomarlä (1999, 106-107) parle à ce propos de « citations-titres ». C'est une stratégie courante pour faire de ces discours des événements de parole. C'est aussi un moyen de suspendre la prise en charge énonciative afin de garantir la neutralité apparente du journaliste. *LeFigaro.fr* et surtout *Libération.fr* utilisent très souvent les DRR dans les intertitres, que ce soit avec ou sans guillemets. Ceux-ci permettent faire des transitions thématiques dans l'article pour en faciliter la lecture. L'exemple [7] illustre une représentation d'un discours en reprise (« L'Amérique pastel »), qui reformule le DRO en [7'] distancié grâce à l'italique.

[7] « L'Amérique pastel »

[7'] Cette dernière semaine, le sénateur de l'Arizona a été contraint de défendre des terres qui ont voté Bush en 2000 et 2004, plutôt que de se concentrer sur les États décisifs à remporter. « L'une des leçons des derniers mois, c'est que le champ de bataille entre républicains et démocrates s'est considérablement élargi, note Robert Shapiro, *ce n'est plus tout à fait l'Amérique rouge d'un côté, et l'Amérique bleue de l'autre, c'est une autre Amérique aux couleurs moins marquées, plus pastel* » (*Liberation.fr*, 05/11/2008, 06:51).

Les citations-titres ont un caractère incitatif. Elles cherchent à surprendre et à intriguer le public grâce à des formules détournées d'une manière plus ou moins marquée.

5. Positionnements ouverts





Pour terminer, voici plusieurs exemples de positionnements ouverts vis-à-vis du point de vue d'un autre énonciateur. À propos de l'îlot textuel « historique », un journaliste du *Monde.fr* se positionne clairement quant à l'emploi justifié de ce terme dans le contexte de l'élection d'Obama. Voici une partie de la transcription de son discours oral, consultable sur le site.

[8] Écoutez, en presse écrite, nous, nous sommes particulièrement attentifs à ne pas galvauder le sens des mots et je pense que là, il ne l'est pas. L'adjectif « historique » me paraît particulièrement bien choisi. [...] (*LeMonde.fr*, 05/11/2008, 12:53).

L'engagement est d'autant plus marqué dans la presse NEL. Le rejet du discours représenté est une des formes de positionnements ouverts observés dans *LePost.fr*. Dans l'exemple [9], le contributeur (« wentour ») n'hésite pas à reprendre la qualification présente dans le discours représenté (« pourris ») pour désigner les énonciateurs représentés.

[9] *Les « pourris » seront toujours plus forts...* « Obama aura une influence certaine mais de là à changer le monde, non je ne pense pas. Les gens qui veulent rester des pourris le resteront. Et Obama n'y pourra rien » par wentour (*LePost.fr*, 05/11/2008, 13:20).

Enfin, dans la rubrique *Rue69.com*, du site *Rue89.com*, un journaliste fait une interprétation très subjective du slogan électoral d'Obama. Pour l'auteur de l'article « Yes we can, de l'élection à l'érection », Obama fait « bander le monde » (*Rue89.com*, 05/11/2008, 12:22). Grâce à un lien hypertexte inséré dans son texte, elle renvoie le public vers un *sexshop* en ligne qui vend des *gods* en forme de Barack Obama.

En insistant sur le contexte médiatique datant de novembre 2008, cette étude montre que le nouveau dispositif qu'offre le web ne semble ne remettre que peu en cause les pratiques générales d'écriture journalistique. Les genres ressemblent encore beaucoup aux genres institués par la presse traditionnelle imprimée. L'analyse quantitative des modes de représentations du discours autre amène à supposer la présence de genres journalistiques objectivants et subjectivants. L'idée d'une échelle de degrés d'objectivation et de mise en avant de la subjectivité est importante à prendre en considération





pour affiner ce résultat. Elle a également permis de mettre en avant une supériorité de positionnements ouverts vis-à-vis des points de vue défendus par les discours autres représentés dans la presse NEL. On peut donc dire que la responsabilité énonciative est plus engagée dans les médias de presse NEL, mais cela est dû au fait que les contributeurs ne sont pas tous étiquetés en tant que journalistes.

En définitive, pour approfondir cette analyse, on peut envisager les perspectives suivantes. Un travail comparatif avec l'élection de 2012 serait utile afin de voir si les pratiques ont évolué dans le temps. Une analyse des genres liée à l'identité des contributeurs serait importante, ceux-ci s'affichant ou non en tant que professionnels de l'information. Une étude des genres au niveau de l'évolution sémiotique de l'écriture journalistique est indispensable car la presse en ligne produit un « discours pluricodé » (Peytard 1993) mêlant des sources textuelles, visuelles, audiovisuelles et sonores. Du point de vue du dialogisme interlocutif montré, une observation minutieuse de toutes les traces du rapport énonciatif d'interlocution avec le public (interpellations, incitations, etc.) permettrait d'interpréter le rôle que les médias donnent à leur public. Enfin, il est important de mettre en avant une explicitation de la responsabilité énonciative à plusieurs niveaux (rôle des contributeurs et de la rédaction), comme pour l'exemple des DRR dans le paratexte, qui ne semblent pas être produits par le journaliste mais plutôt par la rédaction afin de scénariser l'information à l'échelle de la page du journal.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel (1999), *Linguistique textuelle : des genres du discours aux textes*, Paris, Nathan Université.
- ADAM, Jean-Michel (1997), « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, 94, pp. 3-18.
- AMOSSY, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours. Discours politique, Littérature d'idées, Fiction*, Paris, Nathan Université.
- AUTHIER, Jacqueline (2004), « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in MARNETTE S.,





- LOPEZ-MUNOZ J.-M. & ROSIER L. (éds), *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*, Paris, L'Harmattan, pp. 35-53.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1979/1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- CARDON, Dominique (2010), *La démocratie Internet*, Paris, Seuil.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006), « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *Semen*, 22, pp. 29-44.
- KRIEG-PLANQUE, Alice (2009), *La notion de « formule » en analyse du discours*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- LABORDE-MILAA, Isabelle (2007), « Des genres médiatiques aux genres didactiques : quelles transmutations ? », *Le Français aujourd'hui*, 159, pp. 47-54.
- LABORDE-MILAA, Isabelle (1997), « Le chapeau de presse : (re) formulation et visées pragmatiques », *Pratiques*, 94, pp. 101-116.
- LUGRIN, Gilles (2006), *Généricité et intertextualité dans le discours publicitaire de presse écrite*, Berne, Peter Lang.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996/2009), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007a), *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007b), « Genres de discours et modes de généricité », *Le Français aujourd'hui*, 159, pp. 29-35.
- MERCIER, Arnaud (2010), « Défis du nouvel écosystème d'information et changement de paradigme journalistique ». Disponible en ligne : <http://obsweb.net/mag/2010/12/25/defis-du-nouvel-ecosysteme-dinformation-et-changement-de-paradigme-journalistique-2/>.
- MOIRAND, Sophie (2001), « Du traitement différent de l'intertexte selon les genres convoqués dans les événements scientifiques à caractère politique », *Semen*, 13, pp. 97-117.
- MOIRAND, Sophie (2007), *Les discours de la presse quotidienne. Observer, Analyser, Comprendre*, Paris, P.U.F.
- MOURIQUAND, Jacques (1997), *L'écriture journalistique*, Paris, P.U.F.
- PEYTARD, Jacques (1993), « D'une sémiotique de l'altération », *Semen*, 8, pp. 143-177.
- RABATEL, Alain (2004), « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 156, pp. 3-17.





- ROSIER, Laurence (2008), *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- SIMON, Justine (2012), « Circulation interdiscursive dans la presse française au lendemain de l'élection de Barack Obama », *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 4, pp. 99-112.
- TUOMARLÀ, Ullà (1999), *La citation : mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Tuusula/Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- VION, Robert (1998), « Du sujet en linguistique », in VION, Robert (éd.), *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 189-202.





chapitre 3

Interpréter la bande dessinée selon ses genres

Sémir BADIR

Je pars du principe, trivial mais souvent dévoyé, que l'interprétation est un vecteur de diversité et de différenciation inhérent aux pratiques culturelles. Entre l'objet de l'interprétation – par exemple, une bande dessinée – et le sens qui n'est qu'une manière d'objectiver l'acte interprétatif, il y a place pour des fonctions, des contextes, des modalités d'action qui, tous, vont démultiplier le rapport apparemment unitaire de l'objet et du sens. Exemples de fonctions : on peut interpréter la bande dessinée selon ses formes dessinées, ses couleurs, ses séries, ses histoires... ainsi que selon ses genres ; le genre indique une certaine forme de catégorisation du contenu des bandes dessinées. Exemples de contextes : marchand, loisirs, universitaire, entendu que ce ne sont pas les mêmes critères qui entrent en jeu, oscillant entre objectivité et subjectivité (goût, projection, imaginaire), entre proximité et éloignement (dans le temps et l'espace des cultures). Exemples de modalités d'action : la production (dessin, scénario), la lecture, le feuilletage, les captations brèves (couverture à regarder sur les présentoirs, information par voie de presse, par voie d'affichage, etc.).

Interpréter une bande dessinée repose sur la sélection et l'articulation des points de vue qui se portent sur elles, dans des contextes distincts mais compatibles, avec des modalités d'action multiples.





Dans une approche sémiotique de l'interprétation, il faut pouvoir conserver une tension entre, d'une part, la multiplicité des facteurs qui conduisent à des types d'interprétation en droit distinguables et, d'autre part, l'unité idéale du rapport entre l'objet et son sens.

En clair, il va s'agir de retenir certains facteurs spécifiques touchant à la question des genres, tout en ne perdant pas de vue que cette spécification est propre à l'analyse et que dans la pratique ordinaire « tout se mêle », par conséquent « tout se complique ».

1. Le feuilletage d'album

Je voudrais concentrer mon intérêt sur ce qu'on peut appeler le *feuilletage d'album*, avec l'idée que cette modalité d'action, tout ordinaire qu'elle soit, détermine un type bien particulier d'interprétation, d'assignation du sens à l'album considéré et, à travers lui, à la bande dessinée en général. Je soutiendrai que le feuilletage peut être vu comme un phénomène spécifique, à tout le moins significatif, pour ce champ d'artefacts culturels, un fait témoignant à sa manière de ce qu'il y a d'artistique dans le « 9^e art ».

Commençons par montrer que le feuilletage rencontre avec l'album de bédé un type d'interprétation particulier. On peut s'en convaincre au moyen de brèves comparaisons avec d'autres objets culturels susceptibles d'être feuilletés.

Feuilleter un recueil de poésie relève du glanage : on se fie au hasard, ou à l'intuition, pour que des bribes de poésie se donnent à l'interprétation, et l'on en tire sans doute un plaisir conforme à une représentation du sens comme aléas, rencontres fortuites, pointes euphoriques. À bien des égards, les attentes liées au feuilletage du recueil de poésie sont opposées à celles de sa lecture. On ne saurait dire en effet que le feuilletage permette l'interprétation globale du recueil.

Le cas est différent avec un journal. Feuilleter un journal permet bien d'en tirer une impression générale, une interprétation globale des actualités. Mais le journal et son objet (les actualités) sont dissociés. Le journal en lui-même reste éclaté, composé de multiples rubriques qui ne se prêtent pas à la synthèse. En feuilletant





un journal, on ne cherche pas à l'interpréter pour lui-même mais seulement au regard de l'actualité.

Il y a sans doute plus de points communs entre le feuilletage d'un album de bande dessinée et le feuilletage d'un album de photographies et de tout type de livre d'art en général. La différence vient de ce que, dans le cas du livre d'art, il n'y a peut-être pas d'autres pratiques que celle du feuilletage. Même « exhaustif », de la première à la dernière page, le feuilletage d'un album de photographies ne conduit pas une lecture. Au contraire, avec la bande dessinée, feuilletage et lecture sont des modalités d'action aisément distinguables.

Je dirai alors que le feuilletage d'un album de bande dessinée, qui consiste peut-être seulement à ouvrir celui-ci au hasard et à jeter un œil sur la double planche qui s'offre à la vue, ou, tout aussi bien, à feuilleter rapidement ses pages sans que l'œil ait l'occasion de s'arrêter sur une planche en particulier, ce feuilletage donne de l'album une impression globale, quoique incomplète, bien distincte de l'impression laissée par la lecture. Cette impression globale relèvera un certain nombre de traits pertinents, que j'énumère sous bénéfice d'inventaire : (i) le type stylistique de dessins, en particulier, le type de représentation des personnages, selon des échelles allant du réalisme à la caricature et du détail à la simplification ; (ii) le type de planches (nombre de cases sur la planche, types de bordure, palette de couleurs et types d'encrage noir et blanc) ; (iii) un décor général, là encore critérisable sur les échelles du réalisme (fondé sur l'expression) et de la vraisemblance (fondée sur le contenu), voire un thème général ; (iv) un certain type d'interaction entre les personnages (cases « bavardes », avec beaucoup de phylactères ; cases « dramatiques », avec beaucoup de représentations de mouvements, employant pour ce faire des moyens figuratifs ou symboliques ; ou cases « contemplatives », sans phylactères et sans mouvements, ou à tout le moins de manière raréfiée). En revanche, ce qui échappe, presque à coup sûr, au feuilletage, ce sont (i) l'intrigue, (ii) les rapports entre les personnages (y compris l'évolution de ce rapport), les points focaux du décor (les rhèmes), (iii) les effets dramatiques et narratifs du rythme des planches, de la scansion entre les cases et entre les planches, tout ce qui relève, selon François Rastier, de la « tactique », c'est-à-dire des effets de sens liés au rythme et à la disposition des formes.





Je pense que c'est une hypothèse raisonnable de considérer que l'impression globale laissée par le feuilletage d'un album vise l'interprétation de son *genre*. Voici quelques arguments en faveur de cette hypothèse :

- les traits relevés font tous appel à la capacité catégorisante du sujet, à savoir la généralité et la typisation ; or le genre, comme son nom l'indique assez, dénote une puissance générique dont chaque œuvre est une espèce ;
- le feuilletage fait appel à une historicité de lecture, car sa pratique est attendue dans une chronologie régulée de l'interprétation d'une bande dessinée : le feuilletage se situe nécessairement avant une lecture potentielle de l'album en question, et en fonction de lectures antérieures d'autres albums ; quand Rastier (2001, 252) considère que le genre, loin d'être assimilable à un type, correspond à une « génération » dans une lignée de réécriture, nous inscrirons ici le genre dans une lignée de *lectures* et de *relectures* (car chaque lecture d'un album de bédé sert aussi, virtuellement, à relire les albums lus précédemment) ;
- le feuilletage a pour enjeu une promesse de lecture (et le secteur s'en accommode, dès lors que le feuilletage est souvent une condition de décision d'achat) ; autrement dit, le feuilletage suscite l'engagement du sujet pour des actions futures ; or l'interprétation selon le genre n'est pas qu'affaire d'identification ou de reconnaissance, qui ne constituent que la face objective de l'acte interprétatif, le genre interprété est aussi affaire d'appropriation et de projection comme on l'entend bien dans l'expression *c'est mon genre de* (filles, types, disques, films, albums de bédé...). Le feuilletage consiste souvent à savoir si une bande dessinée est du genre de celles qu'on affectionne de lire.

2. Imageries

Puisque l'hypothèse est plausible, examinons à présent ce que le feuilletage d'albums fait au genre, c'est-à-dire dans quelles





directions il en infléchit le concept et dans quelles conditions il s'impose à son usage.

Benoît Peeters (2002, 38), scénariste de bandes dessinées et essayiste, a affirmé que l'interprétation d'une bédé est prise entre deux types d'interprétation antérieurs et mieux assis : la contemplation d'une image unique (dans la peinture) et l'enchaînement narratif (dans un roman). Dans mes termes, je dirai que la contemplation et la lecture suivie sont les modalités d'action propres, respectivement, à la peinture et au roman et y privilégient des fonctions, ici l'image, là le récit, de sorte que « regarder une image », « lire un récit » semblent représenter des schèmes prototypes. Et les genres sont constitués en dépendance étroite avec ces fonctions. Le polar ou le roman sentimental sont des genres forcément narratifs ; le symbolisme ou le surréalisme, des genres d'images, même s'ils se rencontrent des images sentimentales et des récits surréalistes.

L'action de feuilleter ne conduit ni à la fonction d'image ni à celle de récit. Elle plébiscite une pluralité non ordonnée (sans rapport de succession ni de tout à partie), c'est-à-dire une collection. Quand la collection s'applique aux images, nous parlons d'*imageries*. Une acception reçue de ce terme (selon le *TLFi*) consiste d'ailleurs en une collecte d'images appartenant au même style, *au même genre*.⁵⁷

Or c'est bien en tant qu'imagerie que le genre détermine l'interprétation des bandes dessinées, non seulement pendant le feuilletage mais aussi, avant et après celui-ci, en tant qu'agent principal des captations brèves (notamment, le coup d'œil sur les couvertures d'albums empilés sur les étagères des magasins, le parcours visuel des vignettes dans la presse magazine spécialisée) et des promesses de lecture (on lit une bédé dès lors qu'on a reconnu son imagerie ou du moins parié sur ce qu'elle est).

Voici à présent les réflexions auxquelles me conduit cette constitution des genres de bande dessinée comme imageries.

Premièrement, le genre représente, comme j'ai pu l'exposer ailleurs (Badir 2009), le constituant d'une fonction sémiotique : c'est un *contenu*, mais non pas un contenu de pensée, abstrait, idéal ; c'est en l'occurrence un contenu investi par des images, un contenu

57 Philippe Hamon (2007) a montré quelle incidence l'imagerie qui s'est développée au XIX^e siècle, à travers la photographie, la lithographie et d'autres fabrications d'images populaires, a eu sur la réception des genres littéraires.





170 En tous genres

exprimé, attaché aux formes médiatiques de la bande dessinée, aux formes et aux couleurs de ses dessins. J'en donnerai pour exemple le genre des histoires de Vikings. Si quelqu'un vous parle de Vikings, il vous vient sans doute aussitôt quelques associations : un drakkar, un fjord, un climat froid, des moustaches et de longues chevelures blondes, des tuniques en peau, des armes de temps barbares, d'avant l'an 1000, etc. Mais, en réalité, dans la bande dessinée, l'imagerie des histoires de Vikings est bien plus spécifique. Elle détermine un type de dessins, un type de personnages, un type d'histoires, un certain niveau d'exposition de la sexualité et de la violence. Cela vient du fait que le parangon des histoires de Vikings est constitué par la série *Thorgal*, série écrite et dessinée par Jean Van Hamme et Grzegorz Rosinski depuis 1977, ainsi que ses séries dérivées. Cette imagerie propre à la bande dessinée se retrouve, par exemple, dans *Chroniques barbares* de Jean-Yves Mitton (six tomes de 1994 à 2000), *Asgard* de Dorison & Mayer (deux tomes parus en 2012 et 2013), la série *Aëla* de Duval et Bertho, *Konungar* de Juzhen et Runberg (2011, deux tomes), *Saga Valta* d'Aouamri & Dufaux (un tome paru en 2012) ou *Hammerfall* de Talijanie & Runberg (quatre tomes parus entre 2007 et 2009). En revanche, le genre n'inclut pas *Hågar Dunör* de Dik Browne (depuis 1973), série humoristique mettant en scène un Viking et sa famille, ni peut-être le manga *Vinland Saga* de Makato Yikimura (depuis 2005), si toutefois l'on considère, comme j'y serais enclin, que le contexte culturel oblige à une *relecture* des genres.

Deuxièmement, le genre est du ressort du lecteur, et non de l'auteur, car il n'y a qu'un lecteur pour feuilleter un album de bande dessinée – il va de soi que je distribue ici des *places* et non des sujets. Il est vrai que l'auteur (la place et la fonction d'auteur) contribue à la constitution de l'imagerie à travers un autre genre, propre celui-là à la génétique des albums de bande dessinée : le *carnet de croquis*, dont quelques pages choisies accompagnent régulièrement les premiers tirages ou les rééditions d'une saga en un seul volume. Néanmoins il est manifeste, rien que par la mise en page, que l'énonciation éditoriale épouse ici le désir du lecteur davantage que celui de l'auteur et met celui-ci au service du lectorat.

Le lecteur de bande dessinée est du reste un être associatif, comme l'est aussi l'auditeur des musiques de variétés. À ce titre, il participe, virtuellement ou actuellement, à une communauté de





fans, auxquels l'éditeur ou la presse s'adresse en fonction de son imagerie. Exemple, extrait d'une *review* parue sur *comicsblog.fr* du dix-septième tome de la série *Walking Dead* :

Il y a un moment qu'on attend un changement dans la série. Les fans de zombie attendent d'en savoir plus sur le sujet, de voir d'éventuels changements ou une nouvelle menace. Les fans de l'esprit original attendent... qu'on ne tourne plus en rond. Les premiers risquent d'être déçus, mais les seconds verront peut-être ici un second souffle.

L'exemple est intéressant dans sa maladresse même d'expression : les fans de zombies constituent une communauté bien définie par une imagerie manifestée dans quantité d'albums, alors que, bien évidemment, les « fans de l'esprit original » ne représentent aucune catégorie particulière.

Troisième réflexion. Si l'imagerie est à penser comme une lignée de lecture et de feuilletages d'albums, il est évident qu'elle ne se constitue pas d'une manière strictement réfléchie et qu'elle reste au contraire pour une large proportion en deçà du seuil de conscience des lecteurs. En termes de « styles de catégorisation » (cf. Fontanille 2003, 46), l'imagerie relève de la *famille* ; les images (ou les éléments d'images) ont entre elles un « air de famille », une ressemblance significative. C'est-à-dire que l'imagerie agit comme un principe de diffusion avec un investissement d'intensité affective : il revient toujours au lecteur de décider si tel album, qu'il feuillette, ressemble ou non à ceux qu'il affectionne. L'interprétation d'une imagerie est nécessairement productive, c'est-à-dire conduite par la subjectivité du lecteur.

3. Des genres pour qui, pour quoi ?

Ceci implique des enjeux théoriques et descriptifs de portée générale qui méritent d'être examinés. J'en note deux.

La recherche des traits distinctifs de genre, dans le cas de la bande dessinée, *dénature* l'usage qu'en ont les lecteurs. Un genre qui produirait une collection ou une série close d'albums selon des traits communs est une fiction d'universitaire. Je crois qu'il faut prêter attention à ce que les outils d'analyse, et l'horizon d'attente propre





172 En tous genres

à la démarche analytique, *font* à l'objet mis à l'étude. Interpréter une œuvre selon les genres, c'est d'abord interpréter la notion même de genre et en exploiter un usage particulier toujours soupçonnable d'artificialité. Prenons le cas de l'empiètement d'un genre sur un autre : cet empiètement n'empêche nullement un genre de fonctionner, c'est-à-dire de servir véritablement d'interprétant pour une bande dessinée donnée. Par exemple *Dragon Ball* est à la fois un manga d'arts martiaux et un manga d'aventure ; ou *Magical Doremi* un manga de lycée et, en même temps, un manga de « magical girl ». Pour autant, on n'a pas besoin de regarder ces séries comme des œuvres hybrides, à cheval entre deux genres, car les genres n'imposent pas d'extériorité ; il s'agit de concevoir leur rapport comme les réseaux sur Internet : chaque œuvre constitue un nœud en lien avec d'autres œuvres en fonction de l'imagerie générique qu'elle manifeste ; plus un nœud est interconnecté, mieux il donne une impression générique ; plus il y a de connexions entre mêmes nœuds, plus la zone générique devient représentable en dehors des œuvres qui manifestent le genre.

L'autre point théorique que j'aimerais brièvement évoquer est le corollaire de celui que je viens d'argumenter. Savoir s'il faut défendre une notion de genre comme étiquette ou plaider au contraire pour une conception souple de la généralité est à mon avis un faux dilemme. Il n'y a pas à choisir entre genre et généralité car la famille générique que se donne un lecteur de bandes dessinées repose *et* sur une étiquette (utile à la communautarisation des goûts et des lectures) *et* sur une ressemblance continue qui ne supporte que des seuillages, non des clivages.

C'est au demeurant ce que ne cessent de dire les critiques de la presse spécialisée (c'est-à-dire, généralement, des lecteurs assidus, car le métier relève largement du bénévolat). Qu'on lise par exemple le début de cette chronique relative au premier tome de *Bas Ass*, comics réalisé par deux Français, Herik Hanna & Bruno Bessadi (2013) :

Le plus important quand on fait des comics et qu'on est pas [*sic*] Américain, c'est d'insuffler l'atmosphère nécessaire ainsi que les codes propres aux genres [*sic*]. Pas évident quand celui-ci tend à se diversifier si bien qu'il nous arrive de qualifier certaines séries de « proches du franco-belge ». Alors autant faire dans le facilement identifiable, une mégapole américaine, une enfance dans un trou





perdu semblable qui pourrait se situer au Kansas et héros masqué (in *comicsblog.fr*).

Une dernière réflexion, car il me faut dire un mot de l'herméneutique. Pour quelle sorte d'herméneutique le feuilletage d'album produit-il de l'imagerie ? À quelle demande ce feuilletage répond-il ? Non pas à une herméneutique de la clarté, ni à celle de l'obscurité que Rastier argumente contre la première. Clarté et obscurité ressortissent d'une catégorisation bien trop objectivante pour les productions interprétatives des lecteurs de bédés. L'herméneutique qu'il convient de cerner est celle de *l'appropriation* : le feuilletage d'un album ne cherche pas à le rendre clair, encore moins à favoriser un parcours de lecture difficile. Mais, simplement, comme je l'ai dit, il cherche à voir si l'album *va* plaire, en fonction d'une lignée de lectures et de lecteurs aptes à s'associer et à tirer bénéfice de cette communautarisation. Il va de soi alors que les imageries génériques épousent d'abord les catégories socioculturelles. C'est ainsi que la catégorisation prépondérante pour l'établissement des genres est celle des traditions culturelles divisant le champ de la bande dessinée en trois zones, y compris dans l'organisation commerciale : mangas, comics, bande dessinée « européenne » ou « franco-belge ». Ensuite vient la division des âges et parfois des sexes (des genres sexués).

Ainsi pour les mangas, l'habitude est de distinguer les *kodomo*, mangas pour enfants, et les *redikomi*, mangas pour adultes. Mais, pour l'essentiel de la production, qui concerne les jeunes adolescents, d'une part, les jeunes adultes, d'autre part, la division des sexes est directement opératoire : les *shonen* sont destinés aux jeunes garçons adolescents, les *shojo*, aux jeunes filles, les *josei*, aux jeunes femmes et les *seinen* aux jeunes hommes. Toutefois ces classes distributives ne constituent pas des genres, elles ne font que déterminer les genres possibles, et même prévisibles, en leurs seins. Ainsi, par exemple, les *josei* (mangas pour jeunes femmes et adultes) comptent au moins les imageries génériques suivantes, dont certains ont une étiquette, les autres non :

- *redisu* : romance hétérosexuelle (par exemple, la série *Capuccino*) ;
- *shojo-ai* : romance sentimentale entre femmes (la série *Aoi Hana*) ;
- *shonen-ai* : romance sentimentale entre hommes (la série *Gravitation*) ;





174 En tous genres

- *yaoi*: romance sexuelle entre hommes (la série *Yellow*);
- mangas de cuisine;
- mangas de maternité;
- mangas d'enseignante (la série *Gokusen*).

Un mot sur les *yaoi*, lesquels illustrent parfaitement le genre comme imagerie. En quoi la romance sexuelle entre hommes convient-elle à un public féminin et non à un public d'hommes homosexuels? Eh bien, par des types spécifiques de personnages et d'interaction entre les personnages, toutes choses dont on peut être instruit en feuilletant le manga: au moins l'un des protagonistes est androgyne (complètement glabre, avec des yeux grands et oblongs comme le sont ceux des caractères féminins dans les *redisu*, et portant des chemisiers blancs proches de ceux que portent les femmes japonaises dans le monde des affaires) et l'interaction mime strictement une relation hétérosexuelle (position du missionnaire, clivage net entre un dominant et un dominé).

Pour finir, posons cette question: la bande dessinée peut-elle échapper au genre? à l'imagerie? À partir du moment où l'on fixe le genre sur la lecture, la réponse est facile à donner: ça dépend du lecteur! Pour un lecteur assidu, les bandes dessinées qui ne sont pas «de son genre», pas «selon les genres» qu'il affectionne, peuvent ne pas produire d'imagerie. Mais l'œuvre singularisante échappant à toute imagerie est certainement très rare.

Bibliographie

- BADIR, Sémir (2009), «Six propositions de sémiotique générale», *Actes Sémiotiques* [en ligne: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674> depuis le 10 avril 2009].
- FONTANILLE, Jacques (2003), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim [2^e édition].
- HAMON, Philippe (2007), *Imageries*, Paris, José Corti [2^e édition].
- PEETERS, Benoît (2002), *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion.
- RASTIER, François (2001), *Arts et Sciences du texte*, Paris, P.U.F.





chapitre 4

L'interprétation générique des textes. Ou comment le genre et le média participent à l'œuvre

Nicolas COUÉGNAS & Aurore FAMY

1. Introduction

1. *Pour sortir des contraintes du genre...*

On fait souvent reproche au genre, notamment dans une perspective didactique, d'écraser les œuvres sous une chape de contraintes, tuant ainsi dans l'œuf la vie singulière des textes littéraires. Et non seulement les élèves devraient recevoir ces étiquettes toutes faites sans ciller, sans identifier nécessairement leur provenance, sans entrevoir l'histoire complexe des mutations génériques, mais ils seraient également plus ou moins condamnés à faire œuvre de créativité par simple répétition, au mieux par la remédiation d'un texte relevant d'un genre dans un autre genre. Quelle réponse





les sciences du langage, et plus particulièrement la sémiotique et la sémantique textuelle, qui prennent le texte pour objet d'analyse, sont-elles susceptibles d'apporter à ces dommages collatéraux que l'approche générique « classique » susciterait ?

L'une des vertus de l'approche du genre en sciences du langage tient sans doute dans sa capacité à prendre mesure du type d'effets langagiers résultant de l'appartenance à un genre. Mais en tant que tel, en tant que discipline qui prend à cœur et à sa charge la description des fins mécanismes qui font d'un texte un objet si remarquable, l'approche sémiotique devrait à la fois identifier les lieux textuels où la pression du genre s'exerce très concrètement et montrer que la voie du genre est essentiellement et profondément un chemin vers de singularisation. C'est en tout cas le mot d'ordre que nous voulons suivre, en affirmant que le général n'a de sens que par rapport à un particulier, à une singularité qu'il permet de viser et de mettre en relief. Le générique, une des formes possible de la généralité dans le domaine des œuvres culturelles, a ainsi vocation à assurer à la fois une certaine identité entre les textes, à permettre une permanence culturelle, tout en portant dans son principe même la tension singularisante dont résulte une œuvre, quelle qu'elle soit. Pour répondre à ce double objectif nous proposons la notion de *gradient de généricité*. Ce modèle est d'abord une médiation qui doit permettre de tenir ensemble les deux pôles évoqués : celui de la généricité et celui de la singularité.

2. Le genre dans la perspective sémiotique

Que signifie, au juste, l'inscription de notre modèle dans le giron des sciences du langage, et plus particulièrement de la sémiotique, et qu'est-ce qui la doterait d'une précision supposée hors d'atteinte pour d'autres disciplines traitant du genre ? Dans un article consacré au concept de *tradition discursive*, Sylvain Loiseau distingue, parmi les six grands critères qui, dans des dosages variables, entrent dans la définition des approches du genre dans le domaine des sciences du langage, le critère du *statut sémiotique*, où le genre est défini comme « forme sémiotique autonome » (Loiseau 2013, 94). Cette autonomie découle tout entière de la synchronie de l'approche :





on ne s'intéresse pas aux transformations d'un genre dans le temps, mais à la manière dont un genre se manifeste dans un texte, à un moment donné de l'histoire littéraire. En synchronie, on retiendra donc du genre, en suivant les propositions de François Rastier (2001), que celui-ci est d'abord un ensemble de prescriptions, qui règlent en partie les relations entre les composantes du plan de l'expression et du plan du contenu, constitutives de tout texte⁵⁸. Le genre ainsi défini n'est pas simplement un ensemble de normes sociolectales extérieures au texte, mais aussi une forme intrinsèquement textuelle, une instance de systématisation qui se manifeste par la mise en forme du texte, au cœur de la textualité et de ses composantes. Voilà, semble-t-il, ce qui peut justifier la revendication de précision, à verser au compte de la sémiotique : la sémiotique textuelle du genre n'aborde pas le genre comme une généralité, mais décrit au contraire la manière dont un genre se textualise, dans ses différentes composantes (v. Couégnas 2013).

Le fait de considérer le genre comme une forme sémiotique autonome, en synchronie, implique également, en bonne logique sémiotique, que soient rendus solidaires un plan d'expression et un plan du contenu. Mais, écrit Rastier, le genre ne règle qu'en partie les composantes des deux plans. Ce qui nous conduit à distinguer deux types d'interprétation : une *interprétation générique*, qui consiste dans l'identification de la forme sémiotique générique, avec ses deux plans, et l'interprétation de l'œuvre elle-même, déterminée en partie par l'*interprétation générique*. Dans la phase de l'*interprétation générique*, nous faisons enfin l'hypothèse que le média, au sens de support médiatique, joue un rôle fondamental car il fournit à l'interprétation de l'objet sémiotique « genre textuel », les unités constitutives de son plan de l'expression ; ces unités étant les *formats médiatiques*.

58 RASTIER répartit les différentes composantes du plan de l'expression et du plan du contenu comme suit :

Composantes du signifié	Composantes du signifiant
Thématique (thèmes, isotopies, topos) Dialectique (narrativité) Dialogique (énonciation, modalisation) Tactique (disposition/organisation du plan du contenu)	Médiatique (écrit, oral, polysémiotique) Rythmique (répétition de formes) Prosodique-tonale (accents par exemple) Distributionnelle (mise en forme, répartition des unités du plan de l'expression)





2. L'hypothèse du gradient de généricité

Le *gradient de généricité* permet de représenter non plus uniquement l'analyse hiérarchisée, fondement de toute sémiotique différentielle, mais la tension, la *visée singularisante*⁵⁹ qui s'exerce au sein d'un *horizon générique*. Le chemin qui va du générique au singulier prend donc la forme d'un *gradient*, où la force prescriptive s'exerce de manière graduelle, passant successivement du plus contraignant, le pôle de la généricité, à la plus grande latitude, le pôle de la singularité.

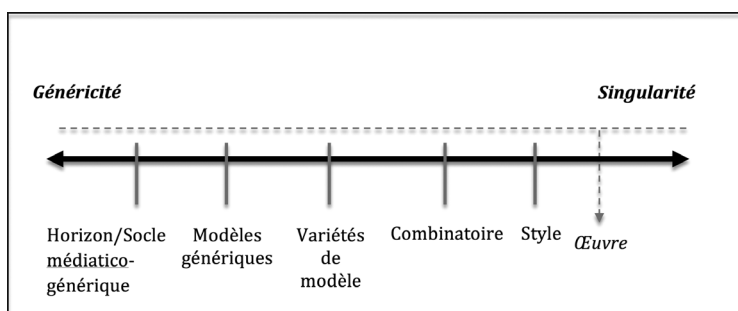


Figure 15

Le gradient de généricité

Ce modèle, où plus exactement cette médiation entre la généricité et la singularité, est issue initialement d'un travail sur un vaste corpus d'albums d'enfance (Couégnas 2010). Pour chaque degré nous donnons donc succinctement pour exemple le cas de ces albums.

SOCLE MÉDIATICO-GÉNÉRIQUE : dans le socle, le média rencontre le genre ; autrement dit, sont exploitées les composantes sémantiques immédiatement compatibles avec le média. Ainsi dans les albums pour enfant, la composante médiatique, qui voit l'image prendre le pas sur le texte, à partir de 1929 (*Macao et Cosmage*), déterminera tout d'abord une *distribution* du plan de l'expression, à

⁵⁹ Le gradient est de nous mais l'expression, pertinente et fort utile, a été proposée par F. Laurent (2014).





savoir une image par page (deux au maximum). Cette linéarité de l'expression détermine elle-même une linéarité du plan du contenu (une *tactique* selon Rastier) : page après page, le contenu des albums d'enfance varie nécessairement graduellement, en produisant par exemple des effets d'intensification, de diminution, de variation systématique d'un élément, etc. Cette linéarité, dictée par le média, constitue véritablement le noyau générique des albums d'enfance.

MODÈLES GÉNÉRIQUES : à partir du socle, le jeu sur l'ensemble des composantes textuelles aboutit à la création de modèles génériques, grammaire fondamentale de toutes les œuvres s'inscrivant dans cette famille générique. Pour les albums, les modèles sont au nombre de trois : deux modèles qui exploitent pleinement la dynamique générique : *la boule de neige* et *la surprise*, et un modèle qui se distingue par ce qu'on pourrait caractériser par un conservatisme générique, *le conte* qui refuse l'apport médiatique du socle.

VARIÉTÉS DE MODÈLES : à l'intérieur de chaque modèle, l'analyse se poursuit. Par exemple, la *boule de neige* se décline en trois possibilités : *déclinaison*, *intensification* et *chaîne*, la *surprise en surprise* *énonciative*, *en rupture énonciative* et *en tension énonciative*.

COMBINATOIRE : les modèles sont susceptibles de s'enchaîner selon des ordres particuliers. On retrouve par exemple très souvent dans les albums l'enchaînement Contes/Boules de neige/Surprise, en raison semble-t-il des potentialités aspectuelles de chacun des modèles. Cette syntaxe canonique n'est qu'un cas particulier d'une combinatoire plus vaste, qui correspond à l'ensemble des combinaisons possibles entre les modèles.

STYLE : du genre aux œuvres le poids de la généricité décroît, jusqu'à paraître s'effacer en partie devant l'invention du style et des œuvres. Mais la généricité ne disparaît jamais totalement ; elle reste, en synchronie, l'horizon sur lequel l'œuvre se détache. Reste alors à montrer en quoi consiste le jeu qui s'offre à l'auteur, ses latitudes et ses contraintes dans l'interaction idiolectale des composantes textuelles.

ŒUVRE : le terme n'est employé que dans le sens très général de production discursive singulière, et ne préjuge pas d'une qualité particulière que pourrait atteindre une production, textuelle ou autre. Il faut insister sur le fait que par commodité, et par habitude l'œuvre apparaît à la droite du gradient, après le style. Mais ce n'est là qu'une possibilité, représentative de l'esthétique moderne





et contemporaine. Le curseur de la manifestation peut se déplacer sur le gradient de généricité et s'arrêter là où l'esthétique suivie l'exige : il est possible par exemple pour une œuvre de manifester presque directement les variantes du socle générique, et de valoir au Moyen-Âge pour œuvre esthétique au plein sens du terme (v. Laurent 2014), ou de représenter la énième livraison d'une série populaire au modèle générique éprouvé.

3. Un socle générique pour la bande dessinée

La comparaison avec le genre de la bande dessinée, relativement proche des albums d'enfance du point de vue du média, est tout à fait édifiante car elle permet de saisir l'équilibre subtil qui se noue entre média et genre. Cette comparaison montre qu'il n'y a pas simplement, dans nos deux cas, une corrélation à enregistrer entre un genre et son média, mais en quelque sorte une « médialité », une prédisposition du média envers un genre particulier. Ou encore, dit autrement, une détermination du genre par les formats médiatiques.

Le noyau générique de la bande dessinée est constitué, de manière prégnante, d'une composante médiatique très particulière. Différents types de signifiants sont investis dans un support livresque d'une cinquantaine de pages, souvent de format A4, l'album, le tout potentialisant une pratique de feuilletage. Le genre des albums de bandes dessinées se caractérise par son aspect polysémiotique en vertu du fait que les signes engagés appartiennent à la fois au code visuel (dessins, typographie, cadrage, mise en page) et au code textuel (la langue). Groensteen (1999), théoricien de la bande dessinée, reconnaît également la coprésence et la collaboration de ces deux matières de l'expression comme constitutives du genre. Il établit de surcroît la primauté de l'image sur l'écrit car, en plus d'occuper plus d'espace, l'essentiel de la production de sens s'effectue à travers elle. Ainsi, images et mots sont en interaction totale et cette spécificité du média influe sur le genre : le discours textuel et le discours iconographique s'articulent (en complémentarité, en dissonance, en redondance, etc.) par le truchement d'une séquence d'images fixes appelées vignettes dans lesquelles sont insérés des phylactères eux-mêmes mode d'insertion du texte.





Dans la constitution du socle générique de la bande dessinée, une autre composante du plan de l'expression est à prendre en compte : la composante distributionnelle. Dans la théorie élaborée par Groensteen, cette composante est primordiale et s'incarne à travers ce qu'il appelle la *spatio-topie*, code régissant les principes fondamentaux de la distribution spatiale et ayant pour fonction la description systématique de « l'être physique » de la bande dessinée. L'organisation du signifiant dans une bande dessinée jouit incontestablement d'une très grande spécificité : les unités sont distribuées en sections (vignettes) qui s'intègrent dans des syntagmes (strips), eux-mêmes distribués sur l'espace de la planche, les planches étant linéairement placées les unes à la suite des autres, sous l'égide de ce qu'on appelle le multicadre, dans l'espace de l'album. Ce mouvement d'inclusion, mis en œuvre par ces différentes unités baptisées « gigognes » chez Groensteen, et cette forte discrimination d'éléments du plan de l'expression font émerger la possibilité de ce que nous proposons de nommer des élans tabulaires au moment de la lecture.

La corrélation des deux composantes mentionnées, la première influençant la deuxième, constitue une sorte de pré-noyau « médiatico-distributionnel » qui place sous sa gouverne le reste du socle. Dans la perspective de ce pré-noyau, l'album peut se définir comme un « multicadre feuilleté », où l'organisation particulière du matériau livresque privilégie les relations *in absentia*, ce qui montre déjà l'influence des formats médiatiques sur le plan du contenu.

La composante dialectique (narrative), versant contenu, est tout aussi nécessaire à la définition du socle générique de la bande dessinée. En tant qu'elle rend compte des intervalles temporels dans le temps représenté, de la succession des états entre ces intervalles et de leur déroulement aspectuel, cette composante sémantique est naturellement légitime. La bande dessinée est en effet essentiellement un art séquentiel, servi par une suite d'images discrètes, discriminées par des espaces intericoniques, fondamentalement narratif. Ces espaces intericoniques, qui séparent et fédèrent les vignettes, sont en effet absolument capitaux dans la narration, car ils représentent quasi nécessairement un saut dans le temps, support des transformations narratives. L'intervalle temporel matérialisé par l'espace intericonique peut être fixe ou variable, ce qui crée de surcroît des variations de rythme dans la narration.





On distingue dans la composante dialogique d'une part ce qui relève de l'énonciation et d'autre part ce qui est du registre de la modalisation. La composante médiatique, qui instaure comme nous l'avons vu les phylactères en tant que mode d'insertion de l'écrit à l'intérieur de la vignette, induit une composante dialogique-énonciation particulière : la présence définitoire du genre des protagonistes animés et dotés de parole nous place d'emblée dans une situation de relations intersubjectives. Les phylactères, contenant des discours directs impliquent des dialogues, une énonciation embrayée des protagonistes, fermement ancrée dans un ici/maintenant dessiné. La composante dialogique énonciative est déterminante pour la bande dessinée car elle inscrit l'histoire narrée dans un présent continu et embrayé. C'est là un facteur d'immersion essentiel du genre. L'embrayage constitutif du genre n'exclut pas néanmoins la possibilité de débrayages, dans le cadre de la fonction de régie (v. Groensteen 1999, 150), responsable de la gestion de l'espace-temps narratif, rendant compte par le biais de récitatifs des analepses, prolepses ou autres ellipses de grande amplitude – la B.D. étant intrinsèquement elliptique.

Pour résumer, le socle générique de la bande dessinée s'élabore à partir de quatre composantes textuelles, pour une large part motivée par la composante médiatique qui, s'appariant à la composante distributionnelle, forme un pré-noyau qui influence les composantes dialectique et dialogique énonciative.

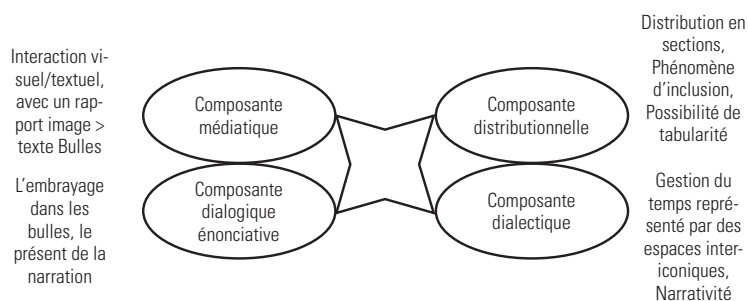


Figure 16

Le socle générique de la bande dessinée





4. La généricité: du socle aux modèles

À partir du socle élaboré dans la section précédente, et comme dans le cadre des albums d'enfance, il est possible de poursuivre en distinguant plusieurs variantes intermédiaires de ce socle. Les trois modèles que nous allons proposer sont fortement influencés par la composante distributionnelle, plus précisément par l'opposition/long vs bref/voire/extensif vs intensif/. Cette typologie ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité: il ne s'agit ici que de montrer le déterminisme du média et des chemins de singularisation possible à partir du genre. Si les outils descriptifs sont précis, la terminologie adoptée pour dénommer les modèles a vocation à être pratique, et se veut donc relativement transparente et isotope à son objet: on rencontrera ainsi successivement les modèles *Pop'up*, *Bulle de chewing-gum* et *Aventure*.

Le premier modèle de variante du socle générique de la bande dessinée envisageable est donc le modèle «Pop'up». La composante distributionnelle y accomplit son œuvre en organisant les signifiants dans une seule et unique vignette, induisant de ce fait la brièveté du modèle et donc son caractère saillant.

La composante dialogique énonciative est ici également déterminante. On pourrait penser, assez logiquement, que ce type de modèle contrevient au principe de «solidarité iconique» postulé par Groensteen comme définitoire de la bande dessinée. Comment peut-il bien y avoir solidarité quand la part iconique se réduit à une seule image? Tout simplement parce que l'image *pop up* de B.D. n'est pas un tableau, ni une double page d'album mais bel et bien le résultat de la *condensation* d'une narration virtuelle, supportée par une suite d'images elles aussi virtuelles. Le *pop up* sélectionne dans cette suite une image, un moment particulièrement saillant qui, comme toute B.D., s'inscrit dans une narration au présent, définitoire du genre. Enfin, pour parachever la définition de modèle, on doit mobiliser une composante dialogique-modalisation qui découle de la condensation narrative. Il faut un effet, une pointe, un retournement, un détournement de la doxa. Pour *Le Chat*, c'est bien sûr l'humour qui permet de condenser les tensions entre différents univers d'assomptions.

Le deuxième modèle est un modèle intermédiaire, plus étendu que le premier, qui a pour support la planche où le multicadre des





vignettes, investit l'espace d'une page. Il se construit autour d'une progression narrative et de sa chute. Ce modèle reçoit l'appellation figurative de modèle « Bulle de chewing-gum » : le mouvement de progression observé (d'action ou de jugement) « éclate » à la fin comme le fait, en général, la bulle de chewing-gum. Ce modèle se constitue à partir de la composante distributionnelle en tant qu'elle organise les signifiants dans une séquence de vignettes disposées sur l'espace de la page, c'est-à-dire qu'elle informe le multcadre sur l'unité planche, attribuant des coordonnées spatiales spécifiques, le site, à chacune des vignettes.

La composante tactique est elle aussi très utile pour décrire ce modèle puisque par définition, la chute intervient à la fin ! Sur le plan du contenu, la disposition se fait de manière assez linéaire tout le long de la séquence de vignettes, jusqu'à la dernière où l'on découvre ou redécouvre, par un reconditionnement, le sens de la planche. Dans ce modèle, on garde l'élément saillant pour la fin. Cependant, du fait de cette progression tactique, une tension apparaît : une linéarité imposée par la composante tactique qui entre potentiellement en conflit avec une lecture tabulaire permise par les composantes médiatique et distributionnelle, décrites dans le socle de généralité élaboré plus haut. De manière triviale mais fondamentale, si le lecteur ne veut pas se « gâcher » la surprise de la fin, il doit respecter la linéarité de la lecture ; autrement, un petit coup d'œil sur la case finale – ou élan tabulaire – anticiperait la chute de manière contre-productive, incarnant le phénomène du « spoiler » tant décrié sur la toile. Cette composante tactique est donc tributaire du pré-noyau médiatico-distributionnel qui présuppose la coprésence de l'ensemble des vignettes sur un même support formel (la planche) et matériel (la page) : la résolution ou « l'éclatement de la bulle de chewing-gum » se trouve sur la même page que le reste.

Ce modèle est logiquement lui aussi marqué par une composante dialogique modale du type surprise, qui peut s'incarner dans l'exploitation de l'humour. Classiquement le foyer d'assomption du sujet n'est pas le même que celui du lecteur ou, dans le vocabulaire de la sémiotique narrative, du « destinataire jugeant » interne (un patron pour Gaston Lagaffe, le maître pour Garfield, etc.). Il y a toujours une tension palpable entre l'univers d'assomption du sujet d'action et l'univers de référence, de laquelle émane la chute





définitoire du modèle *Bulle de chewing-gum*. Jim Davis, Franquin et Zep par exemple sont de grands consommateurs de ce modèle, pour leur respectif Garfield, Gaston et Titeuf.

Enfin, le troisième et dernier modèle est le plus extensif puisqu'il s'agit d'un développement, d'un déploiement narratif. Cette progression narrative longue se trouve ponctuée de péripéties, motivant sans trop de surprise le choix de la désignation : le modèle de « l'Aventure ». Cette caractéristique de longueur résulte de la force exercée par la composante distributionnelle : les signifiants sont distribués et organisés dans de nombreuses vignettes et le récit se déroule ainsi sur plusieurs pages, voire sur l'intégralité de l'album. La composante dialectique est, bien entendu, particulièrement sollicitée dans ce modèle. En tant que narration qui se déploie et qui contient de multiples péripéties, les successions d'états sont nombreuses et le schéma narratif canonique est très largement mis à contribution. Au niveau événementiel, plusieurs acteurs sont engagés pour figurativiser les actants du récit, impliqués dans les fonctions narratives. On retrouvera ainsi les agonistes récurrents comme le héros (ex : Astérix, Tintin, le Marsupilami etc.), l'adjuvant (Obélix, Le Capitain Haddock, etc.), la figure féminine (La Schtroumpfette, Falbala, etc.), le méchant ou dit opposant ou encore anti-sujet (Gargamel, César, Rastapopoulos, Le Chasseur M. Backelive, etc.). Il s'agit de classes d'acteurs (ou ensembles sémiologiques constants) que l'on retrouve dans la quasi-totalité des bandes-dessinées appartenant au modèle de l'« Aventure ». La composante tactique caractérise également ce modèle car en tant que progression relativement longue, elle tend à suivre une importante linéarité du contenu, ce qui corrobore l'idée de déploiement, de développement extensif de la composante distributionnelle. Cependant, cette linéarité du contenu apparente ne prive pas la lecture d'élan tabulaires, parfois programmés par les auteurs eux-mêmes au moment de la production par des effets d'*arthrologie* générale comme les conçoit Groensteen.

Ces trois modèles découlent directement du socle de la bande dessinée. Il faudrait, pour établir véritablement l'ensemble du *gradient de généricité* aller jusqu'au bout du chemin de singularisation, indiquer comment les modèles sont déclinés en variétés, puis inscrits dans une combinatoire syntagmatique, puis pris en charge par le style, pour aboutir à l'œuvre. C'est évidemment impossible



dans les limites de cet article⁶⁰, mais la mise en perspective des modèles à partir de la grammaire fondamentale que constitue le socle générique montre déjà la voie de cette singularisation et, par conséquent, comment le genre peut être exploité sans écraser nécessairement les textes. Le schéma suivant résume la logique du passage de l'un à l'autre.

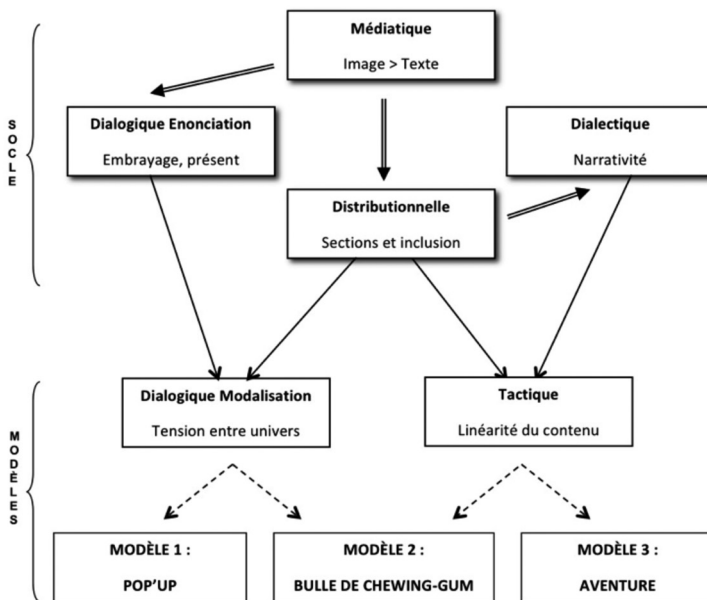


Figure 17

Du socle aux modèles génériques

⁶⁰ La totalité du parcours, pour les bandes dessinées et pour les albums d'enfance est à lire dans Couégnas (2014), ou, pour le genre du blog littéraire, dans Couégnas & Laurent (2014).

5. Conclusion

La composante médiatique, qui tient manifestement un rôle de premier plan dans l'interprétation générique demeure pour le moment, au moins du point de vue terminologique, un peu floue et hétérogène. À partir des propositions de Rastier⁶¹, puis de celles de Badir (2009), nous proposons pour finir quelques réaménagements, par souci d'adéquation, en commençant par bien distinguer d'un côté les formats médiatiques, qui constituent le plan d'expression de la généricité, et de l'autre les composantes sémantiques qui articulent le plan du contenu de la généricité.

SOCLE MÉDIATICO-GÉNÉRIQUE				
	FORMATS MÉDIATIQUES (EXPRESSION)		COMPOSANTES SÉMANTIQUES DE LA GÉNÉRICITÉ (CONTENU)	
<i>Paradig.</i>	Le système sémiologique	Image, texte, etc.	Thématique	Les contenus, isotopies, topoï, etc.
	La morphologie	cadre, bulle, strip, page, double page, etc.	Dialogique	Énonciation et modalisation
<i>Syntag.</i>	La distribution	Linéarité, tabularité, englobement, etc.	Dialectique	Transformations narratives
	L'accès, la construction médiatique (la lecture)	Recouvrement par tourne, feuilletage, élan tabulaire, etc.	Tactique	Distribution du contenu

Tout d'abord, le média est décrit en termes de formats médiatiques, dans l'acception de Badir⁶², c'est-à-dire de formes prégnantes au statut sémiotique particulier : les formats ne sont pas obtenus par analyse différentielle, comme le sont les formants habituels du plan de l'expression, pour une œuvre, mais se présentent comme des

61 Cf. le tableau des composantes textuelles déjà cité.

62 « Les formats sont des formes prégnantes, des agencements actualisables dans une œuvre. Ils recouvrent, en en étendant très largement la portée, tous les phénomènes qu'on a pu voir désignés, précédemment, sous la qualification de « suprasegmentaux ». La période, le paragraphe, le sonnet, le tableau graphique, la liste, le cadre, la case (de bande dessinée), le plan (cinématographique), la portée (musicale), l'agenda, la page (numérique), la une (de journal) sont des formats » (Badir 2009). On notera que par rapport à ses propositions, le format n'est plus exploité au niveau de l'œuvre, mais uniquement pour le plan des pratiques, dans le rencontre entre média et genre.



positivités, telles que la case, la bulle, la page, pour la B.D. Et c'est précisément parce qu'elles ne sont pas différentielles mais positives qu'elles introduisent une part de motivation, et déterminent l'apparition de tel ou tel contenu définitoire du socle générique d'un genre.

La composante *distributionnelle* est maintenue, mais fait désormais partie des formats médiatiques : la tabularité ou la linéarité d'une page par exemple relèvent sans aucun doute de la mise en forme du texte dicté par le média. On distingue en outre, à présent : le *système sémiologique*, l'*accès médiatique* et la *morphologie*. Dans le *système sémiologique* sont reconnus les types de signes mobilisés (oral, verbal, gestuel, iconique, etc.) et le rapport éventuel entre différents types (complémentarité, symétrie, hiérarchie, etc.). Dans la *morphologie* sont recensées les unités ou totalités paradigmatiques exploitées par le média, du type : mot, paragraphe, bulle, strip, vers, strophe. L'*accès médiatique*, enfin, décrit la façon dont le média programme l'acte de lecture : par exemple, la tourne par recouvrement dans le cas des albums d'enfance, l'élan tabulaire de la B.D., la continuité de la tourne et la production de l'épaisseur du volume pour les romans, etc. Sans cette composante, le média ne peut trouver sa consistance sémiotique réelle. Il faut insister, enfin, sur le fait que chacun de ces formats médiatiques est véritablement sémiotique ; ce ne sont pas simplement des descriptions d'éléments formels, isolés, mais les unités d'un plan d'expression, susceptibles d'être associés, soit dans une relation de solidarité soit dans une relation de détermination à des contenus génériques. C'est à cette condition que l'analyse sémiotique peut espérer décrire l'*interprétation générique*.

Bibliographie

- BADIR, Sémir (2009), « Six propositions de sémiotique générale », *Actes Sémiotiques* [en ligne : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1674> (consulté le 01/05/2013)].
- COUÉGNAS, Nicolas (2010), « Surprise du sens ou passions de souris : de l'album d'enfance aux jeux vidéo éducatif », in Sébastien GENVO (éd.), *Les jeux vidéo, au croisement du social, de l'art et de la culture. Questions de communications*, 8, 2010.





- COUÉGNAS, Nicolas (2013), «Sémiotique textuelle du genre. La genericité des albums d'enfance», *Pratiques*, 157-158, pp. 91-104.
- COUÉGNAS, Nicolas (2014), *Du genre à l'œuvre*, Limoges, Lambert-Lucas.
- COUÉGNAS, Nicolas & LAURENT, François (2014), «Style, œuvre et genre: la hiérarchie des composantes textuelles dans le blog *L'autofictif* de Chevillard», in ABLALI, Driss, BADIR, Sémir & DUCARD, Dominique (éds), *Textes, documents, œuvres, Perspectives sémiotiques*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 167-177.
- GROENSTEEN, Thierry (1999), *Le système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F.
- LAURENT, François (2014), «Des prescriptions génériques et médiatiques au style médiéval», Actes du Colloque International *Interpréter selon les genres*, (Marrakech 2012), Limoges, Lambert-Lucas.
- LOISEAU, Sylvain (2013), «La notion de tradition discursive: une perspective diachronique sur les genres textuels et sur les phénomènes de fréquence textuelle», *Pratiques*, 157-158, pp. 91-104.
- RASTIER, François (1989), *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- RASTIER, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, P.U.F.







chapitre 5

De l'utilité et de l'inconvénient du genre pour les œuvres (et notamment pour les films)

Gian Maria TORE

1. Introduction : le problème du « genre »

De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie de Friedrich Nietzsche n'est pas un livre d'histoire comme on l'imaginerait, mais ce que le philosophe allemand définit comme une « considération inactuelle » à propos de l'évidence même de la notion d'histoire et de son importance. Les pages de cet article, suivant l'exemple de Nietzsche, visent à présenter un cadre problématique pour la notion de genre ; il ne s'agira pas de rejeter cette dernière, mais plutôt de suspendre l'évidence de ses contours, d'une part, et d'interroger son utilité même, de l'autre. Car il semble bien que les approches « actuelles » donnent pour acquise l'existence et l'utilité des genres, leur souci étant plutôt d'expliquer soit comment classer les genres, soit comment classer par genres ; en d'autres termes : soit





comment organiser les genres en système, soit comment aborder les œuvres en systèmes⁶³. Ce qui semble manquer est plutôt une sensibilité moins systémique et plus pragmatique quant à l'efficacité d'un tel classement, une approche générique moins marquée par la confiance et plus attachée à la variance sémiotique de ce qu'on essaie de classer. Certes, on a bien montré que les classements *des* et *par* genres sont une combinaison de critères hétérogènes, à différents niveaux, selon différentes démarches, mais cela n'a pas conduit à plus de doutes dans la littérature en général⁶⁴.

La difficulté et l'utilité de l'approche des genres seront discutées ici à partir d'un type d'œuvres particulières, à savoir les films. Si la portée de la discussion demeure facilement généralisable à d'autres domaines que le cinéma, l'avantage de s'attacher aux films est de disposer d'une situation exemplaire où, d'un côté, personne ne doute de l'utilité des genres – rien n'est plus banal qu'associer un film à un genre –, alors que, d'un autre côté, il n'est absolument pas clair de quelle manière on pourrait profiter de cette prétendue utilité du genre. Qu'est-ce que l'approche des genres vise au cinéma, au juste? Est-ce la distinction bien ressassée fiction/documentaire, ou est-ce la distinction plus articulée film narratif/expérimental/documentaire⁶⁵, qui d'ailleurs calque celle, classique en littérature, d'épique ou de romanesque/lyrique/dramatique⁶⁶? Ou alors l'approche des genres au cinéma est-elle utile là où on la mobilise normalement, dans des cas plus particuliers, par exemple celui de la comédie, où l'on distribuera des étiquettes comme : comédie sentimentale, loufoque, musicale, etc., bien qu'une comédie puisse être tout cela à la fois; ou, dans le cas du film criminel, où l'on spécifiera : film de gangster, film noir, film policier, thriller, film de procès, film carcéral, etc., bien qu'encore une fois on ait la conscience qu'on est en train de mettre au même niveau des choses différentes en généralité? Cela signifie-t-il qu'il faudra ensuite établir un classement : comédie, film criminel, etc., tout en sachant qu'un film criminel

63 Pour une référence majeure et problématique pour le classement des genres : Genette (1979) ; pour le classement en genres : Schaeffer (1989).

64 Altman (1999) a rédigé un panorama exemplaire de l'excès de confiance traditionnelle et actuelle envers l'approche des genres, dans les arts comme, plus particulièrement, en cinéma.

65 C'est p. ex. la proposition de Williams (1984) à partir d'une critique de l'étude classique de Th. Schwarz, *Hollywood Genres*.

66 Cf. à nouveau Genette (1979).





peut être à tout le moins parodié dans une comédie (voir *Some Like it Hot* de B. Wilder, 1959) ? Et le film d'animation : s'il est aussi un genre, à quoi s'opposerait-il ? Si le genre sert à classer, nous devons bien pouvoir disposer d'un tableau clair et global, où l'on distingue aisément les niveaux et les dérivations.

Un autre exemple de classement douteux typique au cinéma est le western ; s'agit-il d'un cas particulier du film d'aventure (pourtant ces deux étiquettes sont utilisées en alternative, comme s'il s'agissait de genres du même niveau) ? De même, le *road movie* est-il aussi un cas particulier de film d'aventure (et au même titre que le western, qui pourtant est incomparablement plus important et riche que le *road movie*) ? Et « cas particulier », est-ce autre chose que ce qu'on appelle un « sous-genre » ? Le problème est alors que le western compte déjà plusieurs sous-genres, comme le western spaghetti ou le western crépusculaire (par ailleurs, le *road movie* ne serait-il pas une variante du western crépusculaire sans le côté historique ?) ; ira-t-on jusqu'à définir des sous-sous-genres, puis des sous-sous-sous-genres, alors qu'on n'arrive même pas à établir un niveau de base pour échafauder un classement ? Dans un tableau général, quel est le rapport du film western avec le film historique ? Et si l'on n'oublie pas que le western existe aussi comme film comique, mélodramatique, érotique, s'agit-il là d'une « hybridation » entre genres du même niveau (western, film comique, mélo, film érotique) ou de la preuve qu'on est face à différents types de classements (comique, mélodramatique, érotique... d'une part, et western... d'autre part – sans que l'on sache où caser le film historique) ?

On voit bien que dès qu'on commence à raisonner sur un ensemble un peu vaste d'œuvres particulières comme les films, les questions les plus traditionnelles et basiques pour se servir des genres sont peu évidentes, pour ne pas dire difficiles (impossibles ?) à résoudre. Ces pages voudraient illustrer que, premièrement, une telle non-évidence est inévitable et, deuxièmement, une approche moins systémique mais tout aussi structurelle est possible et peut-être plus intéressante.

On donnera pour acquis que les genres, tels qu'on les nomme et s'en sert pour approcher un film, naissent de manière contingente ; il est donc normal que leur ensemble ou leurs sous-ensembles ne puissent nullement produire un tableau général, cohérent et clair. On donnera aussi pour acquis qu'un même film change de genre





au cours de l'histoire ; on sait, par exemple, que l'étiquette de film noir, pourtant si précise, a été créée et attribuée *a posteriori*, pour des films qui n'étaient donc pas considérés comme étant des films noirs. Cela ne veut pas dire qu'on devrait alors se fier à un système de genres qui soit simplement lié à une époque ; on peut songer, par exemple, au fait que le film censé être la matrice du western, *The Great Train Robbery* (1903), a été vu lors de sa sortie comme une confluence improbable entre mélodrame, film de poursuite, film de chemin de fer (une sorte de film de voyage) et film criminel⁶⁷ : c'est dire plutôt que le classement *des* et *par* genres est une opération de découpage à la Borges, dans le meilleur des cas, voire de plusieurs Borges concomitants et discordants, dans les cas les plus fréquents.

Pour autant, il ne faut pas renoncer à une étude des genres : il faut simplement aborder ces derniers différemment, non pas de manière isolée, comme s'ils pouvaient se tenir en système, mais au sein d'une sémiotique générale du cinéma (ou de l'œuvre), là où leur apport devient utile, bien que d'une manière toute relative.

2. Le cadre : le genre comme une médiation sémiotique

Pour commencer, étudier les genres au sein d'une sémiotique du cinéma permet de transformer la question posée dans ce recueil d'« interpréter » selon les genres dans la question de « voir » selon les genres, et de se demander si l'on voit selon un genre ou plutôt, dans un film, si l'on voit directement le genre.

Ce n'est pas là une question fantaisiste ou banale : dans une sémiotique du cinéma, il faut bien étudier la vision, qui est une activité qui relève autant de la perception que de l'entendement – sans que l'on sache où l'une finit et l'autre commence. Au cinéma, « on voit » bien un grand nombre de choses qui ne sont pas tout à fait visibles ; par exemple, « on voit » deux personnes en train de parler ensemble, alors que le film colle deux plans distincts, chacun avec une seule personne qui parle. Or, si ces phénomènes de perception immédiate sont bien

67 Cf. Musser (1984) et la discussion de Neal (1990), qui pourtant invoque l'approche systématique classique.





connus par ceux qui étudient le cinéma, ils n'ont pas encore été portés sur le terrain des genres, ainsi que sur celui, plus général, des questions esthétiques et sémiotiques. Par exemple, on pourrait interroger sérieusement le fait que, dans un film d'épouvante, «on voit» des choses épouvantables; dans un mélo, «on voit» des choses déchirantes; c'est dire qu'«on voit» des choses qui, à la rigueur, ne se trouvent que dans notre frémissement corporel suite à l'appréciation de ce qui est visible à proprement parler. Ce serait là une véritable visibilité du genre, qui mériterait d'être étudiée. De la même manière, on pourrait prendre au sérieux le fait que, comme on le dit couramment, dans un film «on voit» un style, un auteur, une rupture esthétique... On pourrait ne pas penser qu'il s'agit d'autant d'usages figurés du verbe «voir», pas plus que lorsqu'on dit qu'«on voit» deux personnes en train de parler ensemble alors qu'un champ-contre-champ les montre isolément. Non pas qu'il s'agisse d'attribuer une positivité quelconque au genre, au style, à l'auteur, au geste esthétique du film, car c'est bien notre attention qui construit ces faits; mieux: ce sont bien là autant d'effets d'une sémiotisation du film.

La sémiotique du cinéma, c'est précisément cet ensemble de visibilités: tout ce qui fait qu'on ne voit pas un rectangle plat avec des lumières qui flottent dessus, mais un film, à savoir une profondeur, une continuité narrative et émotive, un discours, un style, une œuvre d'art, un genre... Chacune de ces visibilités dont il est question pour qu'un film signifie quelque chose et fasse sens, on peut l'appeler médiation sémiotique; car chacune est bien un pont, un passage réglé, entre l'inexistence du film dans le monde physique et son existence dans le monde de notre expérience sensée. Le genre est l'une de ces médiations. Comprendre la dynamique sémiotique du genre, c'est comprendre l'existence et les caractéristiques de telles médiations sémiotiques. C'est à quoi s'attachera la première partie de cet article. Ensuite, dans la seconde partie, nous définirons et problématiserons les spécificités de la médiation du genre.

1. La réflexivité, ou les sens d'un film

La première des caractéristiques des médiations qui font «voir» le film, c'est-à-dire tout simplement exister le film en tant que





tel, c'est la réflexivité. Le genre et les autres médiations sémiotiques signifient une représentation, construisent une figuration et en même temps – pli réflexif – présentent cette dernière d'une certaine manière, l'orchestrant dans un jeu rhétorique, figural. Par exemple : on peut voir, dans un film, à la fois un homme en action et – pli réflexif – le jeu de l'acteur qui incarne ce dernier, ou la touche du réalisateur dans ce style de jeu d'acteur, ou l'allusion à d'autres films, cités ou parodiés par cette scène même, ou tout un genre de films... On peut voir à la fois un lieu et – pli réflexif – la durée de cette vision même, ou plutôt du plan filmique qui donne à voir ce lieu, ainsi que son écart par rapport à la durée moyenne des autres films, et par là sa construction tout à fait inédite dans son genre... La réflexivité est inséparable de toute vision sensée, de toute sémiotique cinématographique⁶⁸.

Approcher le genre comme l'une des médiations de la vision d'un film, c'est s'attacher, premièrement, à sa réflexivité. C'est dire qu'on ne voit pas seulement selon un genre, on voit aussi le genre ; on n'interprète pas seulement selon un genre sans interpréter à la fois le genre lui-même. Il y a bien une opacité du genre, et c'est pourquoi les genres ne sont pas des cases données, bien distinctes et disposées, en nombre limité : ce serait comme affirmer que le sens du film est donné, ordonné, clos.

Chaque médiation constitue une dimension sémiotique du film, un de ses sens. Par exemple, la médiation du statut artistique (voir un film en tant qu'œuvre d'art), c'est l'activation de qualités qui resteraient autrement des pures virtualités du film, c'est diriger et valoriser la vision du film dans un certain sens (« artistique »), mais ce sens artistique n'existe et ne s'alimente que dans la pratique même qui le convoque (c'est en regardant des œuvres d'art qu'on construit le sens de l'art). C'est pourquoi le sens de l'art ne peut, par définition, être établi une fois pour toutes. De même, on peut admettre que la médiation du genre, c'est l'activation d'autres qualités du film, c'est la vision du film dans un certain sens (« générique »), c'est voir le film autrement, tout en construisant par là le sens du genre en question.

68 Cf. Tore (2013).





2. *L'amplification sémiotique, ou les généralisations*

S'il existe une littérature qui s'est penchée sur la manière dont une œuvre réécrit le genre, il semble qu'elle ne s'est pas vraiment posée la question spéculaire de comment le genre fait lire l'œuvre, la fait voir « autrement ». En effet, les réponses ne sont pas faciles.

Un ensemble de difficultés tient au fait que toute médiation sémiotique, on vient de l'évoquer, oriente l'œuvre ; plus précisément, porte au jour en elle ce qui se trouve ailleurs, dans d'autres œuvres. L'art, c'est mettre un film en perspective avec les autres œuvres d'art – et à la limite, l'éloigner d'autres films qui ne sont pas censés être des œuvres d'art. Ainsi, voir un film de David Lynch comme une œuvre d'art, c'est le rapprocher d'un poème ou d'un tableau, y chercher certaines dynamiques sémiotiques similaires, et l'éloigner d'autres films, par exemple des blockbusters à l'affiche – ce qui est loin d'être une opération banale, et est même contesté par de nombreux spectateurs. De même, ce qu'on appelle plus précisément le genre, au cinéma, consiste à voir un film avec d'autres films du même genre : ouvrir des résonances avec d'autres films sur des aspects autrement, probablement, secondaires du film même – et négliger d'autres aspects qui pourraient sembler plus centraux dans une lecture non générique. Le film est en somme amplifié – mais dans un sens particulier.

Se posent alors deux problèmes. L'un, plus connu, est : de quels autres films du même genre le film sera-t-il rapproché, sachant que, précisément, le genre n'est pas « le même » selon les films qu'on lui impute ? Il devrait être clair qu'une telle question ne peut avoir de réponse ultime. L'autre problème, plus négligé et encore plus insidieux, est de savoir quelle différence sémiologique subsiste entre la généralisation d'un film selon le genre et les autres généralisations selon les autres médiations sémiotiques. On a évoqué le cas où l'on aborde un film avec d'autres œuvres d'art. On peut faire état d'autres cas, apparemment plus simples, lorsqu'on considère par exemple le film selon son auteur, c'est-à-dire lorsqu'on aborde un film avec les autres films du même auteur. La question est alors la suivante : quelle est la différence formelle entre voir *Vertigo* de Hitchcock (1958) comme un thriller (ou un mélo ? ou une parodie de film fantastique ?) ou comme un film d'Hitchcock, outre le fait que dans un cas nous convoquons d'autres thrillers et dans l'autre d'autres





films d'Hitchcock (dont, par ailleurs, de nombreux thrillers...)? Dans les deux cas, on généralise, on amplifie la sémiotique du film, l'inscrivant dans une filiation ouverte: la lignée des thrillers, la lignée des Hitchcock. Ira-t-on jusqu'à dire que le deuxième cas aussi peut produire un genre: le genre Hitchcock? Mais alors y a-t-il une différence tranchée et utile entre le genre et le style: le genre Hitchcock et le style Hitchcock?

La même question peut être posée pour n'importe quelle autre opération d'inscription d'un film dans une filmographie: par exemple, si l'on voit *Vertigo* comme un film des années cinquante, comme un film hollywoodien, comme un film de la dernière phase du classicisme américain... Autant de genres? Assurément, autant de problèmes qui sont loin d'être évidents.

3. La variabilité, ou la sémiotique des dimensions et des aspects

On peut voir *Vertigo* comme un mélo, comme un film des années cinquante, comme un film hollywoodien, comme un film de Hitchcock, comme une œuvre d'art: ce ne sont là que des possibilités sémiotiques – et d'ailleurs leur nombre est ouvert. En d'autres termes, *Vertigo* fait sens aussi sans qu'on y active des aspects communs avec d'autres films de Hitchcock (imaginons qu'il s'agisse du premier film que nous voyons de cet auteur) ou avec d'autres films hollywoodiens des années cinquante (*idem*), ou avec d'autres thrillers, d'autres mélés... De même, il est clair qu'on peut ne pas voir, dans un film, une citation ou une parodie, on peut ne pas le rapprocher du monde de l'Art, le film ne sera pas insensé pour autant, mais il sera vu *autrement*.

Or, cette variabilité sémiotique semble être la tache aveugle des études structurelles qui voient ou ignorent d'emblée la citation, l'allusion, la parodie, incluent ou excluent a priori le genre, le style, le statut artistique, mais n'expliquent pas cet autre (sens du) film qu'on peut profiler à chaque fois. C'est que, au fond, ces études conçoivent le film (son sens) comme un système donné, selon des niveaux ou des hiérarchies. Mais si, au lieu d'une hiérarchie de niveaux, on disposait d'une anarchie de dimensions, on pourrait





concevoir le fait de sauter d'une médiation à l'autre sans compromettre le fait que le film continue à faire sens : il n'y a pas d'ordre donné. On pourrait aussi concevoir que, bien qu'aucune médiation ne soit donnée, l'activation d'une d'elles se répercute sur tout le film ; ainsi, par exemple, la médiation du genre affecte autant la perception même du film (ce qu'on y voit littéralement) que l'évaluation artistique du film (le fait d'établir qu'il est un « bon » mélo par exemple) : il n'y a pas de division du film par niveaux.

Aussi pourrait-on ne plus penser les objets de sens par composantes, c'est-à-dire par parties données et agencées, com-posées, mais par aspects, qui embrassent la totalité du film à leur manière ; par perspectives, qui changent la vision de tout le film, ainsi que la vision des visions possibles du film (une perspective étant une vision de la vision). Voir un film selon un genre, ce n'est pas s'attacher à une partie, un élément, une composante du film ; c'est plutôt le traverser en entier, bien que sur un chemin particulier – plus ou moins proche des chemins de l'auteur, du statut artistique, etc. Il est réducteur de vouloir caser *Vertigo* dans le genre policier ou dans le genre mélo, mais il l'est aussi d'en séparer une partie, ou une composante, policière d'une autre qui serait mélodramatique. Il est autrement plus intéressant de voir combien, dans ce film, l'adoption d'un deuxième genre recadre la sémiotique du genre adopté comme étant premier, combien elle active les aspects que le premier avait laissés virtuels – et combien ces aspects ouvrent de nouvelles perspectives sur l'auteur, le style, l'art du film en question. Dans *Vertigo*, l'enchevêtrement des deux dimensions génériques, la dimension policière et la dimension mélodramatique, engendre bien un conflit sur tout le film, sur tous les aspects (figuration, narration, thématique, idéologie, passion) et relance l'interprétation même de manière réflexive (un film sur la duplicité, les faux-semblants, la double vérité... y compris la duplicité des genres).

3. Des pistes : comment définir et évaluer la médiation du genre

Une fois le genre admis comme l'une des médiations sémiotiques du film, comme une dimension réflexive, amplificante,





variable parmi d'autres qui font que le film fait sens, on peut essayer d'établir en quoi cette médiation consiste plus exactement. Voici notre proposition : comme toute médiation, le genre se joue sur une double opération sémiotique : l'une de fermeture/ouverture, l'autre de généralisation/singularisation. Ces opérations, souvent confuses, seront discutées ici par rapport au genre.

1. *Fermeture/ouverture*

Le genre est bien sûr un moyen pour réduire l'indétermination sémiotique d'un film. Plus précisément, il permet de savoir, et donc de voir, de « trouver », dans un film deux ordres de choses distinctes : d'une part, un certain nombre de scénarios figuratifs, narratifs, thématiques, idéologiques, mais aussi expressifs et passionnels, qui sont attendus ; d'autre part, le sens dans lequel ces derniers sont compris.

Les scénarios attendus : il est évident qu'un genre structure toute une sémantique, qui va, très concrètement, d'une certaine figuration, tel le cow-boy des vallées solitaires du western, à, plus abstraitement, une certaine idéologie, telle la force de l'amour par-dessus tout du mélo. Entre les deux, il y a lieu de distinguer d'autres aspects comme la narration et les thématiques, qu'un genre peut aussi structurer très clairement. Par contre, il est peut-être moins évident qu'un genre structure aussi les moyens expressifs du film (ce qu'on appelle le langage cinématographique) ou ses ressorts passionnels. Ainsi, du côté des premiers, on peut penser aux plans généraux du western, qu'on ne trouve pas souvent dans le film d'épouvante, caractérisé au contraire par des plans rapprochés ; ou encore à la musique de fosse déchirante du mélo, qu'on ne trouve pas souvent dans un film militant, où l'on préfère plutôt le son en prise directe. Du côté des deuxièmes, les ressorts passionnels prévus, on peut songer à l'importance extrême de l'épouvante dans le genre homonyme, orchestrée par ailleurs par une pragmatique bien complexe qui oscille entre l'adhésion et la dérision, entre la passion de se faire renverser l'estomac et celle de ne pas pouvoir y croire, à cause des exagérations et des trucages évidents ; et on peut penser, par comparaison, à l'épouvante dans le film d'aventure, qui n'est guère de la terreur tourmentée, mais plutôt une petite





appréhension élémentaire qui accompagne quelques moments haletants du film.

En effet, si le film d'épouvante se codifie notamment sur son aspect passionnel, le film d'aventure se structure surtout sur son aspect narratif; c'est dire que la fermeture des genres s'opère sur des aspects différents. En plus, elle comporte des intensités différentes: le noir est infiniment plus codé que le biopic ou le film pornographique, puisque le premier se structure très fortement et richement en figuration, narration, thèmes, idéologies, moyens expressifs et passionnels, alors que le biopic ne se structure pas au-delà d'un simple thème (la vie d'un personnage illustre, peut-être racontée avec un peu de pathos) et le film pornographique au-delà d'un jeu passionnel très clair (l'excitation sexuelle, peut-être sur quelques situations figurativo-narratives stéréotypées, mais pas obligées). Ce ne sont là que des exemples pris au hasard; on peut surenchérir et admettre que le noir n'est pas encore très structuré s'il est comparé au western spaghetti ou au *slasher movie*. En conclusion, on peut admettre la diversité, incomparable, des aspects et des degrés de structuration entre un genre et un autre, et se rendre alors compte qu'il est illusoire et peu utile de chercher à dresser un tableau complet et unique des genres: on ne peut qu'essayer des confrontations ponctuelles, sur tel aspect ou sur tel degré de médiation sémiotique.

Le sens des scénarios attendus: retrouver des scénarios attendus dans un genre, c'est aussi, on vient de le suggérer avec le film d'épouvante notamment, en retrouver leur pragmatique: tragique ou comique, sérieuse ou parodique. Dans un film burlesque, on est disposé à rire de la plus grande des catastrophes; dans un film d'épouvante, on est disposé à s'inquiéter jusqu'au spasme pour le moindre craquement. On peut imaginer la même séquence qui, dans un cas, prendrait un sens comique et, dans l'autre, un sens tragique.

En somme, l'ouverture sémiotique du film est réduite, sur deux fronts – à leur tour, très variés en aspects et degrés: celui de la préfiguration de ce qui va être vu, le scénario attendu, et celui de la configuration en acte, le sens de ce qui est vu. Cela étant, la médiation du genre ne s'oppose-t-elle pas à la médiation du statut artistique, laquelle consiste, précisément, à cultiver l'ouverture structurale, à savoir l'imprévu dans ce qu'on préfigure et le méconnu ou le malentendu dans ce qu'on est en train de configurer?





2. Généralisation/singularisation

La fermeture/ouverture d'un film, sa structuration, ne fait sens que rapportée à sa généralisation/singularisation, à savoir sa mensuration face à la structuration d'autres films. En quelque sorte, la sémiotique du film se dessine comme une transversale entre deux axes distincts mais convergents : d'une part, la fermeture/ouverture, à savoir la codifiabilité du film ; d'autre part, la généralisation/singularisation, à savoir la commensurabilité du film même.

Il faudrait apprendre à penser le genre filmique comme le film (en tant que) générique. Le genre filmique n'existe pas en soi, n'est pas une catégorie absolue, une classe : il n'est qu'une cartographie locale, une dimension relative à tel ou tel(s) autre(s) film(s), bref la résultante d'une perspective adoptée localement. (Et dans ce sens, il faudrait relativiser ce que je viens d'écrire à propos de tel ou tel genre par souci de concision.)

Il existe bien deux manières de structurer un domaine donné : l'une consiste à l'articuler en cases, classes, genres. Ce qui veut dire l'échafauder, le diviser abstraitement en secteurs, qui dès lors s'excluent réciproquement, tout au plus se superposent-ils sur les bords ; et les objets du domaine sont alors censés remplir de telles cases. C'est là la conception courante des genres dans les arts, mais aussi des classes dans la société ou des parties grammaticales dans le discours, bref de tout ce qui peuple un domaine qu'on veut structurer : on n'est pas nom et adverbe à la fois, on n'est pas prolétaire et capitaliste à la fois, par définition. L'autre manière de structurer un domaine consiste à partir des objets mêmes du domaine et les expérimenter, y instituer des perspectives, les rapprocher d'autres objets. Il s'agit de voir comment ces objets mêmes contribuent à structurer le domaine, qui dès lors ne cessera d'être mis en tension, en mouvement, en question. Il s'agit ensuite d'une tout autre conception de la structure : la forme du domaine changera selon le départ choisi, la perspective adoptée, le parcours tracé. Il s'agit finalement d'une tout autre conception des genres : leur nombre ne pourra qu'être ouvert, leur architecture élastique et multidimensionnelle. En somme, on voudrait affirmer qu'il s'agit d'une conception plus proche de la foisonnante multiplicité des phénomènes⁶⁹.

⁶⁹ La référence philosophique est Deleuze et Guattari (1980).





Reste une double utilité du genre, conçu ici sur l'axe de la généralisation/singularisation de la structuration du film. Avant tout, il y a une utilité cognitive : le genre permet de mieux connaître le film en question, si connaître veut toujours dire aussi comparer, mettre en perspective, disposer dans un groupe. Ensuite, il y a une utilité évaluative : le genre sert à mieux apprécier le film, car il permet de statuer s'il s'agit d'un « bon policier » ou d'un « mélo banal » ; ce qui ne veut pas dire autre chose que : la structuration du film en question est « bonne » ou « banale » en comparaison avec celle des autres policiers ou des autres mélos, et pas des autres films.

Il apparaît que la généralisation de la structure d'un film va toujours avec une sorte d'échappée singularisante, de mouvement dialectique de retour vers le film même. En d'autres mots, la médiation du genre n'est jamais une simple généralisation ; toujours est-il qu'elle est surtout une généralisation et que c'est par là que son utilité est limitée. L'utilité évaluative d'abord : le film sera toujours vu à la lumière des autres films (ou œuvres) du même genre : et si sa qualité résidait précisément dans son inaptitude à être comparé à ces autres films ? Conçoit-on, au sein d'une approche de genre, qu'un film est une comédie « génialement mauvaise » ? En tout cas, c'est ce que beaucoup de spectateurs n'ont pas su concevoir et donc apprécier dans un film comme *Spring Breakers* (Harmonie Korine, 2012), qui a dérangé précisément pour la manière dont il n'était pas un *party movie*, une sous-comédie *teen*.

L'utilité cognitive ensuite : lorsqu'on regarde *Walden – Diaries, Notes & Sketches* (Jonas Mekas, 1969), chef-d'œuvre du cinéma expérimental, comme un journal filmé⁷⁰, comme la transposition audiovisuelle de ce genre littéraire qui valorise la mémoire, suit un ordre chronologique, décrit la subjectivité de son auteur, ne réduit-on pas la foisonnante complexité de l'expérience que ce film offre au spectateur ? Et approcher de manière réductrice une œuvre volontairement complexe et foisonnante, n'est-ce pas contrarier son propos même, dénier son sens ?

En conclusion, il serait intéressant aujourd'hui, plutôt que de classer par genres ou de classer les genres, de se demander plus précisément : qu'est-ce que l'activation d'un certain genre fait voir

70 C'est l'étiquette inlassablement attribuée à ce film, à partir et à cause des déclarations de Mekas lui-même. Cf. l'étude de référence de Noguez (1985, p. 256 s.), qui valide aussi cette lecture.





dans un film donné? Quelle version du film fait-elle voir, et dès lors quelle version du film fait-elle rater? Quel autre genre pourrait nous faire récupérer, enfin, de tels ratés? Face à un ou plusieurs films, comment y profiler le film générique ou le genre filmique? On interrogerait alors directement la nature sémiotique du film en question : on analyserait à la fois le film, à savoir sa signification, son sens, et le projet sémiotique qui prétend l'analyser, les médiations, les dimensions, les aspects qui permettent d'en rendre compte.

Bibliographie

ALTMAN, Rick (1999), *Film/Genre*, London, BFI.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.

GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

MUSSER, Charles (1984), «The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative», *IRIS*, 2, 1, pp. 56-57.

NEALE, Steve (1990), «Questions of Genre», *Screen*, 31, 1, pp. 45-66.

NOGUEZ, Dominique (1985), *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «underground» américain*, Paris, Expérimental [2^e édition, 2002].

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

TORRE, Gian Maria (2013), «La réflexivité : une question unique, des approches et des phénomènes différents», *Signata*, 4, pp. 53-83.

WILLIAMS, Alan (1984), «Is a Radical Genre Criticism possible?», *Quarterly Review of Film Studies*, 9, II, pp. 121-125.





chapitre 6

Genres du genre soumis ou rétifs

Nathalie ROELENS

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

1. Introduction : le genre infantilise

Il importe, nous semble-t-il, de revisiter le genre dans son acception étymologique. Du latin *genus* («genre, race, famille, origine») venant à son tour du grec *génésis* («création»), c'est le genre comme filiation qui nous intéressera avec ses fils à papa, ses





enfants prodiges, ses bâtards et ses neveux. L'expression « un genre de » renoue à son tour avec son origine étymologique, désignant « une espèce de », « une sorte de », un *type* par rapport aux *tokens* des cas. Mme de Staël, dans son roman *Corinne*, nous fait assister à un débat sur le théâtre dans le salon de l'héroïne à Rome, lors duquel celle-ci prend la parole pour défendre un genre typiquement italien, l'arlequinade. C'est en effet l'usage courant du lexème « genre » (« tel genre de personne ») qui nous éclaire ici sur un trait de son sens théorique :

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

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

2. Le fils à papa : Truffaut et le cliché

Dans cette histoire de genre et de filiation, nous aimerions distinguer un premier cas de figure : *le fils à papa*, l'œuvre qui exemplifie le genre, le réalise, respecte pieusement sa paternité, le cliché dont Ruth Amossy rappelle l'origine typographique comme





le poncif et le stéréotype⁷¹, en l'occurrence le « méta-film ». Dans *La Nuit américaine* (1973), François Truffaut – délibérément, certes – exhibe les vicissitudes du tournage d'un film, ce qui le situe dans le *métasémiotique homosémiotique* de Jean-Marie Klinkenberg, où l'acte énonciatif est thématisé et parle de sa propre pratique, mais aussi dans la sur-assertion, par son intransitivité et sa spécularité à outrance. Le cliché serait ainsi l'excès du genre, ce que Nietzsche appelle « *Trieb zur Metaphernbildung* » (pulsion de formation de métaphores) par rapport à la pulsion de vérité, à savoir la pulsion de « mentir en accord avec des conventions fixes » (1873, 27) ou ce que Deleuze qualifie d'« image tronquée »⁷².

Dans la mouvance d'*Otto e mezzo* de Fellini (1962) ou de *La Ricotta* (1963) de Pasolini, les références internes au cinéma abondent chez Truffaut. Le genre est ici tellement exacerbé qu'il devient méta-réflexion sur le genre lui-même. Slavoj Žižek, en analysant le film *Fenêtre sur cour* (1953) de Hitchcock en termes lacaniens, note que « tout au long du film, la logique du désir prédomine » (Žižek 2005 : 162) mais que lorsque l'assassin dans la maison d'en face regarde à son tour, lorsqu'il montre qu'il est objet de la vision, « on passe du registre du désir à celui de la pulsion » (*id.*, 163). Le champ contre-champ enferme le film dans le pulsionnel, dans le compulsif, dans une généricité compulsive, dans la conscience d'être vu du genre. *La Nuit américaine* est en effet farci de « cinèmes » : mentionnons, en vrac, l'allusion à la rue Jean Vigo ; la ville comme set bidimensionnel confectionné dans les studios de la Victorine dans les environs de Nice ; le film dans le film « Je vous présente Pamela », mélodrame simpliste, hollywoodien, aux antipodes de la Nouvelle Vague ; le téléviseur allumé qui diffuse un jeu télévisé sur le cinéma (Dans quel film Jeanne Moreau et Orson Welles ont-ils tourné ensemble ?) ; Ferrand (joué par Truffaut même) empilant des monographies sur des cinéastes connus : Hitchcock, Welles, Dreyer, etc. ;

71 « Du sens "Imprimé par les procédés de la stéréotypie", on arrive à l'idée de fixité "Fig. Qui ne se modifie point, qui reste toujours de même". On rencontre ainsi chez Dumas (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1848) la formule : "sourire stéréotypé", qui devient elle-même un cliché du roman-feuilleton » (Amossy 2011, 28).

72 « L'image donne tout à voir, alors que le cliché est une image tronquée, mais qui peut faire surgir autre chose qu'elle-même. [Selon Bergson] nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt à ce que nous avons intérêt à percevoir en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés » (Deleuze 1985, 32).





le procédé technique *nuit américaine* thématisé par Ferrand (*Day for Night*) qui consiste à tourner des scènes nocturnes en plein jour à l'aide d'un filtre, dévoilant l'illusion cinématographique; la neige factice qui recouvre la dernière scène pour faire croire qu'on est en hiver. Des phrases stéréotypées sont également prononcées ce qui accentue encore cette genericité ostentatoire: «Les films sont plus harmonieux que la vie» (Ferrand-Truffaut); «Qu'est-ce que c'est que ce cinéma? Qu'est-ce que c'est que ce métier où tout le monde couche avec tout le monde? Où tout le monde se tutoie, où tout le monde ment?» (épouse du régisseur Lajoie). La phrase «Qu'est-ce que c'est que ce cinéma?» est d'ailleurs une métaphore morte, une catachrèse, typique de la fossilisation des clichés. Le seul vrai personnage du film est le cinéma lui-même et son interprétation est prise en écharpe par ce martèlement.

3. L'enfant prodigue: Frans Hals et la désymbolisation

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

Puisant dans la «scène de genre» quant au sujet trivial et dans le «portrait» quant au cadrage, Hals nous présente une figure populaire en gros plan. La force provocatrice du sourire narquois qui se délie en rire, des joues roses et des mèches folles sur le front, brisant les règles d'harmonie du visage, témoigne d'un dérèglement plus général du corps et de la mise vestimentaire. La jeune fille dévoile sa poitrine et sa chevelure prenant possession de l'espace





par le déploiement de ses bras appuyés sur une table ou sur sa taille. Elle tranche par rapport au portrait de l'époque, réservé à une élite de dames de condition respectable qui dissimulaient leurs cheveux sous une coiffe amidonnée et portaient avec raideur fraise et corsage boutonné très haut. S'agirait-il alors ici d'une femme légère, ayant pour fonction de séduire, d'attirer les clients d'une maison close, comme l'a abondamment répandu le XIX^e siècle ; ou s'agit-il tout simplement d'une bonimenteuse dans la lignée du « portrait de caractère » en vogue chez les peintres appelés caravagesques d'Utrecht ? Ces peintres, tels Terbrugghen et Honthorst avaient importé d'Italie la mode des portraits aux couleurs claires et à mi-corps représentant des figures populaires pittoresques⁷³. Hals, par son insolence et son dynamisme débordant de vie, re-symbolise cependant à la fois le portrait canonique et le portrait de caractère mettant par là à l'épreuve notre précompréhension et reconnaissance herméneutique. Le geste interprétatif en effet devient ici pratique hasardeuse, déchiffrage actif, configuration. On pourrait généraliser à la peinture la phrase de Ricœur : « La lecture devient ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification » (Ricœur 1985, 247).

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

4. Le bâtard : l'extravagance de Larbaud

Valery Larbaud, avec son « journal de voyage intime », nous offre maintenant un produit mixte, un bâtard, un enfant illégitime, un « Lafcadio générique » qui n'impose aucune contrainte interprétative au récepteur car il investit plusieurs genres sans y déroger complètement. Le lecteur devra accommoder sans cesse son horizon d'attente, c'est-à-dire sera livré à un ajustement incessant avec les

73 « En brouillant ainsi les frontières entre le portrait et la scène de genre, deux thèmes picturaux si distincts, Hals potentialise la force subversive de sa peinture » (Slive 1970, 322).





genres et à une négociation avec soi-même passant alternativement de la confiance à la défiance. Sa « présomption de compétence » (l'expression est de Michel Serres) se mue en présomption d'incompétence. O. A. Barnabooth. *Son journal intime* de 1913 refuse la paternité d'un genre, le patronyme, le décorum, « l'amour de la Patrie et le culte du Devoir » (Larbaud 1902, 39). L'irrespect du genre se double d'un meurtre symbolique des règles de conduite de son milieu d'appartenance. Larbaud retrouve le prescriptif au niveau des normes sociétales, quoique dépassées au niveau générique (s'il est vrai, à en croire Antoine Compagnon, qu'à l'époque moderne « littérarité et généricité sont inversement proportionnelles » Compagnon 2001, 3). Le genre extravagant signe-t-il pour autant la fin du genre, la perte du genre ? Nous préférons parler de suspension, de pratique « paradoxale » que Barthes ramène à ce qui est « pur de toute doxa » ou de « rubrique obligatoire » (1971, 130), ou encore, du « neutre » qui s'inscrit contre « l'arrogance de tous les "gestes" (de parole) qui constituent des discours d'intimidation, de sujétion, de domination, d'assertion, de superbe : qui se placent sous l'autorité, la garantie d'une dogmatique » (2002, 195).

Le *journal de voyage intime* semble cumuler l'arbitraire, l'extra-vagance des deux genres dont il forme l'hybride, voire participe d'une double légitimité en matière de violation de la *doxa* littéraire et morale. Depuis les confessions jusqu'aux avatars exhibitionnistes de l'autofiction, l'écriture de l'intime se caractérise en effet par un droit à l'impudeur, au déshonneur (manque de rectitude), mais aussi à la licence ou à la divagation (manque de fiabilité), malgré toute velléité de pacte qui scellerait sa sincérité : la plénitude d'iniquité de saint Augustin, les défauts et imperfections de Montaigne, l'inavouable de Rousseau. Le voyage a, quant à lui, toujours été proscrit comme source de dispersion, de dégradation morale, bref d'égarement, et son récit jugé frivole, inutile, dangereux en proie aux tentations de la fiction. Et le Chevalier de Jaucourt, dans son article rédigé pour *L'Encyclopédie* de stigmatiser celui-ci en raison des mensonges qu'il véhicule : « D'ordinaire les *voyageurs* usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir ; [...] de même qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite » (Jaucourt 1765, 476-477). Dans la formule « celles qu'ils pouvoient voir », le pouvoir libérateur (les possibles narratifs) s'oppose donc au devoir régulateur, comme si avec





le pouvoir, qui dans le spectre des modalités s'oppose au devoir, resurgissait la déviance morale (au niveau de l'énoncé) dans un voyage qui n'était plus répréhensible qu'au niveau de l'énonciation. Un même désaveu de toute autorité énonciative et énoncive caractérise dès lors tant le journal intime et le récit de voyage. Ce faisant, le récit de voyage intime, oscillant entre documentaire et fiction, s'avère un produit doublement marginal, excédant toute littéarité, toute «poétique essentialiste» (Genette 1991, 15), pour des raisons thématiques (il ne relève pas de la pure fiction farci qu'il est de «biographèmes» (Barthes 1971, 14) et de «réalèmes» (Westphal 2007, 169)) et pour des raisons rhématiques (il n'est pas de pure diction, si l'on considère le mal-écrit de Montaigne ou de Stendhal même si on peut imputer celui-ci à un effet de style). Larbaud tire cependant ces deux genres du côté de la fiction dès lors que l'énonciateur putatif s'avère un certain apatride et touriste milliardaire polyglotte Archibaldo Olson Barnabooth de trois ans son cadet.

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





212 En tous genres

« qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture », le texte de jouissance est « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...] » (Barthes 1973, 25-26). La jouissance, selon Barthes, est asociale, elle relève de l'exception contre l'abus de la règle et des valeurs : « Elle est la perte abrupte de la société » (*id.*, 63).

Ce qui frappe chez Larbaud, c'est qu'en bafouant les conventions génériques, en les réinventant et en les modulant, il mette à nu des nécessités sous-jacentes, le devoir-faire mondain répressif et les préjugés héréditaires tenaces. Le tourisme non encore de masse⁷⁴, tout en étant inscrit dans l'éducation des jeunes gens (le Grand Tour), ne devait pas remettre en question la caste qui leur imposait une conduite. Or le voyage, comportant des contacts avec la population locale, suscitant « la confrontation avec d'autres moralités », pour paraphraser le Nietzsche du *Gai Savoir*, extrait soudain le jeune noble, nourri seulement de lectures et d'œuvres d'art de la cage dans laquelle il voyageait auparavant. Là encore l'écriture de soi et le récit de voyage œuvrent conjointement à libérer le sujet de ses entraves. En arrivant à Florence, Barnabooth s'exclame :

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

La licence scripturale s'insurge alors contre l'appartenance à un patronyme et à un toponyme, rompt l'allégeance à une noblesse qui oblige, afin de faire valoir un droit qui se départit de toute respectabilité, offrant un blanc-seing pour une vie sans obligations, sans filiation, sans génération. Cela revient à une rupture avec soi-même, avec un moi antérieur. Après s'être débarrassé de son amour-propre et pour en arriver au mépris de soi, Barnabooth doit surmonter plusieurs obstacles, courtiser la honte, chercher à se faire expulser des quelques cercles très fermés auxquels il appartient encore, « rejetant mes biens comme un vêtement trop lourd » (*id.*, 98).

74 Notons que le voyage demeure, jusqu'au XX^e siècle, l'apanage d'une caste bien spécifique, une activité réservée à une élite intellectuelle et aristocratique, cultivant l'*otium*, le désœuvrement, le *dolce far niente*, tandis que le *neg-otium*, le *négoce* était le sort de la classe active. Les congés payés, en démocratisant le voyage, auront rendu une part d'*otium* à tout un chacun.





Le geste hautement symbolique d'avoir dématérialisé sa richesse ne reçoit cependant pas un accueil favorable. Au somptueux Carlton de Florence, dans sa suite de dix fenêtres sur l'Arno, le milliardaire a décidé de distribuer tous ses achats de luxe au personnel de l'hôtel. Mais c'est le mépris et l'étonnement qu'il encourt.

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

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

Pour bien montrer notre postulat de départ – aucun médium n'a le privilège de la non-contamination générique –, on pourrait





invoquer les photomontages de Pierre Guimond intitulés *Les États imaginés d'Amérique* qui, égratignant le rêve américain à l'aide de fantasmagories kitsch, sont aussi extravagants par rapport à la photo-souvenir et à la photo reportage, voire au documentaire qui les insère comme images fixes, que le texte de Larbaud l'était par rapport aux genres qu'il métisse.

5. Le neveu : *bégayer* dans le genre

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

En 1999, l'artiste luxembourgeoise Simone Decker, se voyant refuser un pavillon à l'emplacement officiel, majoritaire, de la Biennale de Venise, en tant que ressortissante d'un pays considéré comme trop petit, fut reléguée à Ca' del Duca, dans une cour le long du Canal Grande. Comme pour exorciser cette éviction, dans ce lieu encore inconnu de tous, Simone Decker développe un projet d'intervention sur l'espace, intitulé *Chewing-gum à Venise*⁷⁵ qui montre des sculptures en gomme à mâcher photographiées en trompe-l'œil à différents points dans la ville, de manière à envahir la Sérénissime tout entière. L'artiste réalise virtuellement l'exposition la plus grande possible dans l'espace public. Le neveu est donc ici une jeune femme qui se collette avec les lieux légitimes et détourne

75 <http://www.mudam.lu/fr/le-musee/la-collection/details/artist/simone-decker/>





le genre photographique de sa vocation d'authentifier le réel, à tel point que certains visiteurs confirmaient avoir vu ses statues de gomme arabique dans la ville. Mais à la fois elle révoque les quatre figures de l'autorité définies par Alexandre Kojève, le Père (le passé de la tradition), le Maître (le présent de l'action), le Chef (le projet au futur), le Juge (les vérités éternelles), du moins lutte-t-elle pour l'auto-détermination, prenant pour cible le devoir-faire, devoir-être, mais surtout le déséquilibre entre l'excédent de possibilités de l'agent autoritaire et le déficit de possibilités du patient ou de la victime. Pour Kojève, l'autorité entre en jeu lorsque les victimes ne réagissent plus « tout en étant capables de le faire » (1942, 57)⁷⁶. Au « despotisme de l'invariant » Simone Deckers oppose « la variation créatrice » (Deleuze & Bene 1979, 107). Au sein même de la grammaticalité de la Biennale, l'artiste outsider, par sa pratique déterritorialisante, se ménage des espaces de jeu minoritaires, vernaculaires, jusqu'à investir la ville entière à l'instar de Kafka qui introduisait sa singularité judéo-tchèque dans l'étalon allemand majoritaire de la Prague de son époque, geste ludico-politico-performatif qui suscitera soit l'indifférence, soit le trouble, soit une réelle complicité. Un vilain petit canard qui bégaie dans le genre avec ses astuces et ses pieds de nez aux codes.

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

6. Conclusion

Le concept de genre ne devient intéressant que lorsqu'il cesse d'être contraignant mais offre au récepteur un faisceau de postures possibles. Comme l'avancé déjà Ricœur : « L'auteur qui respecte le plus son lecteur [...] n'atteint son lecteur que si, d'une part, il

⁷⁶ Eric Landowski résume cette autonomie par l'« incompatibilité » entre mondes possibles, par le « désaccord entre les volontés des sujets (X « veut » / Y « n'est pas d'accord ») » (1977, 4.).





216 En tous genres

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



Bibliographie

- AMOSSY, Ruth & HERSCHBERG PIERROT, Anne (2011), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin.
- BARTHES, Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (2002), *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil.
- COMBE, Dominique (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette.
- COMPAGNON, Antoine (2001), *Théorie de la littérature: la notion de genre*, cours à l'Université de Paris IV-Sorbonne UFR de Littérature française et comparée, 13^e leçon: «Modernité et violation des genres», 25/5/2001. En ligne: <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php> [consulté le 7/2/2014].
- DELEUZE, Gilles & BENE, Carmelo (1979), *Superpositions*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985), *L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1997), *L'Image placardée*, Paris, Nathan.
- GENETTE, Gérard (1969), «Vraisemblance et motivation» [1968], *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- JAUCOURT, Louis de (1765), «Voyageur», *Encyclopédie*, XVI, pp. 476-477.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1967), «Le Philosophe scélérat» [1947], in *Sade mon prochain*, Paris, Seuil.
- KOJÈVE, Alexandre (1942), *La Notion de l'autorité*, Paris, Gallimard «Bibliothèque des idées».
- LANDOWSKI, Éric (1977), «Figures d'autorité – une typologie sémiotique», *Documents de travail*, Università di Urbino, 65.
- LARBAUD, Valery (1958), *Le Pauvre Chemisier* [1902], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «La Pléiade».
- LARBAUD, Valery (1958), *Poèmes* [1908], in *Œuvres*, Paris, Gallimard «La Pléiade».



- LARBAUD, Valery (1958), *A. O. Barnabooth, son journal intime* [1913], in *Œuvres*, Paris, Gallimard «La Pléiade».
- MAINGENEAU, Dominique (2007), « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, 159, pp. 29-35.
- NIETZSCHE, Friedrich (1873), *Über Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinne*.
- PASOLINI, Pier Paolo (1978), *Théorème*, Paris, Gallimard [éd. or. Teorema, Milano, Garzanti, 1968].
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III*, Paris, Seuil.
- SLIVE, Seymour (1970), *Frans Hals*, London, Phaidon.
- STAËL, Germaine de (1985), *Corinne ou de l'Italie* [1807], Paris, Gallimard.
- ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Interrogating the Real*, London-New York, Continuum.
- WESTPHAL, Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit.





chapitre 7

Sui generis: la sémiotique face à l'unicité du sens

Massimo LEONE

1. Introduction

Deux forces s'opposent depuis le début de l'entreprise humaine de la connaissance. D'une part, une utopie de la relation : le regard curieux et intelligent détecte dans le monde des similarités, qu'il ramène triomphant à un principe générateur, ou du moins à une matrice commune ; c'est le commencement de la théorie, mais c'est aussi la source de toute sorte de concept fédérateur. L'idée de genre ne fait pas exception. Lorsqu'on se demande de quelqu'un : « Quel genre d'homme est-il ? », l'on a déjà accepté d'oublier ses spécificités afin de le caser dans une grille, dans une combinatoire. Tout stéréotype, ainsi que tout racisme, naît de cette incapacité de distinguer entre les individus, de cette pulsion de les placer tous sous l'emprise du même « genre ». Mais c'est de la même source qui jaillit également toute capacité opératoire, l'abstraction qui oublie les détails et change le monde par la force de ses simplifications.

À l'utopie de la relation s'oppose, depuis toujours, une utopie de la distinction. Un plus un ne fait pas quatre, suggère cette utopie,





mais un individu plus un individu (Leone 2013). Toute similarité est une apparence nourrie de paresse, de hâte, d'arrogance, et si l'on cesse de vouloir dominer le monde, si l'on éteint le désir de contrôler la différence, alors le monde ne peut se manifester qu'en bouquet fleuri, en étincellement insaisissable. De cette utopie de la distinction découle toute épistémologie mystique, ainsi que toute tentative poétique de donner sens à la particularité. Mais ce qui en découle est également, en même temps, une sorte de paralysie du langage, jusqu'à l'impossibilité de la comparaison aussi bien que de la communication (Leone à paraître).

L'idée de genre est donc nécessaire au langage et à la cognition au même titre que toute idée de fédération. Mais peut-on céder au genre sans céder à la généralité? C'est à cette question que les pages qui suivent essaient de répondre, par un apologue pictural.

2. Dissection

Le 16 janvier 1632, dans le Waagebouw d'Amsterdam, l'on exécuta la dissection publique du cadavre d'Adriaan Adriaanszoon, alias Aris Kindt, un voleur âgé de 41 ans que l'on venait de pendre peu avant. Le chirurgien Nicolas Tulp délivra la leçon publique d'anatomie offerte annuellement par la guilde des chirurgiens. Des médecins, des étudiants d'anatomie, des savants de plusieurs nationalités, ainsi que des simples citoyens curieux assistèrent au spectacle, assis sur les rangs de la tribune circulaire.

On eût bientôt oublié le cadavre d'Aris Kindt, sa dissection, et le chirurgien qui l'exécuta, si Rembrandt⁷⁷, alors âgé de 26 ans, ne les eût pas rendus immortels, en les peignant dans l'un des plus célèbres et énigmatiques de ses tableaux, à présent dans le musée Mauritshuis à La Haye. Des véritables fleuves d'encre ont été versés sur le mystère de cette toile, dont un détail a attiré plus que les autres la curiosité encore insatisfaite des historiens de l'art, des philosophes, et des simples spectateurs : la main gauche du cadavre, dont on voit les tendons exposés jusqu'à l'avant-bras par la pince

⁷⁷ Leyde, Provinces-Unies (Pays-Bas), 15 juillet 1606 – Amsterdam, Provinces-Unies, 4 octobre 1669.



du docteur Tulp, a été représentée de façon erronée; à juger par la disposition des os de la main, en effet, on la dirait une droite (Koolbergen 1992; Masquelet s.d.; Ijpma et al. 2006; Jackowe et al. 2007).



Figure 18

Rembrandt, *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 × 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis.

Un cadavre aux deux mains droites donc, sur lequel la fantaisie herméneutique des commentateurs s'est déchainée comme elle se déchaine, indomptable, à chaque fois qu'un double inattendu se manifeste dans l'image (Heidegger *docet*; Leone 2012).

L'hypothèse d'une erreur due à l'ignorance du peintre a été écartée immédiatement: Rembrandt fut un connaisseur infallible de l'anatomie humaine (O'Bryan 2005: 64-7); en plus, l'on a jugé invraisemblable qu'une méconnaissance si grossière de la discipline se glissât inaperçue dans un tableau censé la célébrer. Quel est, donc, le sens de cette monstruosité?

Il est du moins frappant qu'un décalage se manifeste de façon aussi radicale entre le regard de l'observateur implicite de l'image



222 En tous genres

– celui qu'elle prédispose grâce à la maîtrise picturale de Rembrandt – et les regards des observateurs représentés « en simulacre » dans la scène peinte. Tandis que notre regard à nous est censé être immédiatement captivé par le détail de l'avant-bras écorché, lequel nous attire à la fois par sa position centrale dans la structure de la scène, par la brutalité de l'exposition de la chaire, et par la difformité de l'anatomie, les yeux des observateurs dans la scène, eux, ne jettent même pas un regard sur le cadavre disséqué. Il est parmi eux, au centre de la scène, ils l'entourent par leurs corps, leurs gestes, leurs visages, mais il est comme invisible à leurs yeux, absent.

Que regardent-ils, au juste ? Le docteur Tulp, sur la droite, ne regarde pas le cadavre. Il en tend par sa pince la peau coupée et écartée pour bien en découvrir le mystère intérieur, mais il n'y pose pas son regard. Ses yeux se dirigent au contraire vers le public, non pas tellement celui qui est tout près de lui, mais la foule des curieux qui remplissent l'amphithéâtre tout autour. Les quatre personnages à sa droite, l'un avec une feuille de notes dans la main, ainsi que les trois qui se penchent sur le cadavre, eux aussi ne le regardent point, mais ils ne répondent pas le regard du docteur Tulp non plus. En revanche, s'ils allongent leur corps vers le centre de la scène, ce n'est pas pour mieux observer la chair disséquée du voleur, mais pour mieux lire d'un volume que le docteur Tulp, pendant la dissection, garde ouvert au pied du cadavre, le *De humani corporis fabrica* d'André Vésale, 1543. Aucune image n'apparaît dans ce grand infolio, mais uniquement de l'écriture. C'est sur cette écriture, en effet, que les quatre personnages au centre de la scène jettent leurs regards, négligeant ainsi le cadavre sous leurs yeux ; c'est aux lignes de cette écriture, en outre, que l'un de ces quatre personnages, le plus éloigné, compare les siennes.

Quant aux deux observateurs assis à la gauche du cadavre, ils constituent un diptyque, censé suggérer, par la disparité statique de leurs regards et la ressemblance de leurs visages, le mouvement d'un seul homme : à droite il regarde le visage du docteur Tulp, à gauche il se tourne vers le volume ouvert. Ni l'un ni l'autre, cependant, ne regarde le cadavre.

Pourquoi donc cette distraction ? Pourquoi, dans un amphithéâtre rempli de spectateurs et de regards, pendant le spectacle rituel d'une dissection anatomique où l'on écorche un cadavre de voleur





pendu pour lui découvrir deux mains droites, ce corps tué, ouvert, exposé, monstrueux, est-il laissé tout seul au centre de la scène ?

Peut-être la clef du mystère se cache-t-elle dans la posture, le visage, et surtout le regard du personnage qui, debout plus en haut que les autres, ne regarde ni le cadavre, ni le docteur Tulp, ni le volume ouvert à son côté. Ce personnage, au contraire, regarde vers nous, il nous interpelle par un regard à la fois calme et inquisiteur. Que nous dit-il, ce regard sur nous, et que se demande-t-il à propos de notre propre regard, sur la façon dont nous le posons, prisonniers du piège de Rembrandt, au centre de la scène, là où aucun de nos simulacres ne regarde, sur la chair impossible d'un cadavre oublié ?

3. Interprétation

Dans le premier chapitre de *Die Ringe des Saturn (Les Anneaux de Saturne)*, publié en 1992, l'écrivain allemand W.G. Sebald⁷⁸ suggère discrètement des pistes pour l'identification de ce personnage, de son histoire, et de son regard. Ouvrage étrange, mélange de récit de voyage, aperçu biographique, méditation philosophique, et bien d'autres genres encore, *Die Ringe des Saturn* s'ouvre et se développe par un parcours irrégulier, dont l'unité sémantique subtile se déploie de façon sibylline, tel un filigrane parfois invisible (Leone 2004a et 2004b). Une chaîne de digressions à la logique mystérieuse conduit Sebald à s'intéresser au médecin et polymathe anglais du dix-septième siècle Thomas Browne⁷⁹. À une époque où le grand savant londonien s'intéressait aux mystères du corps humain, nous dit Sebald, il assista, selon toute probabilité, à la leçon d'anatomie du Docteur Tulp. L'écrivain allemand n'identifie pas le personnage mystérieux que l'on vient de mentionner avec Thomas Browne mais il nous fournit des indices voilés pour une telle identification, avec tout ce qu'elle entraîne en termes d'interprétation du tableau de Rembrandt.

Le premier indice consiste à nous rappeler qu'un autre grand savant observa l'autopsie du cadavre d'Aris Kindt ce jour de

78 Wertach, Allemagne, 18 mai 1944 – Norfolk, Angleterre, 14 décembre 2001.

79 Londres, 19 octobre 1605 – Norwich, 19 octobre 1682.





janvier à Amsterdam : René Descartes. Pourquoi Sebald nous le dit-il dans un passage consacré à Thomas Browne, un passage où il s'interroge sur la présence et le regard du savant anglais dans le Waagebouw d'Amsterdam ?

Le deuxième indice, étroitement lié au premier, consiste à nous suggérer que la perspective selon laquelle Browne observa la dissection du cadavre, quoiqu'elle soit inconnue, puisse être devinée à partir de ce qu'il écrivit à propos du brouillard blanc qui, le 27 novembre 1674, tomba sur des vastes régions d'Angleterre et de Hollande. D'après Browne, nous rappelle Sebald, ce brouillard montait des cavités d'un corps qu'on venait d'écarteler, tandis que, continuait Browne, pendant nos vies ce brouillard entoure notre cerveau lorsque nous dormons ou rêvons.

Un personnage mystérieux qui nous regarde d'une scène peinte où personne ne regarde ce que nous regardons, à savoir la main écorchée et monstrueuse d'un voleur pendu et disséqué ; la présence de Descartes parmi les spectateurs de l'autopsie ; la présence, parmi les mêmes spectateurs, de Thomas Browne ; l'intuition, suggérée par l'évocation du brouillard, que le regard de Descartes et celui de Browne fussent en quelque sorte opposés, et que l'un et l'autre se cachent parmi les personnages du tableau de Rembrandt.

Sebald nous propose une énigme de l'écriture dont la finalité ultime semble être de nous aider à résoudre l'énigme de la peinture ; une sorte de méta-énigme, donc. Mais comment retrouver la clef de ce mystère ?

Dans les pages qui suivent, Sebald nous propose une nouvelle chaîne de digressions. Le brouillard dont écrivait Browne lui rappelle celui qui avait offusqué la vision de l'écrivain allemand suite aux analgésiques assumés lors d'une opération de chirurgie. Par la fenêtre de sa chambre d'hôpital, Sebald put alors observer le sillage d'un avion, s'apercevant que l'aéronef qui le traçait était invisible comme les passagers à son intérieur : « *Die Maschine an der Spitze der Flugbahn war so unsichtbar wie die Passagiere in ihrem Inneren* ». Cette digression biographique, apparemment casuelle, fonctionne en réalité comme toutes les digressions de Sebald : elle éclot une nouvelle perspective sur le sens profond du récit. Lorsqu'il s'interroge sur le tableau de Rembrandt, lorsqu'il spéculé sur les perspectives opposées par lesquelles Thomas Browne et Descartes observèrent la leçon d'anatomie qu'il représente, il est toujours question





du même sujet: la relation entre regard, distance, et connaissance. Les personnages qui entourent le Docteur Tulp sont proches à l'objet de leurs études, et cependant ils essaient de le connaître non pas par l'observation directe, mais plutôt en fixant leurs regards sur l'écriture, probablement celle d'un traité d'anatomie. Toutefois, ce n'est pas en comparant l'écriture du traité à l'image du corps que ces personnages développent leur connaissance; Rembrandt le souligne de façon très claire, presque ironique: l'un compare l'écriture du maître à sa propre écriture, celle de ses notes; les autres comparent l'écriture du maître à sa parole, mais ni l'un ni les autres ne regardent le cadavre, ne comparent l'écriture à la chair.

Voici donc la façon dont on pourrait traduire le regard d'interpellation que jette sur nous le personnage mystérieux dans lequel Sebald a détecté la présence de Thomas Browne; nous ne sommes pas comme les personnages de la dissection; grâce à la médiation du peintre nous n'observons pas simplement de l'écriture; mais nous n'observons pas le cadavre non plus; plutôt, nous en regardons l'image picturale. Et qu'y découvrons-nous? Que pouvons-nous y détecter, que le regard de l'anatomie et des anatomistes ne pût pas y découvrir?

La réponse est à la fois simple et terrible: nous y découvrons une exception.

Comme plusieurs des grands polymathes du dix-septième siècle, Thomas Browne était obsédé par la question épistémologique: qu'est-ce qu'on peut connaître? Qu'est-ce qu'on ne peut pas connaître? Et quelle distance, quel regard doit-on adopter pour passer de l'ignorance à la connaissance? L'épistémologie de Thomas Browne, nous rappelle Sebald, se développe de façon paradoxale. D'un côté, comme la plupart des savants de son époque, Browne contribue au développement des nouvelles sciences en essayant de produire un système de connaissances unitaire (Leone 2010). Le savant britannique n'a pas de cesse, alors, de retrouver, dans la variété époustouflante de la nature, des configurations constantes, dont le repérage et la description puissent conduire à un déchiffrement de la réalité, à la fois de la nature et de la culture.

Dans *The Garden of Cyrus*, publié en 1658, Browne croit avoir trouvé l'un des modèles secrets qui composent la réalité dans le quinconce, une disposition de cinq éléments qu'il considère comme un





signe de la «sagesse de Dieu» (Leone 2005). Il le retrouve partout : dans l'agencement des arbres du jardin de Cyrus, d'où le titre de l'ouvrage ; dans quelques formations cristallines ; dans les étoiles de mers et les oursins ; dans les vertèbres de mammifères ; dans l'épine dorsale de poissons et oiseaux ; sur la peau de plusieurs espèces de reptiles ; dans les empreintes des quadrupèdes qui déambulent obliquement ; dans la configuration des corps des chenilles, des papillons, des chenilles à soie ; dans la racine des fougères d'eau ; dans la coque des pépins de tournesol et des pins parasol ; dans le cœur des jeunes bourgeons de chêne ou dans les tiges de la prêle ; et en outre dans les œuvres de l'homme, dans les pyramides égyptiennes et dans le mausolée d'Auguste, ainsi que dans le jardin de Salomon avec ses grenadiers et ses lys blancs plantés en ordre mathématique.

Browne rêve donc de réduire la réalité entière, la nature et la culture, à une seule formule mathématique, à un diagramme qui dans sa simplicité extrême puisse néanmoins expliquer la génération et l'apparence de tout.

Cependant, après avoir suivi jusqu'au bout ce rêve de géométrisation de la réalité, Browne change de registre. Par une tournure typique de sa pensée et de sa prose, il écrit que la constellation des Hyades, le quinconce du ciel, disparaît déjà au-delà de l'horizon, «*and so it is time to close the five ports of knowledge. We are unwilling to spin out our thoughts into the phantasmes of sleep, making cables of cobwebs and wilderness of handsones groves*».

Chez Thomas Browne, en effet, l'ambition de débusquer les régularités secrètes de l'univers, de sorte à en pouvoir décrypter le sens ultime, coexiste, de façon typiquement baroque, avec une passion opposée, celle pour l'exceptionnel, l'irrégulier, le monstrueux. Dans l'ouvrage *Paradoxia Epidemica*, dont la première édition date de 1646, la cinquième et dernière de 1672, Browne se penche exactement sur ce sujet : il s'interroge sur la réalité, voire sur la fiction, des êtres monstrueux repérés ou imaginés par l'homme pendant les siècles. Anticipant le *Libro de los seres imaginarios* de Borges, Browne s'intéresse au caméléon, à la salamandre, à l'autruche, au griffon, au phénix, au basilic, à l'unicorne, à l'amphisbène. Il garde en outre dans son laboratoire un butor étoilé, dont le vers grave comme le son du fagot le fascine.

Browne recherche les régularités de l'univers, les principes géométriques de sa structure secrète, et en même temps n'a de cesse





de rechercher et collectionner des pathologies, des exceptions, des monstruosités qui, dans la nature ou bien dans l'invention humaine, transforment cette géométrie, la défigurent, introduisent le chaos et l'inintelligibilité dans l'ordre.

4. Conclusion

Étant donné cette dichotomie «géométrisation de la nature et de la culture» *versus* «recherche de la monstruosité», dichotomie typique des ouvrages scientifiques de Browne ainsi que de plusieurs de ses contemporains, quelle est sa relation avec les dichotomies que l'on vient de débusquer, magistralement évoquées par Rembrandt dans sa représentation picturale de la leçon d'anatomie du Docteur Tulp: «regard sur le cadavre» *versus* «regard sur l'écriture»; «Descartes» *versus* «Browne»; etc. Et, plus important encore dans ce contexte, quelle est la relation entre ces oppositions et le concept de genre en sémiotique?

Étymologiquement, le concept de «genre», dans les sciences de la culture ainsi que dans celles de la nature, se rattache à l'idée de *genus*, de génération. Il relève donc de l'idée que les phénomènes de la réalité qui se ressemblent, c'est-à-dire qui partagent un certain nombre de caractéristiques communes, puissent être considérés comme produits par un même principe générateur, par une loi secrète introduisant de l'ordre et des régularités dans l'univers. En regroupant ensemble tous les phénomènes – biologiques ainsi qu'artistiques – affichant une configuration en quinconce, Browne les constituait donc dans un genre transversal à la nature et à la culture.

En effet, c'est dans les sciences de la nature, encore plus que dans celles de la culture, que la tentative de repérer des principes communs de génération et donc des régularités de classification a été poussée jusqu'aux résultats les plus radicaux: à partir de la même époque à laquelle Browne pensait et écrivait ses ouvrages, l'on a construit une systématique vertigineuse de classifications hiérarchiques du vivant, allant des règnes aux embranchements, de ceux-ci aux ordres, des ordres aux familles, des familles aux genres, des genres aux espèces, de celles-ci aux formes et aux variétés,





chacun de ces paliers étant ultérieurement divisé en sous-paliers de catégorisation hiérarchique.

La construction de cette pyramide repose non pas sur des automatismes mais sur des considérations intuitives, affirmant le principe que la diversité apparente de la nature cache au fond un même dispositif générateur et, donc, la possibilité d'en retrouver les traces dans les similarités qu'il dissémine dans l'univers, similarités à ordonner et à classer en cohortes par degrés de ressemblance.

En conclusion de cet article, l'on se penchera alors sur deux questions : qu'est-ce que la sémiotique et les autres sciences de la culture héritent de cette idée de genre ; et surtout : qu'est-ce que le sémioticien contemporain, guidé par la réflexion picturale de Rembrandt, par celle philosophique et naturaliste de Browne, et par la réflexion exégétique et narrative de Sebald, peut-il apprendre sur sa propre conception et son propre usage de cette machine classificatoire ?

D'un certain point de vue, on pourrait bien affirmer que la sémiotique est une anatomie du sens. Au lieu de *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, Rembrandt aurait pu peindre, dans une salle d'université du vingtième siècle, *La leçon de sémiotique du Docteur Greimas*. Voici le grand savant franco-lithuanien, au centre de l'amphithéâtre, le regard sûr de sa sagesse et la main ferme – guidée par une technique affinée pendant des années – écorcher, écarteler et découvrir non pas un corps devenu cadavre mais une œuvre devenue texte, créature de laboratoire. Tout autour du grand anatomiste-sémioticien, d'autres savants, plus jeunes, s'empressent autour du maître. On peut les reconnaître pendant qu'ils comparent attentifs leurs notes avec le manuel de sémiotique ouvert devant la dissection ; pendant qu'ils fixent leurs regards sur le volume, tous absorbés par les diagrammes sémiotico-anatomiques contenus dans le *in-folio*.

Qu'est qu'ils font tous ces personnages-là ? Eh bien, ils interprètent selon les genres. Guidés par le regard et surtout par la main experte du maître – lequel écartèle le texte-cadavre avec la pince rigoureuse de la méthode – leurs esprits à l'acuité foudroyante classent, catégorisent, casent la réalité dans la taxonomie qui leur est proposée par les diagrammes de l'écriture. Cependant, tout en s'évertuant en cet effort rigoureux de la compréhension, ils oublient de regarder le corps. Ce n'est pas qu'ils ne le voient pas. Ils le voient, bien évidemment, mais il s'agit déjà d'un corps-cadavre, d'une





œuvre-texte, disséquée en laboratoire, écartelée par une discipline qui en réduit la complexité dans la simplicité relative d'un schéma, d'un diagramme. On peut bien voir que le grand *in-folio* ouvert aux pieds du cadavre affiche un énorme carré sémiotique.

Deux spectateurs ultérieurs assistent, du moins *in spiritu*, à la leçon d'anatomie-sémiotique du Docteur Tulp-Greimas. D'un côté, René Descartes. Il a l'air très satisfait. Il voit que sa méthode, son style de pensée, sa forme de vie continuent de produire des résultats excellents en France. En effet, se dit-il, l'on ne pourrait pas vraiment connaître le corps-œuvre sans le disséquer en tant que cadavre-texte, dans un laboratoire où la réalité de la nature se traduit dans la culture du diagramme. De l'autre côté, Thomas Browne. Il est le personnage qui nous regarde du fond de la salle d'anatomie/sémiotique. Fort de son empirisme anglais, mais pétri également d'un sentiment presque mystique de l'univers, il semble nous donner une suggestion muette: attention, dit-il, lorsqu'on écorche un corps et qu'on fouille son intérieur, ce qu'on y trouve ce n'est pas la régularité d'un genre, mais plutôt une monstruosité *sui generis*, une exception. On y trouve une main droite au lieu de la gauche. Certes, on peut continuer de regarder les manuels d'anatomie ou d'écouter les maîtres de la dissection, essayant de reconduire cette monstruosité à la régularité d'un genre, d'un diagramme. Cependant – comme Thomas Browne semble nous le suggérer par son regard inquisiteur – ce n'est pas dans la généralité du cadavre que se cache son secret, mais plutôt dans l'unicité de son corps vivant. On pourra continuer de l'écorcher, de l'écarteler, de le disséquer, et cependant il ne révélera pas son mystère. Pourquoi cet homme a-t-il volé? Était-il juste de le pendre? Ou plutôt dans sa main gauche de délinquant cachait-il une main droite? Pareillement, lorsqu'on écartèle une œuvre, en en disséquant les organes textuels, arrive-t-on vraiment à en déceler la monstruosité, l'unicité, ce qui la rend unique par rapport à tous les autres corps, à tous les autres œuvres, à toutes les autres histoires de vie?

La sémiotique triomphe lorsqu'elle s'applique à la généralité des genres; mais peut-être oublie-t-elle le monstre, l'unique, l'hapax legomenon, le *sui generis*? Voici un défi pour la sémiotique du futur: interpréter selon les genres, mais également interpréter sans généralité.





Bibliographie

- IJFMA, Frank F.A. *et al.* (2006), « *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* by Rembrandt (1632): a Comparison of the Painting with a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver », *Journal of Hand Surgery*, Amsterdam, 31, 6, pp. 882-91.
- JACKOWE, David J. *et al.* (2007), « New Insight into the Enigmatic White Cord in Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* (1632) », *Journal of Hand Surgery*, Amsterdam, 32, 9, pp. 1471-6.
- KOOLBERGEN, Michiel (1992), « De R van Rembrandt. Waarheen wijst de tang van dokter Tulp? », *Trouw*, 31 janvier, p. 13.
- LEONE, Massimo (2004a), « Textual Wanderings: a Vertiginous Reading of W.G. Sebald », in LONG, J.J. et Anne WHITEHEAD (éds), 2004, *W.G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 89-101.
- LEONE, Massimo (2004b), « Literature, Travel and Vertigo », in CONROY, J. (éd.), *Cross-Cultural Travel*, New York, Peter Lang, pp. 513-22.
- LEONE, Massimo (2005), « On the Quincunx », in CLÜVER, Claus & Véronique PLESCH & Leo HOEK (éds), *Orientations: Space/Time/Image/Word*, Amsterdam, Rodopi, pp. 289-304.
- LEONE, Massimo (2010), « Ancient Tradition and Modern Audacity: On the (Proto-) Semiotic Ideas of Juan Caramuel y Lobkowitz », *Semiotica*, 182, 1-4, 247-68.
- LEONE, Massimo (2012), « Scarpe abbandonate: sul senso dei resti », in CUOZZO, Gianluca (éd.), *Resti del senso: Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Rome, Aracne, pp. 51-64.
- LEONE, Massimo (2013), « L'aritmetica di Gesù: un esperimento semiotico », Palerme, *E/C* (revue de l'AISS – Associazione Italiana di Studi Semiotici) [27 avril 2014]. Disponible sur Internet: [https://www.academia.edu/4902345/2013 - Laritmetica di Gesu un esperimento semiotico](https://www.academia.edu/4902345/2013_-_Laritmetica_di_Gesu_un_esperimento_semiotico)
- LEONE, Massimo (2014), « Semiotica dello slancio mistico », in LEONE, Massimo (éd.), *Estasi/Ecstasy. Lexia*, 15-16, pp. 219-282.
- MASQUELET, Alain Charles (2011), « Rembrandt's Anatomy Lesson of Professor Nicolaes Tulp (1632) », *Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine*, 195 (3), pp. 773-83.
- O'BRYAN, C. Jill (2005), *Carnal Art*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press.





chapitre 8

La forme de l'œuvre d'art et ses interprétations

Dominique **DUCARD**

La réflexion portera, par lectures philosophiques interposées, sur la perception esthétique en art dans son rapport aux catégories de l'histoire et de la culture, dont le genre est un représentant. Le départ en sera la critique adressée par Ernst Cassirer (1874-1945) à la philosophie de l'esthétique de Benedetto Croce (1866-1952), le premier opposant le monde des formes symboliques de la culture, dans son caractère transcendantal, à l'acte subjectif de la création dont il est la condition de possibilité, alors que le second va contre toute généralité au nom de l'individualité du créateur, de l'unicité de l'œuvre et de la singularité du style. Un exposé sommaire de la conception intuitionniste de Croce conduira à une présentation de la pensée originale du phénoménologue Henri Maldiney, dont les vues rejoignent par certains aspects celles de Croce, pour interroger le rapport (trans) historique et (trans) générique que nous pouvons avoir avec une œuvre d'art, sous l'éclairage de nos connaissances et dans le contexte de sa présentation et de sa « présence ».





1. Le monde culturel des formes artistiques

Dans l'anthropologie philosophique de Cassirer (1972), au sein des sciences de la culture, les formes symboliques, dans les domaines du mythe, de la religion, de l'art et des sciences – où le langage est fondamental – sont autant d'objectivations des forces créatrices de l'esprit humain, matérialisées dans des documents et des œuvres, qui permettent de saisir, par l'interprétation, le sens que l'homme se donne de sa relation au monde. Et il n'y a de monde que dans la culture, soit l'institution de signes qui sont l'expression de l'activité de l'homme, *animal symbolicus*, ou plus exactement animal formateur de symboles. Le rapport au monde n'est pas immédiat, il se fait par une « activité signifiante », par transformation des impressions sensibles en configurations de sens, selon les trois niveaux de la synthèse du sensible et de l'intelligible – caractéristique de la « prégnance symbolique » – que sont l'expression (*Ausdruck*), la présentation (représentation : *Darstellung*), la signification (*Bedeutung*). Nous pouvons ainsi parler d'une conversion sémiotique de la philosophie transcendante, qui vise à comprendre l'expérience humaine transposée réflexivement dans des signes. Mais la connaissance des faits doit prévaloir sur celle des principes (les catégories de l'entendement) : « Ainsi, dit Joël Gaubert (1990, 70), les sciences empiriques de la culture sont-elles fondées sur une philosophie des formes symboliques qui comprend une *analyse structurale* des phénomènes culturels et une *analyse transcendante* de la façon dont l'esprit les constitue ». Les formes d'expression de l'expérience humaine sont circonscrites historiquement et la signification d'un objet culturel ne peut être appréhendée hors de son contexte.

La méthode structurale aurait été inaugurée, selon Gaubert, par Aby Warburg, qui a mis en avant, en histoire de l'art, la « loi de persistance » des formes artistiques qui deviennent des « formules-types de pathos » (*Pathosformen*) déterminant chaque genre esthétique, dans son évolution et sa transformation. Cassirer, à la recherche d'une logique des sciences de la culture, établit un rapport dialectique entre tradition et innovation, contrainte et création, sens commun objectif et invention d'un sens subjectif. Cette dialectique est présente dans le langage, où se conjuguent stabilité des signes et labilité, la langue commune étant la condition de possibilité de l'acte individuel de parole. Mais la véritable mutation s'exerce dans





la conscience et l'imagination créatrice des écrivains, qui renouvellent les formes linguistiques et assurent la transmission d'un sens nouveau. Ainsi tout comme le sujet parlant hérite d'une langue en partage, l'artiste se trouve dans un monde de formes symboliques qui constitue un cadre d'interprétation, une pré-compréhension du sens de ses actes. Par la reprise et le dépassement des formes existantes, l'artiste participe à la formation et au dynamisme de la culture, mouvement par lequel s'accomplit la liberté de l'homme et qui se retrouve dans la réception et l'interprétation des œuvres en ce qu'elles nous invitent à nous exposer à leur monde propre par une remise en sens, ce que Cassirer nomme une *renaissance*.

Chaque « *renaissance* » d'une culture passée peut nous en offrir un exemple. Une renaissance qui mérite ce nom n'est jamais pure réception. Elle n'est pas la simple continuation ou la reprise de motifs qui appartiennent à une culture passée. Souvent, elle le croit et ne connaît pas d'honneur plus grand que d'approcher le plus près possible le modèle qu'elle suit. [...] Mais les véritables grandes renaissances de l'histoire du monde ont toujours été le triomphe de la spontanéité et pas seulement de la réceptivité. Suivre la manière dont ces deux moments interfèrent et se conditionnent réciproquement constitue l'un des problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'esprit. [...] Chaque fois qu'un sujet – il peut s'agir d'un individu ou de toute une époque – est prêt à s'oublier pour se fondre en un autre et s'abandonner totalement à lui, il se *retrouve* lui-même avec un sens plus neuf et plus profond (Cassirer 1991, 204-205).

2. Différences génériques et intuition esthétique

Cassirer se pose la question de savoir s'il est possible de distinguer dans l'art des genres, chacun caractérisé par une structure spécifique : « En quel sens peut-on, après tout, parler de tels "genres" ? Sont-ils autre chose que de simples désignations formelles ? » (Cassirer 1991, 212). Il rappelle les conceptions de la poétique et de la rhétorique de l'Antiquité, dont le principe de classification est à la base de l'esthétique de l'âge classique, avec la volonté de normaliser et de hiérarchiser les genres ; il évoque aussi Lessing, pour qui le génie peut défaire les lois du genre mais sans les annuler, et il se tourne





vers l'esthétique intuitionniste de Croce, qui dénie toute validité aux classes et aux catégories esthétiques, réduites à un intérêt pratique et didactique. Il s'appuie alors sur une citation de Croce, qui expose la position du philosophe italien :

Comme chaque œuvre d'art exprime un état d'âme et que cet état d'âme est individuel et toujours nouveau, l'intuition sous-entend un nombre infini d'intuitions qu'il est impossible de réduire à une mosaïque de genres [...] Cela veut bien dire que toute théorie visant à classer les arts est sans fondement. Le genre ou la classe sont, dans ce cas, uniques, ils sont l'art ou l'intuition même, tandis que les œuvres d'art sont en fait innombrables : toutes uniques et chacune intraduisible en une autre... et rebelle à la compréhension. Du point de vue philosophique, entre l'universel et le particulier ne peut se glisser aucun élément intermédiaire, aucune série de genres ou de types, de « *generalia* ». Ni l'artiste qui crée l'art, ni le spectateur qui le contemple n'ont besoin d'autre chose que de l'universel et de l'individuel, ou, mieux encore, de l'universel devenu individuel, c'est-à-dire l'activité artistique en général qui s'est tout entière contractée et concentrée dans la représentation d'un état d'âme unique (Cassirer 1991, 213)⁸⁰.

Cassirer fait alors remarquer que cela revient à dénier toute valeur aux modes d'expression artistique (musique, poésie, peinture, théâtre, etc.), dans leur spécificité, et toute fonction aux techniques, l'acte de création esthétique étant déjà dans la conception. Il reconnaît à Croce la volonté d'aller à l'encontre de ce qui fut, dans l'histoire de l'esthétique, l'édification de « canons » de la beauté ou la volonté de légiférer en majorant ou minorant certains genres, mais il récuse la réduction de la création à la subjectivité, contre l'objectivité, « l'individualité de l'intuition » étant assimilée à « l'individualité de l'expression » (Croce), au-delà de la matérialité des œuvres. On ne peut ainsi opposer le « psychique » et le « physique », l'« intuition » et les moyens « abstraits », considérés seulement sous l'angle de concepts servant à différencier inutilement les arts et les œuvres. Les différences génériques, pour Cassirer, « correspondent à de véritables différences stylistiques, à différentes orientations de l'intuition artistique » (1991, 216).

80 Cassirer cite alors l'*Estetica come scienza dell'espressione*, 3^e éd., Paris, 1908, p. 129 sqq. Ce développement est repris dans le *Bréviaire d'esthétique*, paru en français en 1923 (éditions Payot). On se reportera à l'édition de 2005, pp. 72-78.





La lecture de Croce⁸¹ fait apparaître ce qui rapproche et sépare les deux philosophes sur la question de l'esthétique artistique. L'esthétique de Croce s'affirme comme une science de l'*expression* (représentations, images, idées, fantasmes) et celle-ci est conçue comme une activité de transformation des *impressions* (sensations, sentiments, émotions). Le fait esthétique est *forme*. La critique que fait Croce de la théorie des genres artistiques et littéraires tient au passage effectué entre le niveau *esthétique* et le niveau *logique*, quand nous nous interrogeons sur les faits expressifs et pensons pouvoir saisir ces faits par des concepts : « D'hommes *esthétiques*, nous sommes transformés en hommes *logiques*; de contemplateurs d'expressions en raisonneurs » (Croce 2006, 40). La forme logique, qui est celle de la science, a pour fonction d'aller au-delà de la forme esthétique et ne peut en rendre compte.

De la théorie des genres artistiques et littéraires dérivent ces manières erronées de jugement et de critique qui, devant une œuvre d'art, au lieu de déterminer si elle est expressive [...] se demande : est-elle conforme aux lois du poème épique ou de la tragédie ? aux lois de la peinture d'histoire ou de celle du paysage ? (Croce 2006, 41).

Et Croce ajoute qu'une œuvre d'art véritable viole toujours un genre établi, contraignant le critique à élargir le genre, indéfiniment. Les arts n'ont pas de limites esthétiques et il est impossible de les classer esthétiquement. Mais le fait esthétique n'est pas séparable du fait physique. Cassirer relève d'ailleurs cette citation de Croce pour souligner le paradoxe qu'il y aurait à penser l'intuition esthétique sans la forme de sa saisie, puisqu'impression et expression ne font qu'un dans la matérialité de l'œuvre : « Et si on enlève à un poème sa métrique, le rythme ou les mots, alors au-delà, contrairement à ce que certains pensent, il n'y a plus de pensée poétique : il ne reste rien. Le poème est né en tant que mots, rythme, métrique » (Croce cité par Cassirer 1991, 216).

Si chaque œuvre d'art est singulière, il peut cependant exister, note Croce, un « air de famille » entre des œuvres, qui relève des conditions historiques de la création ou d'affinités entre artistes.

81 Nous nous référons notamment à *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* (Croce [1900] 2006), qui est une esquisse de ce que sera son ouvrage : *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* [1902], ainsi qu'au *Bréviaire d'esthétique* (Croce 2005).





Ces conditions historiques interviennent par ailleurs dans ce que le philosophe nomme la « reproduction », c'est-à-dire la contemplation renouvelée de l'œuvre au cours du temps : « La Madone de Cimabue se trouve toujours dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, mais pour nous, enfants du XX^e siècle, est-elle le *même objet* que pour les Florentins du XIII^e siècle ? Même si le temps ne l'avait pas noircie, serait-elle le *même objet* ? » (Croce 2006, 84). À ce changement de situation s'ajoute la variabilité de la perception par les sens.

Comment la « reproduction » est-elle alors possible si l'expression est toujours renouvelée dans le temps ? Par la « possibilité abstraite » que nous avons de nous replacer dans la situation de production, répond Croce. Si l'éducation des sens nous aide à percevoir, c'est l'interprétation historique, garante de la tradition et de la transmission, qui permet de rester en *dialogue* avec le passé comme avec le présent et qui nous fait « riches d'une grande partie des richesses » des générations antérieures. Nous rejoignons ici la communication culturelle par la communauté des interprétations, mais avec l'illusion de pouvoir retourner à « l'individualité originale » de l'œuvre. À travers les « caractères » que dégage l'histoire de l'art, comme autant de « physionomies » particulières à une époque, à une société, se fait jour un fait esthétique unique, tout comme la classification historico-généalogique des langues ne classe pas les langues en genres et espèces mais déploie les phases d'un seul fait linguistique unique. Si l'esthétique comme science de l'expression est, pour Croce, une science de l'activité et des valeurs humaines, tout comme la science des cultures, elle appartient, pour celui-ci, aux sciences de l'esprit, la forme étant une forme eidétique. La valeur d'une œuvre tient à « l'intuition lyrique »⁸², désignant ainsi la synthèse représentative opérée par l'esprit, qui relève d'une idéalité et qui fonde le jugement esthétique, dont le matériau est soustrait.

Le discours critique sur l'art dépend ainsi d'une philosophie esthétique qui fonde les catégories du jugement et le critique doit retrouver, par la « reproduction imaginative », la formule par laquelle l'image-expression se représente dans une forme artistique. Mais le jugement est soumis à une histoire génétique et doit être rectifié,

82 Voir le *Bréviaire d'esthétique*, avec une préface de Gilles A. Tiberghien dans l'édition de 2005.





par une critique de la critique, dans un mouvement permanent de l'esprit humain toujours confronté à de nouveaux problèmes. D'où le choix de Croce des monographies, pour répondre au caractère concret de l'œuvre dans son individualité, sa « qualité poétique », dans son rapport aux autres œuvres, élargissant toujours plus le cercle de l'imagination créatrice et du fait esthétique.

Croce distingue trois conceptions ou attitudes dans la critique artistique et littéraire : le critique-pédagogue qui, en « guide de l'art », légifère et impose des normes et des idéaux ; le critique-juge, qui énonce des sentences et discrimine ce qui a de la valeur ou non⁸³ ; le critique-exégète – Croce renvoie plus précisément à la critique d'interprétation ou de commentaire –, dont la fonction n'est pas vraiment celle du critique mais celle de l'informateur qui éclaire l'œuvre d'un savoir documentaire. Selon Croce, la critique légitime doit réunir les « trois ensemble », condition pour qu'advienne le jugement esthétique.⁸⁴

Le discours critique en matière artistique constitue tout au plus un champ générique (Rastier), dans lequel vient s'inscrire le commentaire d'œuvre. Un examen – à des fins pédagogiques – des notices les plus usuelles dans les institutions muséales ou les ouvrages à vocation didactique, permet de distribuer les prédicats représentatifs de ce qui est dit à propos de l'œuvre selon trois opérations : de contextualisation, de textualisation et d'interprétation. Les prédicats sont d'ordre épistémique (historique, biographique, artistique) pour la contextualisation, d'ordre perceptif, esthétique-esthésique et affectif pour la textualisation (le texte oriente le regard sensible sur l'œuvre), d'ordre axiologique pour l'interprétation. Quand le discours sur l'art et, plus spécifiquement le commentaire d'œuvre, relève d'un discours philosophique, qui s'interroge sur ce qu'est

83 « La critique, conçue comme une magistrature, tue les mots ou souffle au visage des vivants qui sont bien vivants, en s'imaginant que son haleine est le souffle du dieu animateur, c'est-à-dire qu'elle fait quelque chose d'inutile – inutile parce que la beauté existe avant elle. » (Croce 2005, 100).

84 « Sans l'impulsion de l'art (et c'est un art contre l'art qu'est, en un certain sens, comme on l'a vu, cette critique, dont on a dit qu'elle produit ou sert à produire ou empêche certaines formes de production pour l'avantage de certaines autres), il manquerait à la critique la matière sur laquelle s'exercer. Sans le goût (critique du jugement), il manquerait au critique l'expérience de l'art, l'art qui devient partie de son esprit, qui se distingue du non-art. Et cette expérience, enfin, lui ferait défaut, sans l'exégèse, c'est-à-dire sans ce qui supprime les obstacles à l'imagination reproductrice, en fournissant à l'esprit ces données de connaissance historiques dont il a besoin et qui sont les combustibles alimentant la flamme de l'imagination. » (*Id.*, 102)





l'art, sur le concept d'art, sur ce qui fait qu'il y a de l'art, il est pris dans un système conceptuel qui oriente l'interprétation.

3. L'ahistoricité de la forme d'existence de l'œuvre d'art

Si l'esthétique subjectiviste de Croce, critiqué pour son « essentialisme » par Cassirer, vise « l'intuition lyrique », l'esthétique phénoménologique du philosophe contemporain Henri Maldiney a un autre radical, de nature existentielle, qui détermine la perception de l'œuvre. Mais la perception, qui suppose une intentionnalité et un objet visé, est alors considérée comme la reprise et l'unification du phénomène qui apparaît, à son origine, dans un « moment pathique », moment de symbiose et de communication sensible avec la forme en formation dans le regard contemplateur, qui dicte le rythme auquel le sujet s'accorde et entre en résonance. Ce moment « apparitionnel » est une mise en présence de l'être à soi-même et au monde, dans l'espace d'ouverture créé par l'œuvre : une rencontre. Je ne développerais pas ici la philosophie de l'existence de Maldiney, qui détermine sa phénoménologie de l'art⁸⁵, mais je soulignerai, dans sa façon de parler de l'art, la mise en correspondance du concept philosophique avec l'expérience sensible et immédiate du visible-voyant, irréductible à sa traduction différée en mots mais qu'il faut tenter de restituer pour y reconduire.

Comme Croce qui dit devoir dépasser les catégories génériques et la seule logique de l'interprétation, Maldiney reprend la déclaration de Marx : « Il n'y a pas d'histoire de l'art » (Maldiney 2013, 44), découplant ainsi la *Poïésis* des conditions historiques de la *Praxis*, et signifiant, selon lui, « ce qu'il y a d'inaliénable dans la coexistence de l'homme et du monde » (Maldiney 2013, 44), fondé en universel.

85 On pourra se reporter à «Vers quelle phénoménologie de l'art?» (in Maldiney 2012, 247-284). Maldiney résume ainsi sa conception : « Quel est l'unique propos d'une phénoménologie de l'art? D'éclairer, disions-nous, une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une œuvre d'art, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine. L'unique réponse au défi des œuvres en acte, dissimulées dans leur première clarté, est de mettre en lumière en elles le paradoxe qui constitue leur ultime condition d'être : le Rien est impliqué dans la toute-présence. » (p. 275)





Il introduit ainsi les textes réunis dans l'ouvrage intitulé *L'art, l'éclair de l'être* par cette déclaration :

Il est temps que la conscience de l'art qui croit s'être éveillé à son propre jour quand elle s'éclaire à la lumière de l'histoire et de la sociologie se réveille de son insomnie. Ce par où l'art est art ne saurait dépendre des valeurs ou des contre-valeurs d'une époque sans que cela le relativise. Comprend-on que c'est là nous interdire par principe de reconnaître en lui et en nous cette dimension inaliénable de l'esprit qui, quel que soit l'âge du monde, nous fait originairement contemporain de l'art de n'importe quelle culture. En réalité ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art n'est pas la valeur exemplaire (donc relative) qu'elle tient du contexte historico-social. Sans doute celui-ci lui assure stabilité et consistance. Mais consistance n'est pas existence. Et ce n'est pas sa consistance, c'est sa fragilité, tout au contraire, qui soustrait une œuvre d'art à la relativité (Maldiney 2012, 7).

Maldiney condamne la «synthèse» de l'histoire des arts, avec ses concepts et ses classifications, «grilles de codes et de prisons», qui «identifient l'art à un mémorial de lui-même»: «N'ayant plus son ici sous l'horizon qu'elle ouvre et dont son acte propre est d'être ouverture, l'œuvre n'existe plus: elle est devenue thème» (Maldiney 2012, 73). Thématization aussi que la muséalisation des œuvres, le musée restant cependant ce lieu imaginaire où peut opérer l'appel du regard.

La question que se posait Croce de savoir s'il était possible de «reproduire» un «*individuum ineffabile*» et si l'on devait tenir le discours sur l'art, de ce point de vue, comme une «fable convenue» se pose alors à nouveau. L'interprétation, chez Maldiney, se déplace d'une prédication artistique-esthétique à une prédication esthétique-esthésique, qui essaie de rendre compte, dans un style original qui renouvelle le genre du commentaire, du mouvement interne à l'œuvre qui affecte le regard et le requiert à soi, et avec lui le corps propre et son image, dans «l'unité intermodale du sentir» (Maldiney 200, 43). Le formalisme du commentaire a ainsi comme interprétant la formule existentielle qui définit l'être-là (*Dasein*) comme une forme de présence et de coprésence. Et le commentaire doit rejouer ce mouvement – «une chorégraphie rythmique qui est la vie des formes» (*id.*, 57) – pour nous renvoyer, par un art du dire, à l'expérience première, non objectivable par un savoir. La ligne de conduite est de déjouer toute «attitude analytique-objectivante,





(...) incompatible avec la dimension esthétique», en revenant à l'étonnement de la vision par le questionnement, sans le transposer en problématique, et en allant ainsi contre une démarche de compréhension de l'œuvre qui « Passant outre au moment apparitionnel de l'œuvre, [...] substitue le *quoi* de son apparence au *comment* de son apparition.» (*id.*, 197) Il conviendrait de citer longuement les passages où le philosophe évoque ce qui fait l'existence d'une œuvre dans la rencontre, un bref aperçu en est donné dans ces quelques lignes sur un tableau d'Uccello, à propos de la dimension «génétique-rythmique» qui fait que nous n'avons pas affaire seulement à une image mais à une forme mouvante (*Gestaltung*):

Le rythme de la forme commande et assume la motricité de l'image, et il détermine la tonalité affective selon laquelle – avant toute représentation objective sensible – nous hantons le monde d'une manière significative à travers l'image. Il tisse l'espace (et le temps) d'une signification existentielle, c'est-à-dire d'une présence signifiante. Ainsi en va-t-il de la «Bataille» d'Uccello qui est à Londres : des tensions contraires d'une forme quasi circulaire, se mouvant en soi-même à la limite de l'éclatement, et d'une verticale qui en est à la fois la négation et l'issue, entraînée en elle-même par un éventail d'obliques à travers la circularité perpétuellement dérobée du tableau, jaillit dans la diastole résolutive d'un instant suspendu... la ruade solennelle d'un cheval d'Uccello (Maldiney 2012, 211)⁸⁶.

Le développement, sur douze pages, consacré à *La Marquise de Solana* de Goya (Musée du Louvre)⁸⁷, est exemplaire d'une pensée et d'un style d'opposition à la falsification et à l'erreur des approches habituelles, pour exhausser la vérité phénoménologique, dont l'esthétique artistique n'est qu'un mode de manifestation. Ainsi la parole poético-philosophique de Maldiney s'affranchit des limites du discours critique et du commentaire d'œuvre de l'histoire de l'art, qui sont reversés dans un discours de fondation. Les formes de la culture ne sont pas pour autant absentes, les nombreuses références à l'histoire de l'art le montrent, des gravures rupestres de Lascaux aux dessins de Tal-Coat, mais elles sont enlevées sur un

86 Si Maldiney se réfère ici à *La Bataille de San Romano*, par Paolo Uccello (v. 1456), tableau qui est à la National Gallery, la description formelle qu'il en donne fait penser au second épisode de la bataille entre les Florentins et les Siennois, représenté dans le tableau présent au Louvre.

87 Voir «L'efficace du vide dans l'art», dans Maldiney 2003, 193 sqq.





fond ontologique, qui est celui de l'existant tel qu'il est pensé dans une conception de l'homme qui est une anthroponomie.

Dans l'esthétique intuitionniste tout comme dans la phénoménologie existentielle, il y a immanence de l'acte de perception, au sens où c'est dans la relation œuvre-spectateur que s'effectue l'expérience esthétique. Pour l'une il s'agit de saisir «l'intuition lyrique» par «la reproduction imaginative», pour l'autre d'une ouverture réciproque par la communication sensible. Nous pourrions appliquer aux deux cette déclaration de Susan Sontag dans son *Contre l'interprétation* : «Nous n'avons pas en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens» (Sontag 2010, 30). À ceci près que pour Croce c'est l'histoire de l'art et l'interprétation qui rendent possible l'appréhension esthétique des œuvres, qui est donc contingente, par compréhension renouvelée des œuvres au gré des découvertes et des conditions historiques de réception ; alors que chez Maldiney s'il y a contingence dans la rencontre, dans la mesure où celle-ci dépend d'un état de réceptivité et d'attente sans attendu⁸⁸, sa condition de possibilité se trouve dans une forme d'existence transcendant toute connaissance historique. Mais passé le moment de vérité – la «vérité du sentir» – qu'est le saisissement du spectateur, vient le temps de l'interrogation, puis la pensée discursive.

Une œuvre d'art [...] déchire la trame de l'attente. Tel un menhir, amer de tout l'espace, ponctuant la rencontre de la terre et du ciel, elle capte tout l'espace dans une exclamation – et dans un second temps seulement s'incurve et interroge. Ce point d'exclamation, parfois d'acclamation, est un centre d'appel (Maldiney 2012, 282).

Parler d'art c'est ainsi tenter de dire l'indicible de l'expérience première, comme est première la philosophie qui en est l'interprétant ; c'est aussi tenter, dans un style approprié, de redonner au regard son pouvoir-être.

88 «La réceptivité à l'œuvre d'art est de l'ordre de l'accueil et de l'attente. Mais de l'attente qui n'attend rien ; car c'est du rien, du hors d'attente, qu'elle est en attente» (Maldiney 2012, 283).





4. Pour conclure : le contexte d'apparition de l'œuvre

Pour montrer que la « logique historico-culturelle » peut aller à l'encontre de l'existence des œuvres, Maldiney cite le témoignage de l'historien d'art Bernard Berenson, pour qui, dit-il, « une œuvre d'art représentait un nœud dans l'histoire des styles, conçue comme un complexe de trajets culturels entrelacés » (Maldiney 2012, 247). Dans une note de son dernier livre Berenson dit ainsi : « Le genre, l'époque, l'école m'absorbaient tant jadis que l'œuvre elle-même perdait toute spécificité dans mon affection » (1985, 156). Il raconte qu'épris de contextualisation son savoir le détournait de l'œuvre individuelle et que, n'ayant plus alors, dans le moment présent qu'il évoque, à Ravenne, que de vagues souvenirs de ce savoir, réduit à « une simple atmosphère », seules les « qualités intrinsèques » des objets l'ont saisi : « autant de beautés à l'état pur ».

Un autre témoignage nous indiquera une voie de traverse entre historicité et sensibilité, il montre comment deux « moments pathiques » ont donné lieu à deux interprétations, liées à l'immanence du regard et à la contingence de l'histoire. L'écrivain et critique d'art John Berger raconte ses deux visites à Colmar pour voir le retable d'Issenheim (Berger 1979). Lors de la première visite, pendant l'hiver 1963, l'expérience du regard porte le spectateur-interprète à se focaliser sur la Crucifixion et à ne voir que la maladie dans la pâleur des signes picturaux. Comme le dit Berger cette vision « *se trouve* dans le retable. Mais pas exclusivement. Pourtant en 1963, je n'ai vu que cela, que cette pâleur. Je n'avais besoin de rien d'autre » (Berger 1979, 77).⁸⁹ La vision sera différente lors de la seconde visite, dix ans après, dans des conditions similaires, suite à un soudain changement de lumière dû à un rayon de soleil qui a traversé la galerie par les fenêtres gothiques. Cet éclairage, qui a redonné son éclat aux zones de la lumière peinte, en contraste avec les zones d'ombre, a transformé le visible – les panneaux apparaissant alors dans tout leur rayonnement – et le voyant, dans l'étonnement d'une autre perception du retable : « Je me suis rendu compte à ce moment-là que tout le retable traite de l'obscurité et

⁸⁹ Il faut préciser, comme le mentionne l'auteur, que « Le retable avait été commandé pour un hospice d'Issenheim par l'ordre des Antonins. L'hospice était consacré aux victimes de la peste et de la syphilis. Le retable servait les malades à supporter leurs souffrances » (Berger 1979, 76).





de la lumière» (Berger 1979, 79). La première vision donne lieu à un commentaire, formel et symbolique, sur l'amour, la passion et la représentation de la souffrance, la seconde se traduit par une réflexion sur la lumière et son expérience, spatiale et imaginaire. Berger conclut en soulignant l'ancrage du regard et du sens de l'œuvre dans un double régime de temporalité, celui de l'histoire de la culture et celle du sujet regardant dans son histoire :

La première fois que j'ai vu le Günenwald, je tenais à *le* situer historiquement. Par rapport à la religion médiévale, la peste, la médecine, le lazaret. Maintenant, j'ai été forcé de *me* situer historiquement. En période d'expectative révolutionnaire, j'ai vu une œuvre d'art qui avait survécu comme une preuve du désespoir du passé; dans une période que nous devons endurer, je vois la même œuvre offrir miraculeusement un étroit passage à travers le désespoir (Berger 1979, 81).

Ce témoignage illustre ce que Cassirer nomme une *renaissance*, ici individuelle et du côté de la réception, d'une culture passée à travers une œuvre, où le sujet «*se retrouve* lui-même avec un sens plus neuf et plus profond» (1991, 205).

Bibliographie

- BERENSON, Bernard (1985), *Le voyageur passionné*, Paris, Salvy.
- BERGER, John (1979), «Entre deux Colmar», in *L'air des choses*, Paris, Maspero.
- CASSIRER, Ernst (1972), *La Philosophie des formes symboliques* [1923-1929], Minuit, Paris, 3 vol.: I. *Le Langage*; II. *La Pensée mythique*; III. *La Phénoménologie de la connaissance*.
- CASSIRER, Ernst (1991), *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf.
- CROCE, Benedetto (2005), *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Éditions du Félin.
- CROCE, Benedetto (2006), *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Nîmes, Champ social éditions.
- GAUBERT, Joël (1991), «Fondation critique ou fondation herméneutique des sciences de la culture», in Ernst CASSIRER, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf.





- KNAPE, Joachim (2008), «Les formules du pathos selon Aby M. Warburg», *Littérature* 149, pp. 146-172.
- MALDINEY, Henri (2003), «L'Art et le Rien», in *Art et existence*, Paris, Klincksieck, pp. 171-212.
- MALDINEY, Henri (2012), «L'esthétique des rythmes», in *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, pp. 201-230.
- MALDINEY, Henri (2012), *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf.
- MALDINEY, Henri (2013), *Aux déserts que l'histoire accable*, Paris, Cerf.
- SONTAG, Sontag (2010), *Contre l'interprétation, L'Œuvre parle*, Paris, C. Bourgois.
- WARBURG, Aby (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akad. Verl.





Présentation des auteurs

Driss Ablali, membre du Centre de Recherches sur les Médiations (CREM), est Professeur des Universités à l'Université de Lorraine, où il enseigne la sémiotique des textes et des discours. Ses recherches actuelles portent sur l'analyse des discours sur corpus et l'histoire des théories linguistiques et sémiotiques.

Sémir Badir, maître de recherches du Fonds de la Recherche Scientifique-FNRS à l'Université de Liège, est un linguiste spécialisé en sémiotique. Son projet intellectuel est celui d'une épistémologie conforme aux pratiques discursives du savoir. Son dernier ouvrage: *Épistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev* (Honoré Champion, 2014).

Nicolas Couégnas est Maître de Conférences HDR en sémiotique à l'Université de Limoges. Il est coordinateur du projet d'ANR Cultures Émergentes et Médiations Sémiotiques (CEMES, 2013-2017). Ses recherches couvrent deux champs complémentaires: sémiotique des œuvres, et recherches prenant pour objet d'analyse sémiotique la culture, la communication et le social.

Docteur en sociologie, **Chloé Delaporte** est Maître de conférences en économie du cinéma, de l'audiovisuel et de l'Internet à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3 et chercheuse au RIRRA21. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur les théories et pratiques du genre filmique, publié en 2015 aux Presses de la Sorbonne Nouvelle.





Catherine Détrie est professeur de sciences du langage à l'Université Montpellier-Paul Valéry. Praxématicienne, analyste du discours, elle s'intéresse à la prise en charge énonciative du dire et à la construction de la coénonciation (formes d'adresse, procédés d'implication de la subjectivité, textualisation et dimension inter-subjective des discours).

Dominique Ducard est professeur en Sciences du langage à l'Université Paris-Est Créteil, où il enseigne la sémiologie et la linguistique. Il est directeur du Centre d'Étude des Discours, Images, Textes, Écrits, Communications. Ses travaux portent sur l'activité signifiante de langage dans l'exercice de la parole et du discours, à travers l'étude des textes.

Aurore Famy est doctorante chargée d'enseignement en Licence Sciences du langage à l'Université de Limoges. Sa recherche, dirigée par Nicolas Couégnas, porte sur le rôle des discours dans la construction des savoirs scientifiques notamment à travers les médiations sémiotiques de la recherche sur l'épilepsie.

Chargé de cours au sein de l'université Paris 8 (U.F.R. Arts, laboratoire AIAC) depuis 2007, **Emmanuel Faure-Carricaburu** est spécialiste de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, de la hiérarchie des genres ainsi que de la transgénéricité appliquée au champ pictural. Il finalise une thèse intitulée *Hiérarchie des genres, institutions, discours*, sous la direction de Pascal Bonafoux (Paris 8) en codirection avec Yves Hersant (EHESS).

Émilie Goin est doctorante en cotutelle à l'Université du Luxembourg (dir. Marion Colas Blaise) et à l'Université de Liège (dir. François Provenzano). Sujet de thèse: Figure du peuple et figure d'auteur dans le discours littéraire (le *Monde Réel* d'Aragon).

Céline Isnel, diplômée d'un Master Recherche Études Germaniques à l'Université Stendhal Grenoble 3. Thèmes de recherche : linguistique textuelle, analyse de discours (le genre textuel, le moule/modèle textuel), les petites annonces matrimoniales, la presse écrite, l'interdiscursivité, le genre femme/homme.





François Jost est professeur à la Sorbonne Nouvelle, où il dirige le Laboratoire Communication Information Médias et le Centre d'Études sur l'Image et le Son Médiatiques. Professeur invité dans de nombreuses universités à travers le monde, il a écrit ou dirigé plus d'une trentaine de livres sur le cinéma et la télévision, dont *Le Culte du banal* (CNRS éditions, 2007, repris en édition de poche Biblis), *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* (CNRS éditions, 2011), *Les Nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal* (Bayard, 2015).

Massimo Leone est Professeur de Sémiotique et Sémiotique de la Culture auprès du Département de Philosophie de l'Université de Turin. Son dernier ouvrage en français est *Sémiotique du fondamentalisme religieux: messages, rhétorique, force persuasive* (L'Harmattan, 2014).

Julien Péquignot est chargé de recherche postdoctorale au sein du Labex ICCA accueilli par le CEISME. Docteur en sciences de l'information et de la communication, il est spécialiste des cultures populaires audiovisuelles. Il est notamment l'auteur, avec Laurent Jullier, de *Le clip. Histoire et esthétique* (Armand Colin, 2013).

François Provenzano est chargé de cours à l'Université de Liège. Ses travaux portent sur la francophonie littéraire, l'histoire sociale des discours et la rhétorique de la théorie linguistique. Il est secrétaire de la revue *Signata*, membre du groupe de travail « Presse magazine » et membre du LEMME (Laboratoire d'étude sur les médias et la médiation).

Nathalie Roelens est professeur de théorie littéraire à l'Université du Luxembourg et membre de l'Unité de Recherche « Identités, Politiques, Sociétés, Espaces ». Ses travaux récents s'inscrivent dans le domaine de la géocritique et de la sémiotique urbaine. Elle vient de publier *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme* (Kimé, 2015).

Justine Simon est docteur en sciences du langage et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine. Elle est membre du Centre de recherche sur les médiations, où elle mène des travaux dans le domaine de





l'analyse de discours médiatiques à travers une approche énonciative, argumentative et sémio-discursive.

Enseignant-chercheur à l'Université du Luxembourg en sémiotique et en cinéma, **Gian Maria Tore** est cofondateur de la revue *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics* et de l'Université Populaire du Cinéma (Cinémathèque de Luxembourg). En 2014, il a été professeur invité à l'Université Bordeaux 3 et a coédité *Parlons musée! Panorama des théories et des pratiques* (éd. Binsfeld).

Élodie Vargas est Maître de Conférences en linguistique allemande à l'Université Stendhal Grenoble 3 et membre du groupe de recherche ILCEA 4 (EA 613). Thèmes de recherche : Reformulation, vulgarisation scientifique, discours écologiques/« environnementaux » et Greenwashing, discours médiatiques, linguistique textuelle.

Bertrand Verine enseigne la linguistique textuelle à l'université Paul-Valéry Montpellier. Ses recherches au laboratoire Praxiling (UMR 5 267 CNRS) portent sur l'organisation séquentielle du discours, l'expression des perceptions et le marquage de l'intersubjectivité dans l'oral spontané ou médiatique, et l'écrit – des SMS à la littérature.





Table des matières

Présentation	5
--------------------	---

Première partie : Des formes aux pratiques

Sémiotique de l'épistolarité numérique d'un public en situation de souffrance.....	11
--	----

Driss **ABLALI**

1. Corrélatifs génériques, molécule générique, communauté générique.....	12
2. Le corpus.....	13
3. Du côté de la composition	14
4. Du côté de la morpho-syntaxe.....	18
5. Remarques conclusives.....	24

« C pa 1 sms, c 1 roman !! » : le SMS est-il interprété comme un genre par ses usagers ?	27
--	----

Bertrand **VERINE**

1. Écriture de type SMS (eSMS)	28
1. Néographie.....	29
2. Néologie.....	30
2. Textoter pour quoi faire ?	32
1. Échanger des données pratiques	32
2. Maintenir le lien.....	33
3. Tisser la relation.....	34
3. Discours électronique médié (DEM)	35
1. Prénance du support.....	36
2. Prévalence de la complicité coénonciative.....	37

« Gentlemanminette d amour », « ma chou », « colocounette » et autres formes nominales d'adresse dans les SMS : de quelques spécificités liées au genre.....	43
--	----

Catherine **DÉTRIE**

1. Spécificité des FNA dans les SMS.....	44
1. Prénoms, diminutifs, petits noms affectueux et sobriquets.....	44
2. Mots doux classiques de l'intime : une certaine propension à l'enflure.....	46
3. Importance de la dimension ludique.....	47





2. FNA et genre.....	49
1. <i>Peut-on parler de genre du discours SMS?</i>	50
2. <i>Utilité fonctionnelle de ces termes d'adresse au regard du genre</i>	53
3. <i>Codétermination des FNA et du genre?</i>	54
3. En guise de conclusion.....	55

**Les petites annonces matrimoniales et de rencontres :
quel moule textuel possible ?** 59

Céline ISNEL & Élodie VARGAS

1. Introduction.....	59
2. Cadre de travail et moule textuel.....	60
3. Variations et individualités.....	66
4. Le « moule textuel » décrit : un modèle international?.....	70

**Le genre comme médiation énonciative. L'exemple de l'effet
de politisation dans le roman-témoignage et la harangue** 75

Émilie GOIN & François PROVENZANO

1. Genre et énonciation : brève archéologie conceptuelle.....	76
2. Hiérarchisation énonciative et médiation générique.....	77
3. Analyse 1 : <i>L'Établi</i> , de Robert Linhart.....	78
4. Analyse 2 : le « Discours de la Place de la Bastille » de Jean-Luc Mélenchon.....	81
5. Conclusions.....	85

**Usage épistémologique de la notion de « genre »
dans les discours sur *Le Concert champêtre***..... 89

Emmanuel FAURE-CARRICABURU

**Genres vs auteurs : lutte des classes et choix stratégiques
en études cinématographiques** 101

Chloé DELAPORTE

1. Généalogie d'un choix.....	102
2. Pragmatique du genre filmique.....	103
3. Hiérarchies sociales, hiérarchies génériques.....	106
4. La détermination culturelle des genres.....	109
5. Pour une médiation générique.....	112





Clip et genres. Catégorisation, autonomisation et hiérarchisation.....115

Julien PÉQUIGNOT

1. Le clip comme genre.....116
 1. *Un genre télévisuel*116
 2. *Un genre cinématographique*.....117
 3. *Un genre Internet*118
 4. *Un genre audiovisuel?*.....118
 5. *Un genre musical?*.....119
 6. *Un genre plastique*.....120
2. Les genres du clip.....120
 1. *Les institutions de production et/ou présentation*.....121
 2. *Les usagers*.....122
 3. *Les discours critiques et savants*123
3. Conclusion.....125

Deuxième partie : Des pratiques à l'interprétation

Quel paradigme pour interpréter les genres télévisuels ?.....133

François JOST

1. Ontologie du genre. Connaissance des genres.....134
2. La reconnaissance du genre comme énonciation139
3. Pragmatique du genre. Croyance au genre.....141
4. Quel paradigme pour interpréter les genres télévisuels ?.....145

L'analyse des traces interdiscursives au service de l'interprétation des genres journalistiques dans la presse en ligne.....149

Justine SIMON

1. Présentation de l'objet d'étude.....152
2. Observables de l'analyse : quatre types de traces interdiscursives154
 1. *Traces interdiscursives n° 1 : Représentations de discours autres portant les traces d'un éclairage personnel non assumé*.....154
 2. *Traces interdiscursives n° 2 : Représentations de discours autres en reprise contribuant à une spectacularisation subjectivante*154
 3. *Traces interdiscursives n° 3 et 4*.....155
 4. *Grille d'observation graduelle des traces interdiscursives*.....155





3. Résultats de l'analyse.....	156
1. <i>Vue d'ensemble</i>	156
2. <i>Représentations de discours autres hypermarqués</i>	157
3. <i>Représentations de discours autres</i>	158
4. <i>Représentations de discours autres en reprise</i>	160
5. <i>Positionnements ouverts</i>	160
Interpréter la bande dessinée selon ses genres	165
Sémir BADIR	
1. Le feuilletage d'album.....	166
2. Imageries.....	168
3. Des genres pour qui, pour quoi?.....	171
L'interprétation générique des textes.	
Ou comment le genre et le média participent à l'œuvre	175
Nicolas COUÉGNAS & Aurore FAMY	
1. Introduction.....	175
1. <i>Pour sortir des contraintes du genre</i>	175
2. <i>Le genre dans la perspective sémiotique</i>	176
2. L'hypothèse du gradient de généricité.....	178
3. Un socle générique pour la bande dessinée.....	180
4. La généricité : du socle aux modèles.....	183
5. Conclusion.....	187
De l'utilité et de l'inconvénient du genre pour les œuvres	
(et notamment pour les films)	191
Gian Maria TORE	
1. Introduction : le problème du « genre ».....	191
2. Le cadre : le genre comme une médiation sémiotique.....	194
1. <i>La réflexivité, ou les sens d'un film</i>	195
2. <i>L'amplification sémiotique, ou les généralisations</i>	197
3. <i>La variabilité, ou la sémiotique des dimensions et des aspects</i>	198
3. Des pistes : comment définir et évaluer la médiation	
du genre.....	199
1. <i>Fermeture/ouverture</i>	200
2. <i>Généralisation/singularisation</i>	202
Genres du genre soumis ou rétifs	205
Nathalie ROELENS	
1. Introduction : le genre infantilise.....	205
2. Le fils à papa : Truffaut et le cliché.....	206





3. L'enfant prodigue : Frans Hals et la désymbolisation.....	208
4. Le bâtard : l'extravagance de Larbaud.....	209
5. Le neveu : <i>bégayer</i> dans le genre.....	214
6. Conclusion.....	215
<i>Sui generis</i> : la sémiotique face à l'unicité du sens	219
Massimo LEONE	
1. Introduction	219
2. Dissection.....	220
3. Interprétation.....	223
4. Conclusion.....	227
La forme de l'œuvre d'art et ses interprétations	231
Dominique DUCARD	
1. Le monde culturel des formes artistiques	232
2. Différences génériques et intuition esthétique	233
3. L'ahistoricité de la forme d'existence de l'œuvre d'art	238
4. Pour conclure : le contexte d'apparition de l'œuvre	242
Présentation des auteurs	245



