

## *Les genres littéraires participent de domaines : en relisant Croce, Frye et McLuhan*

JEAN BESSIÈRE\*

**Abstract.** *Literary Genres Are Parts of Fields: Reading Croce, Frye and McLuhan.* Literary critics widely apply the notion of genre to literary works; the use of the notion of field is far less frequent. This application of the notion of genre is defined as a tool to code literary works and to subsume the many variants of coding under specific names – the names of genres. The notion of literary genre and its realities are relativistic; they do not succeed in accounting for literary works' singularities and similarities. Any systematic use of literary genres in criticism ends with inconsistent views of what is supposed to be the whole of literary genres. Genette's notion of 'architext' illustrates this impasse.

The notion of field – here translated in French by 'domain' and specified by the expression 'domaine de sens' (field of sense) – enables critics and readers to align views on singularities and similarities, to reject any systematic perspective and to outline literary works' differences, proximities and continuities. The notion of 'domaine de sens' deprives references to constant kinds of forms/genres of theoretical and practical usefulness. Literary works are constant because they are texts. As texts, they require no coding to be identified as literary. They just 'appear' to be works when they are linked to fields of sense, i.e. linked to the discourses and semantics of the place and time of their writing or reading. These discourses and semantics may include literary genres. Fields of sense are innumerable and change according to the place and time of works' writing and reception, and each field of sense eventually comprises many works. Fields of sense explain literary works' proximities and chains across time. Croce's, Frye's and McLuhan's theses about literary genres support the aforementioned argument.

**Keywords:** Croce; Frye; McLuhan; Gabriel; weak coding; field of sense; entropy

Considérons la notion de genre et celle de domaine. La critique et la théorie littéraires contemporaines se réfèrent largement à la première. La seconde est d'un usage plus rare. Elle doit être cependant utile: elle peut offrir un type

---

\* Jean Bessière, Université Sorbonne Nouvelle, France, jean.bessiere@sorbonne-nouvelle.fr

de réponse aux difficultés, abondamment identifiées, des études des genres littéraires et des systèmes que ceux-ci ont constitués, peuvent constituer. Vont ici jouer ensemble les deux notions, également relativistes, également impossibles à placer sous des paradigmes constants et suffisamment riches. Elles vont jouer de manière paradoxale à travers ce que la part d'un ouvrage de Benedetto Croce (1992), *Anatomy of Criticism (Anatomie de la critique)* de Northrop Frye (1971) et un article de Marshall McLuhan, « Genres », dans *From Cliche to Archetype* (1971: 85–106), disent des genres littéraires hors de toute référence à la notion de domaine, qui n'avait aucune actualité à la date de composition de ces textes. Lus selon leur lettre et selon leurs implications mutuelles, ici construites ou reconstruites, de leurs thèses, ces trois textes critiques mettent en évidence en quoi la notion de genre et la pratique des genres ont pour condition la notion de domaine, précisée par l'expression *domaine de sens*<sup>1</sup>. Toute œuvre apparaît selon certaines conditions; certaines lui sont propres – ainsi du genre littéraire –, d'autres lui sont externes – ainsi des significations disponibles dans tel environnement. Le domaine de sens est cela où apparaît l'œuvre dans la composition des conditions qui lui sont propres et des conditions qui lui sont externes. L'œuvre est textuellement constante; elle n'apparaît comme œuvre que selon le domaine de sens – elle émerge comme telle.

## I. Genres et domaines

Qu'on dise les genres ou les domaines, les uns et les autres sont indissociables d'un relativisme qui interdit de penser une loi des uns et des autres, ou même une stricte définition de la manière dont ils se constituent. Un genre peut ainsi avoir de nombreuses variantes, qui échappent à toute règle de constitution. Il faut préférer le terme de variante à celui de sous-genre qui suppose une

<sup>1</sup> Nous traduisons le terme de field par celui de domaine. Nous empruntons l'expression domaine de sens à Marcus Gabriel (Gabriel 2015). Celui-ci définit le sens comme la manière dont apparaît un objet et le champ de sens le lieu où apparaît un objet.

Nous excluons, dans cet article, tout renvoi à la sociologie. Nous notons cependant une ambivalence remarquable de l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Bourdieu 1992): d'une part, l'interprétation sociologique de la constitution du champ littéraire est externe à l'œuvre; d'autre part, elle est presque entièrement lisible dans l'œuvre de Flaubert. Cette dualité amène à s'interroger sur le statut de l'œuvre, au-delà des positions reconnues à l'écrivain et des faits de réalisme, sur la réflexivité propre à l'œuvre qui est alors impliquée, et sur les raisons pour lesquelles elle autorise une lecture interne et une lecture externe (sociologie) aussi analogues. Cette dualité fait encore s'interroger sur la notion de champ – notion sociologique, notion liée au statut de l'œuvre considérée en elle-même.

manière d'organisation inclusive du genre. Une œuvre peut ainsi participer de plusieurs domaines, qui sont autant de lieux de sa singularité; les œuvres qui appartiennent à un même domaine restent radicalement singulières; le domaine autorise les singularités.

La notion de genre correspond au mieux à un codage faible de la création et de la lecture – il suffit de dire l'histoire de n'importe quel genre littéraire –, qu'il s'agisse des dispositifs énonciatifs, des données sémantiques, actantielles des œuvres, et ou des relations entre les œuvres que les genres, ces dispositifs et ces données permettent de dessiner. Les genres se confondraient-ils avec des codages forts qu'ils seraient, de fait, constants dans leur utilisation et que toute création littéraire serait une création contrainte et que les rapports entre les œuvres seraient des rapports obligés selon les genres. Réduire la notion de genre à la simple possibilité d'un modèle ou d'un guide de création et de lecture revient à substituer à sa fonction strictement prescriptive une fonction de présentation de l'œuvre et de son sémantisme. Ainsi, il y a le tragique et la tragédie. Le tragique peut appartenir au roman. La tragédie confirme par la présentation qu'elle fait de l'œuvre le tragique que porte celle-ci. C'est pourquoi appartiennent à la tragédie bien des types de tragique. Ainsi, lorsqu'on dit les sous-genres du roman, roman rural, roman sentimental, etc., on dit moins divers types de romans qu'on ne dit que bien des types de thèmes, de sémantismes, de thèmes peuvent user du roman, être présentés selon les moyens du roman. Confirment ces points le fait que la littérature, cela où s'assemblent les genres, ne se définit pas comme un genre (Fowler 1982: 1–19), et que l'assemblément supposé des genres et des œuvres porte une vaste interrogation à laquelle la notion d'architexte de Gérard Genette (1979), en principe, moyen d'allier genres et diversité des œuvres, ne répond pas. La notion de genre est en elle-même une notion limitée, quelle que soit la normativité qu'on prête aux genres.

La notion de domaine se comprend ici doublement. Elle désigne d'abord l'espace, sémantique, historique, géographique, temporel, où on réunit des œuvres selon certaines analogies, fort variables et étrangères au découpage relativement strict des genres, à tout le moins, de ceux qui sont identifiés selon les dispositifs énonciatifs.

La référence au domaine se comprend encore comme l'espace où apparaît l'œuvre. Précisons cette idée d'apparition de l'œuvre. L'œuvre est constante parce qu'elle est écrite, imprimé, document et identifiable ainsi, quel que soit son type de création, comme tout autre document. Elle est apparition au sens où elle est perçue, lue singulièrement et qu'elle cesse d'être simple document par cette apparition, au sens où cette perception, cette lecture se situe dans un environnement – tel lieu, tel temps, ceux de la perception, de la lecture, qui comprennent bien des choses, dont des œuvres littéraires –,

selon les affordances de cet environnement, selon les compétences, les caractères, l'histoire du lecteur – cela constitue un autre environnement qui a ses affordances –, selon le fait de l'œuvre, inscriptible, inscrit, dans les deux environnements qui viennent d'être définis. Document, l'œuvre apparaît selon ces affordances, mais aussi selon les siennes propres, attachées à sa forme et à ses sémantismes qui la limitent dans ces environnements. Dans l'œuvre, ses propres affordances et celles des environnements se composent partiellement, selon les constats du lecteur, selon ce qui est connu de l'entreprise d'écriture. Le sens de l'œuvre est par ces jeux qui constituent un domaine, un domaine de sens où il y a l'alliance stricte de l'œuvre, de sa forme, de ses sémantismes et de ces environnements. Il faut répéter l'apparition et ajouter: l'œuvre est diverses apparitions, qui ne l'altèrent pas puisqu'elle est document. Pour une œuvre, sans qu'elle soit altérée, il y a autant de domaines de sens qu'il y a d'environnements et d'occasions, dans l'œuvre, de composition d'éléments de ces environnements. Toute œuvre est ainsi en elle-même les possibilités de plusieurs domaines de sens, et un jeu de réflexivité par la superposition des moyens qui autorisent ces possibilités, et, recouplement partiel avec d'autres œuvres qui présentent des moyens similaires, et, à tel moment, des domaines de sens similaires. Le lecteur est engagé dans un jeu de réflexivité et de partage: il constate ces superpositions et les correspondances possibles des affordances (Luyat & Regia-Corte 2009).

Ainsi relativiste et même seulement intelligible selon la singularité des œuvres et selon celle de leurs environnements, la notion de domaine correspond, d'une manière qui n'est pas seulement formelle, à une exposition de la propriété littéraire, artistique, des œuvres, lisible singulièrement: selon les affordances qui viennent d'être caractérisées, selon le fait que l'œuvre déplace l'objet de son propre discours. Ce déplacement peut être pratiqué selon la pensée de la continuité de la littérature. L'imitation, qui implique et illustre cette continuité, déplace le domaine d'objet de l'œuvre. L'objet tragédie n'appartient pas au même domaine d'objet en Grèce ancienne et dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Par quoi, l'objet tragédie, à cause de ce déplace, est radicalement une nouvelle apparition. Le même déplacement d'objet peut être pratiqué hors de la continuité de la littérature, selon la dualité du discours ordinaire et du discours littéraire. Dans *Day* de Kenneth Goldsmith (2003), telle livraison du *New York Times* devient littérature parce qu'elle passe du domaine d'objet média à un domaine d'objet où l'imprimé perd sa fonction médiatique et n'est qu'un ensemble d'affordances présentées pour elles-mêmes<sup>2</sup>. Cette livraison du *New*

---

<sup>2</sup> *Day* reproduit au format d'un livre (abandon du format du quotidien et de la disposition par colonnes) la totalité du numéro du *New York Times* du 1er septembre 2000, sans aucune altération du texte.

*York Times* est ainsi une apparition – nouveau format, changement d’objet par le passage du quotidien au livre, et, par-là, abandon de la normativité du média et de son caractère prescriptif. Les informations que porte l’actualité deviennent exposés d’événements, de publicités, etc., hors actualité; le texte du quotidien s’offre comme un jeu d’affordances, certainement pour le lecteur, tout aussi certainement au regard de n’importe quel texte littéraire et de toute nouvelle entreprise de création littéraire. Chaque lecture de *Day* est une actualisation de cette apparition et de tout ce que celle-ci engage, en particulier, le domaine de sens, proprement littéraire et indissociable de l’alliance du changement d’objet textuel et des contextes qu’impliquent le texte repris.

Chaque domaine de sens est inclusif de plusieurs œuvres et donc moyen de lire leurs assemblages, sans qu’il soit en lui-même prescriptif. On est encore dans un relativisme.

L’approche relativiste qu’appellent les genres littéraires, l’alliance du domaine de sens et des singularités que sont les œuvres excluent une naturalisation linguistique des catégories sous lesquelles sont regroupables les œuvres littéraires. Il faut rappeler une forte remarque de Jacques Derrida: il n’y a pas de loi du genre, pas même, une loi linguistique qui fixerait les caractérisations des genres. A propos du récit, Jacques Derrida donne l’exemple de Maurice Blanchot: le narrateur énonciateur singulier n’est pas nécessairement caractérisable ou identifiable – « Je n’avais de place nulle part », alors qu’elle m’avait reconnu le désir d’être en tous lieux. C’est ainsi qu’ailleurs Blanchot désigne le non-lieu et la mobilité topique ou hypertopique de la voix narrative. » (Derrida 1988: 284) Citons un exemple du même ordre: *Baby No-Eyes*, roman de Patricia Grace. Ce roman aux multiples récits et voix ne dessine aucune systématique. Il porte la caractérisation de sa propre narration: “There is a way the older people have of telling a story, a way where the beginning is not the beginning, the end is not the end. It starts from a centre and moves away from there in such widening circles that you don’t know how you finally arrive at the point of understanding which becomes another core, another centre” / Les anciens ont une manière de raconter une histoire, une manière où le début n’est pas le début et la fin n’est pas la fin. Cela part d’un centre et s’en éloigne en des cercles qui s’élargissent tant que vous ne savez pas comment vous arrivez à un point d’intelligibilité qui devient un autre noyau, un autre centre (Grace 2002: 28). La naturalisation linguistique amoindrirait toute approche des genres et des domaines. Les regroupements d’œuvres sous le signe des genres et des domaines se font selon les constructions – genres – que sont les œuvres littéraires, selon la situation de ces constructions et selon leurs applications à toute situation et dans toute situation du lecteur – domaine de sens. C’est pourquoi l’identification et les regroupements des œuvres selon les dispositifs

énonciatifs – identifications que pratique Genette – ne peuvent se faire qu’une fois que toute naturalisation linguistique a été écartée.

Ces remarques suggèrent la vanité qu’il y aurait à proposer une critique ou une défense de la notion de genre – deux exercices largement pratiqués –, ou à appeler à de vastes dessins des genres – des manières de sur-genres présentés comme capables d’inclure bien des champs de sens. Il convient, en conséquence, de remettre en perspective la notion de genre et sa réalité; il paraît plus efficace de retenir quelques prises de position exemplaires sur la notion de genre, de les commenter et de leur adjoindre quelques thèses contemporaines. La notion de champ, telle qu’elle vient d’être proposée, s’imposera dans le jeu de l’argumentation pour répondre aux questions qu’imposent ces commentaires et ces adjonctions à la notion de genre.

De plus, une telle approche de la notion de genre et la mise en évidence de la notion de domaine amènent à reconsidérer la notion de littérature et le fait de la littérature. La littérature, a-t-il été remarqué, n’est pas un genre: il n’y a donc pas de genre des genres. Cela veut aussi dire que la littérature n’est pas un super-objet bien qu’elle inclue, si on maintient le terme et la notion, la totalité des genres qu’on peut compter et des œuvres, innombrables. L’architexte de Genette entend préserver l’idée d’une propriété inclusive de la littérature, mais ne permet pas de caractériser cette inclusion; celle-ci est seulement conçue à travers les interrelations, innombrables, des genres. Le jeu des notions de genre et de domaine et des réalités qui leur correspondent permet de repenser cette propriété. Dans l’évidence de l’individualisation, de la singularisation des objets littéraires, l’unicité de chaque objet devient le moyen de son identification et de sa reconnaissance et pose nouvellement la question de la propriété d’inclusion de la littérature. La notion de domaine de sens semble la plus pertinente pour allier la reconnaissance de la singularité des œuvres et celle des proximités et des relations qui peuvent être constatées. Aussi systématiques qu’ils puissent paraître, les genres littéraires s’inscrivent dans le jeu de l’alliance de l’œuvre et de sa situation – de ses contextes.

Dans cette hypothèse ou ce fait des domaines de sens, auxquels les genres seraient rapportables et dont ils ne seraient qu’une des composantes – ils permettent de lire de manière coordonnée les champs de sens, précisément –, la littérature perd toute évidence de normativité. Les genres ne peuvent plus illustrer aucune normativité stricte<sup>3</sup>. Certaines poétiques dessinent cependant une norme, elle-même définissable de bien des manières, en particulier à

---

<sup>3</sup> On peut donc se dispenser de tout débat sur la loi du genre et le défaut d’une telle loi – paradoxalement, remarquer, comme le fait Jacques Derrida, qu’il n’y a pas de loi du genre préserve la centralité de la notion de/du fait du genre.

travers les genres, – ainsi des poétiques classiques et néoclassiques, ainsi de l’identification de l’absolu de la littérature et des propriétés du roman dans le romantisme d’Iéna. Même quand cette norme peut être assimilée à une prescription – classicisme et néo-classicisme –, elle est de fait un moyen, au moment où elle est définie, d’assurer le plus grand jeu de contextualisation des œuvres, sans que cette contextualisation apparaisse cependant déterminante: la norme est le moyen d’introduire dans l’œuvre un jeu de réflexivité au regard de son propre environnement. L’environnement originel de l’œuvre disparu, le genre considéré dans sa dimension normative reste une part des affordances de l’œuvre; la propriété de cette part des affordances perd ou gagne en efficacité selon les nouvelles décisions de création et leurs contextes, fréquemment considérés sous leur aspect scripturaire. Hors de toute reprise d’une norme plus ou moins prescriptive et hors de toute caractérisation nette de la littérature, dans la seule affirmation de celle-ci à l’occasion de l’entreprise créatrice, subsiste un jeu réflexif de l’œuvre au regard de son environnement, souvent scripturaire. Ainsi, le « conceptual writing » contemporain n’implique-t-il aucune définition ni aucune norme de la littérature; celle-ci est caractérisée par à une procédure simple. Rappelons la copie d’une livraison du *New York Times, Day*, élaboration d’une apparition par la reprise, en ce livre, d’actualités – d’informations –; cela fait un jeu réflexif par le cadrage des informations dans le format livre. La littérature, qui assemble tous les genres littéraires, est, a-t-on noté, sans genre. *Day* est sans genre. Il est cependant identifiable comme littéraire – apparition, changement du domaine d’objet, nouveau domaine de sens et possibilités d’autres domaines de sens –, bien que la normativité (règles d’écriture et de composition, imitation scripturaire) des médias ne soit pas ignorée et qu’il ne soit pas nécessaires de faire référence aux caractérisations linguistiques des genres – cela que Genette nomme, dans *Introduction à l’architexte*, modes.

## II. Relire les Genres Selon les Domaines de Sens – Croce, Frye, McLuhan

Soient donc trois thèses, celles de Benedetto Croce, de Northrop Frye et de Marshall McLuhan, exemplaires des débats sur la notion de genre; elles vont de l’affirmation de l’unicité de l’œuvre au constat de l’innombrable des genres, réponse à peine codifiée à l’évidence de la multiplicité de ces unicités que sont les œuvres. Il est en conséquence inévitable de penser la possibilité d’une systématique historique des genres qui ne contredise pas manifestement cette multiplicité. Chacune de ces thèses lie la question des genres à la manière dont

les œuvres sont présentées. L'importance de cette présentation est rendue manifeste par la diversité des paratextes qui accompagnent les œuvres.

La thèse de Croce date du début du XX<sup>e</sup> siècle; par sa netteté, elle illustre le rejet de la notion de genre. Les deux autres appartiennent au contexte des années 1950–1960, moment de changement des paradigmes critiques, de l'affirmation du contemporain et de l'interrogation sur la temporalisation de la littérature – notons que ce sont les années où Genette publie « Introduction à l'architexte » (1977), qu'il reprend dans son ouvrage du même titre deux ans plus tard (Genette 1979). Livrons le cœur de la thèse de Croce: les genres sont des dénominations arbitraires des œuvres, des manières de s'éloigner de celles-ci. Rappelons que Frye, d'une façon indirecte et paradoxale au regard de sa propre réflexion, note, dans *Anatomy of Criticism*, que toute critique littéraire et, en conséquence, les caractérisations et les interprétations des genres sont des sortes d'allégories (Frye 1971: 342). McLuhan dans un article (McLuhan 1971: 85) qui fait référence à *Anatomy of Criticism*, tient qu'il y a certainement des genres littéraires, nombreux, qu'il faut n'en omettre aucun et éviter toute systématisme.

Dans ces trois thèses, sont affirmés le défaut de pertinence de la notion de genre, une pertinence qui ne se dit que selon la réflexion du critique (allégorie), une pertinence qui ne peut être que par le compte des genres, de tous les genres. Par leurs oppositions mutuelles, ces thèses dessinent un questionnement, qui conduit à jouer des notions de genre et de domaine – récuser la notion de genre n'exclut pas la nécessité de typologies inclusives des objets littéraires –, à préciser les perspectives systématiques qui peuvent être prises sur les genres littéraires – elles supposent de les traiter comme complémentaires et, en conséquence, comme liés par un jeu autopoïétique – et à interpréter le fait que la littérature implique une citation aussi complète que possible de tous les genres littéraires disponibles. Observer tous les genres disponibles exclut de rapporter la littérature aux seuls genres; la littérature est constituée par les œuvres mêmes; celles-ci aussi, référables qu'elles soient à des genres, sont comme un pas au-delà des genres: la série des genres invite à considérer le continuum de la littérature, qui ne se réduit pas aux genres. Ce continuum suppose l'innombrable des domaines de sens et leurs recouvrements et invite à définir la littérature comme un medium.

Pour Croce, l'étiquette « genre » exclut l'exercice de l'intuition face à l'œuvre. Ce type de remarque peut se reformuler: quelle que soit la puissance d'identification et de codage (autant pour le lecteur que pour l'auteur) que porte le fait du genre, celui-ci ne constitue pas un fait de caractérisation plénier. D'une manière remarquable, les propositions de Genette, celui même qui s'est attaché à un possible dessin des genres – *Introduction à l'architexte* –, laisse lire

dans *Seuils* (Genette 1987) une confirmation de la thèse de Croce, bien que cette confirmation ne fasse pas partie du calcul argumentatif de l'auteur: une identification générique paratextuelle suppose, de fait, l'inidentification, ou l'incertitude du genre que présente ou qu'implique l'œuvre ou qu'on peut lui prêter. Jouons encore avec Genette: lues de manière rigoureuse, les propositions de *Palimpsestes* font supposer que tout texte est comme l'au-delà de son propre genre, tant l'hypertexte embrasse des textes de bien des genres. Remarquons que tout cela ne se confond pas avec des jeux d'hybridation ou de transgression génériques, caractérisables en eux-mêmes dans la mesure où ils supposent la reconnaissance des genres. Ce parallèle entre le philosophe italien et le critique français enseigne qu'il est inutile de tenir la thèse de Croce pour vaine: il convient de la considérer selon ce qu'elle suppose et selon ce qu'elle engage.

Cette thèse a, parmi ses conditions, deux convictions, qui ne sont pas toujours explicites, de Croce: il n'y a pas de loi de la littérature – en effet, il n'y a pas une telle loi –, supposer une évidence des genres ne dit rien de ce qui autoriserait dans l'œuvre la reconnaissance de cette évidence. Élargissons ce point par un commentaire. On peut rappeler les faits et les poétiques de l'imitation qui sont des manières de confirmation des moyens et des règles que présentent ou que constituent les genres. Mais l'imitation, par la duplication qu'elle suscite, place ce qui est imité sous un mode qui permet de le faire autre, sans qu'il soit nécessaire de penser un contre-genre. L'imitation peut constituer un déplacement du domaine d'objet de l'œuvre. L'objet tragédie n'appartient pas au même domaine en Grèce ancienne et dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Aussi, d'une manière tranchante, Croce remarque-t-il que les genres ne sont que des moyens de classification, ajoutons, utiles dans une bibliothèque, dans une librairie. Poursuivons un peu au-delà de ce point de la réflexion de Croce. Acceptons ces constats qui portent une évidence: sans qu'on ait besoin de décider ce qu'est la littérature, les genres font des œuvres, ainsi identifiées, ainsi assemblées, ainsi classées, un ensemble ouvert sans relations systématiques, sans connections multipolaires, c'est-à-dire un medium. Par le terme de medium, il faut comprendre que toutes ces œuvres, qui se réduisent à un classement, peuvent recevoir une nouvelle œuvre, une nouvelle forme. La nouvelle œuvre entre dans le medium, y compris celle qui conteste l'imitation ou tel genre; elle ne peut le contester que selon l'accès au medium. La nouvelle œuvre est ainsi un fait singulier et un fait de connexion des éléments du medium dans lequel elle entre. Ces remarques trouvent une confirmation dans l'accent que Croce met, à travers sa référence à l'intuition, sur le caractère sensible de toute œuvre d'art et de toute œuvre littéraire et sur l'engagement cognitif, divers et large, qu'elles appellent chez le lecteur. L'amplitude de l'intuition, sensible et cognitive, attachée à la perception de l'œuvre dépasse

les codes et calculs de tous les genres. Cette amplitude n'est possible que par la multiplicité des domaines de sens. L'amplitude de l'intuition, qui appartient au lecteur, a son équivalent dans l'amplitude de l'entreprise de l'écrivain et de son engagement – une amplitude qui seule fait de l'intention créatrice une intention qui réussit. Concluons sur ce point: comme l'œuvre, comme le lecteur, l'écrivain est au-delà des prescriptions et des limites des genres.

Cette récusation de l'usage des genres littéraires a sa contrepartie dans les lectures transhistoriques, transnationales et transtypologiques des genres, dans le dessin de l'alliance de la continuité des genres, de la variation de leur pertinence, et enfin dans la description de leur systématique. C'est là une entreprise qui appartient en propre à la critique; aucun écrivain n'écrit selon une telle systématique, pas plus que le lecteur ne lit selon cette systématique. Ce type de présentation des genres littéraires entend rester fidèle aux données de l'histoire littéraire, dessine les analogies qui rassemblent les œuvres dans un même genre, et décrit les genres selon leurs différences et complémentarités.

C'est bien là l'intention critique de Frye dans *Anatomy of Criticism*. Entreprendre une telle construction revient à pratiquer une large réflexivité face aux genres et à les organiser suivant une telle réflexivité. Le critique Frye se conduit comme un observateur qui constate les différences des genres et, dans la systématique qu'il propose, indique comment on peut passer des uns aux autres et les disposer suivant des jeux de symétrie – en une fidélité aux propositions de la *Poétique* d'Aristote. L'histoire des genres est alors construite d'une manière bien spécifique: la systématique selon laquelle ils sont présentés n'exclut pas la notation de leurs nouveautés, de leurs changements. Cette histoire est, de fait, celle de domaines de sens, organisés selon l'identification des pouvoirs prêtés aux personnages-agents, qui, historiquement, vont vers le moindre pouvoir. Cette histoire est aussi celle de la propriété de toute œuvre littéraire: être d'abord d'un strict littéralisme; tout littéralisme, c'est-à-dire toute œuvre, est en lui-même un domaine de sens: les signes – les mots – qu'offre l'œuvre sont lisibles selon leur autonomie, selon leurs propriétés de renvoi, selon l'abstraction qu'ils sont, selon leur série dans l'œuvre. Celle-ci est donc en elle-même un domaine de sens. Cette histoire est enfin celle de ce que seraient les dessins des plus vastes domaines de sens qui, remarquablement, sont placés sous le signe de ces sens qui seraient les plus constants – ils relèvent de vastes symboles ou de mythes, de cela qui est disponible selon la plus large étendue culturelle, de cela qui appelle encore le dessin de domaines de sens, inclusifs du jeu des genres. Frye dit que toute critique est allégorique, et cette caractérisation vaut pour *Anatomy of Criticism*. Par quoi, il faut comprendre que la critique est assertive à sa manière et hypothétique dans son projet. Par quoi, il faut comprendre qu'il y a là la recherche d'un ultime domaine de sens, qui

relève d'un comme si, comme toute œuvre relève, dans ce qui serait le dessin de sa pensée, du dessin du domaine de sens le plus totalisant possible, indissociable d'un comme si, c'est-à-dire d'une incomplétude et de l'appel à un autre domaine de sens, dans la recherche de ce que pourrait être l'alliance d'une structure imaginaire – l'œuvre –, avec ce dans quoi elle apparaît, précisément un domaine de sens, au moment de son écriture, au moment de sa lecture. Cela équivaut à caractériser les genres non pas comme des déterminations des œuvres, mais comme un des moyens d'identifier les paradigmes des questionnements qu'elles portent, indissociables du comme si. Les œuvres dans leur singularité partagent le fait du questionnement. L'écrivain écrit selon ce questionnement. Il faut comprendre que toute œuvre est à sa manière une allégorie – rappelons que la critique est une allégorie –, parce qu'elle assume tout contexte, c'est-à-dire possiblement tout domaine de sens<sup>4</sup>.

Il faut interpréter pleinement le passage, que présente *Anatomy of Criticism*, de la prévalence du genre à celle de l'allégorie ou du domaine de sens; cela commande de revenir à la notion d'intuition, centrale dans l'argumentation de Croce. Le littéralisme qui caractérise, selon Frye, l'œuvre littéraire et en fait un champ de sens, est cela dont se saisit l'intuition, perception et appropriation première de l'œuvre. Dans cette lecture initiale, le genre de l'œuvre n'est qu'une des composantes du champ de sens auquel appartient l'œuvre au moment de son actualisation. *Stricto sensu*, il n'est plus lisible comme un déterminant privilégié de l'œuvre, mais comme un parmi d'autres. La visée initiale de l'œuvre, dans la rigueur de sa composition, est à la fois celle de son littéralisme et celle de la composition de matériaux d'une certaine ampleur, textuels, sémantiques, formels – y inclus le genre. Par la dualité qu'ils font, littéralisme et ampleur des matériaux sont les moyens de recadrer leurs données respectives et d'ouvrir à la performativité et à la contextualisation de la lecture. Paradoxalement, malgré l'attention portée aux genres, Frye traite peu du fait de l'écriture même. Il suffit de dire qu'elle est l'exercice d'assemblage du littéralisme et des données plus amples selon les affordances qu'offrent la littérature, les genres, telles valeurs et le contexte que choisit l'écrivain. Où il y a la justification de la systématique historique des genres que livre Frye: approcher la série des objets littéraires comme quelque chose qui doit être narré bien qu'ils ne présentent, bien évidemment, aucun récit, c'est-à-dire les

---

<sup>4</sup> Cette remarque peut se lire comme une amplification d'une remarque de Frank Kermode. Celui-ci a noté que Frye, dans *Anatomy of Criticism*, place toute la littérature sous le signe du symbolisme alors même qu'il prend pour point initial de sa réflexion une poétique des genres. Le symbolisme implique un contexte. (Kermode 1963: 65).

constituer comme un tout allégorique – geste en lui-même paradoxal –, comme une sorte de vaste champ de sens.

La critique qu'a portée McLuhan dans « Genres » contre *Anatomy of Criticism* était inévitable: entreprendre de dessiner ce tout allégorique qui caractériserait la littérature devrait obliger à citer tous les genres. De fait, il n'importe pas seulement pour McLuhan de faire ce constat d'incomplétude, mais aussi de souligner que les genres valent par leur diversité qui autorise bien des modes de communication, bien des apparentements et des croisements des genres. Dans leur diversité, les genres permettent leurs insertions mutuelles et une manière de continuité: la spécificité de chaque genre se comprend par des comparaisons, qui impliquent cette continuité, avec les autres genres. Ces comparaisons portent sur bien des choses: personnage, style, types d'épique, de tragique, de romanesque, etc., et, à l'intérieur d'un sous-genre, par exemple le roman policier, divers types de romans policiers. A l'intérieur d'un même genre, ces divers types et sous-genres, eux-mêmes divisibles, traduisent moins sa flexibilité que la possibilité d'utiliser ses dualités ou ses multiplicités structurelles. Ainsi, à propos du roman policier: celui-ci modifie les fonctions narratives – absence de connexions importantes et, cependant, forte insertion du personnage principal dans un cadre définitoire. De genre à genre, des continuités sont lisibles selon des transferts partiels et selon des emprunts mineurs à un troisième genre. Les transferts historiques de genres ou de parts de genre sont constants. Dans tous les cas, les propriétés d'affordance des œuvres, au sein de tel genre, sont augmentées.

Pour McLuhan, la spécificité d'une œuvre est dans les reprises d'un genre ou de parts de genres, plus ou moins manifestes, plus ou moins anciens, plus ou moins assimilables à des clichés, et, par-là, actualisables – d'une manière inévitablement singulière puisqu'il ne peut y avoir une actualisation modèle. Le genre et les parts de genres se lisent moins selon des reprises formelles que selon les possibilités de construction de domaines de sens qu'ils ouvrent, fût-ce dans un rappel de données passées. C'est ainsi qu'il faut lire l'importance que McLuhan reconnaît à la reprise au XX<sup>e</sup> siècle de types humains antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle et aux rôles sociaux très marqués. Ces reprises sont des ruptures dans la typologie des genres au XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, doit-on noter, l'histoire des genres n'est pas celle de l'usage de la loi (du genre) qu'ils porteraient, mais celle des jeux de contraste et de rupture qu'ils permettent d'introduire dans les contextes littéraires en même temps qu'ils aident à dessiner de nouveaux domaines de sens, dans les nouveaux contextes médiatiques et de communication. Il convient de lire cet article « Genres » en un parallèle avec *Counterblast (Contre-explosion)* (McLuhan 2011) qui décrit les nouveaux contextes contemporains soumis à diverses technologies, à divers

média et divers lieux de pertinence de la littérature. Il n'est pas de systématique des genres, mais une mosaïque, réponse, selon les domaines de sens, à la mosaïque des technologies de communication et des discours culturels. Ainsi lire McLuhan efface l'idée de l'architexte et la suggestion qui lui est attachée: l'enveloppe de la littérature, à travers les genres, constituerait une vaste enveloppe des discours autres que littéraires. Si on tente de voir dans « Genres » comme une réponse à *Anatomy of Criticism*, on reconnaît dans ce dernier ouvrage et dans la centralité des symbolismes qu'il identifie dans la littérature, une typologie des domaines de sens, et, dans la longue histoire qu'il livre du passage du dessin du pouvoir d'action à celui de l'impouvoir un moyen d'interpréter le passage caractéristique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle à des types humains marqués, c'est-à-dire, remarque McLuhan, des personnages plats et iconiques.

### III. Relativisation des Genres Littéraires et Domaines de Sens

Poursuivons avec les thèses de Benedetto Croce, Northrop Frye et de Marshall McLuhan. Portons-les à leurs implications les plus strictes.

Le rejet de l'utilité de la notion de genre par Croce est indissociable du privilège qu'il accorde à l'intuition – à la perception et à l'appropriation de l'œuvre. Cela peut se formuler en termes nets: le genre littéraire ne peut occulter l'œuvre – cela ne nie pas que l'œuvre appartienne, puisse appartenir à un genre, mais exclut qu'elle soit immédiatement lue selon son genre, selon un genre. Il faut caractériser la priorité de l'œuvre sur le genre. Le privilège accordé à la singularité de l'œuvre entraîne que le lecteur s'engage inévitablement dans un jeu de réflexivité au regard de l'œuvre même et de son genre. S'il n'y a pas de priorité du genre, le lecteur ne lit pas, *ab initio* et essentiellement, *Madame Bovary*, prenons cet exemple, comme un roman. C'est au long de sa lecture qu'il lit le fait du genre dans de l'œuvre. Il s'agit d'un roman, ou d'un autre genre, une tragédie par exemple ainsi que l'a pensé Emile Faguet, ou simplement d'une histoire. Sa lecture construit le mode d'apparition de l'œuvre, selon les codifications qu'il y identifie et qui peuvent se confondre ou ne pas se confondre avec ce que disent l'auteur, le paratexte et la critique. Ce faisant, il prend conscience de deux choses. Le fait du genre, devenu manifeste, ne vaut pas comme la reconnaissance d'une loi de l'écriture et de la lecture, mais comme l'évidence d'un champ de sens. Cela qu'il lit *ab initio* selon le sémantisme de l'œuvre et selon ce qui semble la libre disposition de celle-ci peut apparaître dans le cadre d'un genre, d'une histoire ou d'un genre indéfini. Importe est ici cette apparition qui est en elle-même la question de ce que peut être le champ de sens de l'œuvre. Le fait de l'œuvre et le fait du genre imposent cette question, indissociable de la singularité de l'œuvre et justification de

l'autonomie de cette dernière. Le réalisme de Flaubert ne doit pas se lire comme un effet de réel, mais, d'une part, comme ce qui participe du jeu d'affordance de l'œuvre et, d'autre part, comme ce qui occultant le réel, pose la question du lieu de l'œuvre et du lecteur dans le réel. On revient au champ de sens.

D'une manière paradoxale, Frye conclut *Anatomy of Criticism* par un quatrième essai qui traite des genres moins en eux-mêmes que sous un aspect rhétorique, rapporté au calcul persuasif et au jeu ornemental et, plus largement, aux questions de rythme et de forme et qui vient finalement à l'ambiguïté textuelle et à la fiction en prose – concrètement au discours ordinaire qui peut être un discours littéraire. Disons que Frye traite ici des affordances en littérature, lisibles même dans les textes et les genres les plus codifiés et de manière manifeste dans la fiction en prose – l'œuvre littéraire en prose peut ne pas avoir pas de genre marqué, par exemple, le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, elle est sans lieu littéraire clair. C'est cela qu'il faut d'abord comprendre par la notion de fiction (Frye 1972: 303). On vient à ce dessin paradoxal: ce qui assemblerait certainement les innombrables œuvres littéraires ne sont pas les genres, mais les jeux ornementaux et stylistiques de ces œuvres – toujours singulières. Ce type de conclusion d'*Anatomy of Criticism* n'efface pas les considérations antécédentes, les diverses caractérisations des genres, mais les relativise radicalement. Le fait de pouvoir enchaîner les œuvres dans une représentation de la littérature ne s'appuie pas sur les genres, mais sur les premières affordances des œuvres. On comprend ainsi pourquoi la littérature n'a pas de genre. On comprend que les affordances sont les premières voies pour entrer dans le domaine de sens: elles marquent les limites de l'œuvre en même temps qu'elles sont les moyens de son lien avec l'extériorité. Remarquablement, ces affordances appartiennent entièrement à la création de l'œuvre. Elles relèvent d'une poétique de la relation d'extériorité.

« Genres » de McLuhan porte une suggestion remarquable qui relativise le poids des genres littéraires, même de ceux qu'on peut tenir pour centraux. La lecture historique d'un genre littéraire est celle de son altération et de sa proximité à d'autres genres. En d'autres termes, aucun genre ne peut être lu de manière essentialiste, mais seulement selon l'environnement des autres genres et celui de toutes les technologies de la communication et des discours. Le genre est un des moyens de la singularité ou de la singularisation de l'œuvre et cependant l'évidence de son inscription dans ce qui la passe – c'est pourquoi tel genre peut être inclusif d'un autre genre. Une œuvre peut être multigenre selon McLuhan (1971: 96) et faire d'un genre un moyen archétypal, non pas pour y voir essentiellement un moyen de construction littéraire, mais celui d'une réponse à l'entropie contemporaine – autrement dit, telle est notre lecture de McLuhan, de faire de l'œuvre et de cette entropie un domaine de sens.

#### IV. Genres, Domaines de Sens: Une Autre Perspective sur la Littérature

De plus, une telle approche de la notion de genre et la mise en évidence de la notion de champ amènent à reconsidérer la notion de littérature et le fait de la littérature. La littérature, a-t-il été remarqué, n'est pas un genre: il n'y a donc pas de genre des genres. Cela veut aussi dire que la littérature n'est pas un super-objet bien qu'elle inclue, si on maintient le terme et la notion, la totalité des genres qu'on peut compter et des œuvres, innombrables. L'architexte de Gérard Genette entend préserver l'idée d'une propriété inclusive de la littérature, mais ne permet pas de la caractériser. L'inclusion est seulement conçue à travers les interrelations, innombrables, des genres. Le jeu des notions de genre et de champ et des réalités qui leur correspondent permet de repenser cette propriété d'inclusion. Dans l'évidence de l'individualisation, de la singularisation des objets littéraires, l'unicité de chaque objet devient le moyen de son identification et de sa reconnaissance et pose nouvellement la question de la propriété d'inclusion de la littérature. La notion de champ de sens semble la plus pertinente pour allier la reconnaissance de la singularité des œuvres et celle des proximités et des relations qui peuvent être constatées. Aussi systématiques qu'ils puissent paraître, les genres littéraires s'inscrivent dans le jeu de l'alliance de l'œuvre et de sa situation – de ses contextes –, une alliance renouvelée selon chaque contexte sans qu'il y ait à supposer qu'on doive caractériser des jeux de mimesis – en d'autres termes, il n'y a pas d'extériorité de l'œuvre au réel. C'est pourquoi il y a des domaines de sens. C'est pourquoi il n'y a aucune transcendance des œuvres au regard de quoi que ce soit, ni transcendance de la littérature au regard des œuvres. C'est pourquoi celle-ci ne peut être un genre, et qu'un genre ne se lit que singulièrement dans les œuvres, sans qu'il leur soit une prescription – c'est le présupposé constant de Frye et de McLuhan que le genre, s'il est lisible, ne se lit que dans l'œuvre réalisée sans qu'il contribue nécessairement à l'intelligence de la réalisation.

#### Références

- Bourdieu, P. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Croce, B. 1922. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza.
- Derrida, J. 1998. *Parages*. Paris: Galilée, 249–287.
- Fowler A. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Frye, N. 1971. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

- Gabriel, M. 2015. *Fields of Sense: A New Realist Ontology*. Edinburg: Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748692903>
- Genette, G. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Goldsmith, K. 2003. *Day*. Great Barrington, MA: The Figures.
- Grace, P. 1987. *Baby No-Eyes*. Auckland: Penguin Books.
- Kermode, F. 1963. *Puzzles and Epiphanies: Essays and Reviews 1958–1961*. London: Routledge & K. Paul.
- Luyat, M., Regia-Corte, T. 2009. Des affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept. – *L'Année psychologique*, 2009 (2), 297–332. <https://doi.org/10.3917/anpsy.092.0297>
- McLuhan, M., Watson, W. 1971. *From Cliche to Archetype*. New York: Pocket Books.
- McLuhan, M. 2011. *Counterblast*. Berlin: Transmediale.