

III/ La problématique des genres littéraires :

-Histoires et perspectives

A/ De Platon aux Romantiques allemands

Au livre III de la *République*, Platon propose de chasser les poètes de la Cité. Deux raisons justifient ce refus. Elles reposent sur la distinction entre *logos* et *lexis*. Le *logos* est en quelque sorte le contenu : le poète doit se garder de représenter les défauts des dieux et des héros, et il ne doit pas encourager la propagation de ces défauts chez les hommes en représentant les malheurs de la vertu et les prospérités du vice. Ainsi, le contenu doit être moral et moralisant :

« [...] les poètes et les faiseurs de fables commettent les plus grandes erreurs à propos des hommes, quand ils prétendent que beaucoup d'injustes sont heureux, alors que les justes sont malheureux ; que l'injustice profite si elle demeure cachée ; que la justice est un bien pour autrui, mais pour soi-même un dommage. Nous leur interdisons de pareils discours, et nous leur prescrivons de chantrer et de conter le contraire [...] » (392 b)

La seconde raison de l'expulsion des poètes se fonde sur l'analyse du *lexis*, de la « forme » de la « diction », autrement dit les modes de la représentation. Il convient de noter que Platon laisse hors du système ce qui n'est ni narratif ni mimétique, ce que nous nommons la poésie lyrique. Par ailleurs, Platon condamne les genres mimétiques.

Aristote est le deuxième théoricien des genres dont le système est exposé dans la *Poétique*. Le point de départ d'Aristote est le système platonicien qui lui permet d'élaborer sa poétique. Il distinguera l'objet imité (la question quoi ?) et la façon d'imiter. L'objet imité est constitué par les actions humaines, qui sont soit supérieures soit inférieures.

Pour Aristote, il existe deux façons d'imiter : soit en racontant (mode narratif), soit en présentant les personnages en acte (mode dramatique). Cela donne le système des genres suivant :

narratif	mixte	mimétique
le dithyrambe	l'épopée	la tragédie

Dans son texte, Aristote va s'intéresser exclusivement, ou presque, à la tragédie qu'il définit en ces termes :

« la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivants les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen

d'un récit, et qui suscitent pitié et crainte, opère la purgation (catharsis) de pareilles émotions »

La comparaison des deux systèmes de genres issus de l'Antiquité est révélatrice. Ainsi, Aristote ne parle plus du genre mixte. Il retient le genre dramatique et le genre narratif. En fait, ce qu'Aristote nomme narratif correspond à ce que Platon nomme *mixte*. Aristote refuse de distinguer un narratif pur d'un narratif impur, mélangé ou mixte. Entre Platon et Aristote, une case se vide.

Les deux systèmes, platonicien et aristotélicien, ont en commun d'exclure ce qui n'est pas représentatif, ce qui n'est pas imitation d'actions (Genette précise qu' « imitation n'est pas reproduction, mais bien fiction : imiter, c'est faire semblant »), la poésie lyrique et les œuvres en prose.

La question de l'intégration de la poésie lyrique au système issu d'Aristote va se poser au fil du temps. Deux solutions pour intégrer la poésie lyrique vont être proposées. Afin de hisser celle-ci à la dignité des poésies dramatiques ou épiques, ces deux possibilités consistent à : soit élargir le dogme classique de la *mimésis* (en mettant entre parenthèses le fait qu'elle est imitation d'actions) et considérer la poésie lyrique comme une imitation ; soit tourner le dos au dogme de la *mimésis*, en proclamant qu'une poésie non représentative est de valeur égale à la poésie représentative.

L'abbé Batteux (XVIII^{ème} siècle) va adopter la première solution. Il pense que seul Dieu est capable de produire une vraie poésie sans imitation. Dieu crée, les hommes en sont incapables. Ils recourent seulement à leur imagination :

« [Les poètes n'ont d'autre secours que celui de leur génie naturel, qu'une imagination échauffée par l'art, qu'un enthousiasme de commande. Qu'ils aient eu un sentiment réel de joie, c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si l'on veut plus d'étendue, c'est à l'art de coudre à la pièce de nouveaux sentiments qui ressemblent aux premiers. »

Pour Batteux, la majeure partie des sentiments dont les poètes se font les échos sont feints, imités, fictifs. La preuve, pour lui, est que l'on trouve des morceaux lyriques dans le drame ou l'épopée :

« (...) Pourquoi le sentiment, qui est sujet à l'imitation dans un drame, ne serait-il pas dans une ode ? Pourquoi imiterait-on la passion dans une scène, et qu'on ne pourrait pas l'imiter dans un chant ? Il n'y a donc point d'exception. Tous les poètes ont le même objet, qui est d'imiter la nature, et ils ont tous la même méthode à suivre pour l'imiter. »

C'est pourquoi l'abbé Batteux parvient à la conclusion que la poésie lyrique est elle aussi une imitation, non des actions, mais des sentiments :

« [...] elle [la poésie lyrique] entre naturellement et même nécessairement dans l'imitation, avec une seule différence qui la caractérise et la distingue : c'est son objet

particulier. Les autres espèces de poésie ont pour objet principal les actions : la poésie lyrique est toute consacrée aux sentiments. »

Il suffit alors de faire du dithyrambe un exemple du genre lyrique pour retrouver le tableau suivant :

lyrique	épique	dramatique
---------	--------	------------

lié aux situations d'énonciation suivantes :

Enonciation réservée au poète	Enonciation alternée	Enonciation réservée aux personnages
-------------------------------	----------------------	--------------------------------------

Ainsi, le souci d'intégrer la poésie lyrique au système des genres hérité de l'Antiquité cadre avec le souci de conserver un tel système, ainsi que le principe sur lequel il repose : l'imitation, ce qui ne sera plus le cas au moment du romantisme allemand. Celui-ci va conserver la triade poésie lyrique-poésie épique-poésie dramatique, en l'organisant non plus selon le principe de l'imitation, mais le système dialectique. L'imitation ne disparaît pas pour autant, mais subit un déplacement. C'est ainsi que Winckelmann déclare, dans ses *Réflexions esthétiques* :

« L'unique moyen pour nous de devenir grands et, si possible, inimitables, c'est d'imiter les Anciens. »

À la fin du 18^{ème} et au début du 19^{ème} siècle, l'Allemagne n'existe pas en tant que nation, bien qu'on lui reconnaisse une langue et un esprit digne de la Grèce antique. Afin de s'élever de cette Grèce, elle s'applique alors à l'imiter, dans le dessein de devenir elle-même inimitable. Pour ce faire, il convient d'imiter chez les Grecs ce qui n'a pas encore été imité. Les Allemands ont alors manifesté la volonté de rechercher la face cachée de la Grèce, sa face nocturne, « mystique ».

De cette nouvelle orientation découleront deux conséquences pour la théorie des genres : l'abandon du concept d'*imitatio* et une hiérarchisation diachronique des genres. Ainsi pour Friedrich Schlegel, la poésie épique est un état mixte, qui est le résultat d'un processus :

« Il existe une forme épique, une forme lyrique, une forme dramatique, dans l'esprit des anciens genres poétiques qui ont porté ces noms, mais séparées entre elles par une différence déterminée et éternelle. – En tant que forme, l'épique l'emporte manifestement. Elle est subjective-objective. La forme lyrique est seulement subjective, la forme dramatique seulement objective. »

Fr. Schlegel se démarque des anciens genres poétiques, tout en affirmant la supériorité de la forme épique sur les deux autres (« *L'épique l'emporte manifestement* »). Quant à

August Wilhelm Schlegel, il considère que le dramatique est l'interprétation du lyrique et de l'épique :

« *La division platonicienne des genres n'est pas valide. Aucun vrai principe poétique dans cette division. Épique, lyrique, dramatique : thèse, antithèse, synthèse. Densité légère, singularité énergétique, totalité harmonique... L'épique, l'objectivité pure dans l'esprit humain. Le lyrisme, la subjectivité pure. Le dramatique, l'interprétation des deux.* »

Complément du cours :

La critique séparée de la littérature

Rédigée aux environs de 335 av. J.-C., la *Poétique* d'Aristote illustre un premier état des rapports de la critique avec la littérature : élaborée par un philosophe, en dehors de la littérature, et après coup, la théorie vise pourtant à guider et à orienter la pratique des écrivains. En rendant compte rationnellement et systématiquement de toute la production du passé, en donnant à la littérature la conscience d'elle-même, de ses moyens et de ses fins, Aristote pense créer la possibilité de produire de belles œuvres. La *Poétique* est donc tout à la fois une théorie de la littérature, qui découvre un nouvel objet d'étude, le nomme, le définit et le structure, et un manuel de la composition littéraire : les écrivains peuvent y trouver des indications techniques utiles sur « la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ».

Au siècle d'Aristote, la littérature est, en Grèce, une pratique spontanée pluriséculaire, mais anonyme. Les chefs-d'œuvre majeurs de la littérature grecque ont été écrits entre le VIII^e et le V^e siècle : pourtant « l'art qui imite [...] par la prose ou les vers [...] n'a pas jusqu'à présent reçu de nom ». Aristote propose qu'on le nomme « poésie », en refusant de confondre la « poésie » avec l'emploi du langage versifié. Le terme devra donc désigner tous les textes en vers ou en prose, qui façonnent des images des choses au moyen des mots. La définition de la « poésie » par ce philosophe grec du IV^e siècle av. J.-C. préfigure la définition par Voltaire, à la fin du XVIII^e siècle, de la « littérature » : non pas tous les textes écrits, mais seulement ceux que distingue un certain usage du langage, et un certain type de rapport à la réalité. Aristote distingue ainsi nettement la « poésie » de la science ou de l'histoire.. Empédocle, par exemple, est un naturaliste plutôt qu'un poète : bien qu'écrite en vers, son œuvre est un exposé d'histoire naturelle. Même mises en vers, *Les Histoires* d'Hérodote seront toujours une « chronique », attachée « au fait particulier », « à ce qu'a fait Alcibiade ou à ce qui lui est arrivé ». La poésie ne se distingue pas de l'histoire par le fait qu'elle utilise le langage en vers, mais parce qu'elle vise à l'universalité : elle représente non pas un homme particulier, mais « le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit nécessairement ». Elle est un travail de composition par les mots qui établit des relations nécessaires entre des caractères et des actions.

Il y a création, dans la *Poétique*, d'un métalangage de la littérature : pour la définir objectivement, Aristote met en œuvre, dans les chapitres d'introduction, deux notions essentielles : l'imitation, ou *mimésis* – commune à tous les arts – et la « vraisemblance »,

qu'il oppose à la vérité historique. Affaire des seuls poètes tant qu'elle était une pratique spontanée, la littérature, comme possible objet d'étude, devient affaire des philosophes. Cette séparation de la théorie et de la pratique n'empêche pourtant pas qu'elles se rejoignent à l'intérieur même de la *Poétique*. Aristote dirige la théorie vers l'activité poétique à venir en donnant une description précise des différents types d'imitation de la réalité par le langage en vers ou en prose.

Appliquant à l'étude de la littérature les méthodes de classification de son *Histoire Naturelle*, il y distingue quatre « espèces particulières » ou « genres » : l'épopée, la tragédie, la parodie et la comédie. L'objet imité et le mode de l'imitation sont les deux critères essentiels de la classification générique. L'épopée et la tragédie imitent des « actions nobles » ; mais la première les raconte par le relais d'un narrateur, la seconde les représente directement. Cette même distinction oppose la parodie à la comédie, qui, à la différence de l'épopée et de la tragédie, imitent des actions inférieures. En outre, chaque genre a sa « finalité propre » : la tragédie – des quatre genres le mieux décrit – doit, « en représentant la pitié et la frayeur, réaliser une épuration de ce genre d'émotions », une « catharsis ». Le genre est donc un ensemble d'éléments subordonnés les uns aux autres et rapportés à une fin. Le choix des personnages de la tragédie – ni trop bons ni trop méchants -, la conduite de l'action – du bonheur au malheur -, ces deux « règles » de la tragédie, apparaissent guidées par la considération de l'effet à produire : la purgation de la pitié et de la frayeur. Le genre est ainsi une forme préétablie – au pouvoir technique évident -, mise à la disposition des écrivains, pour les aider dans la fabrique de l'œuvre. La capacité de la critique aristotélicienne à dominer la création littéraire sera illustrée, bien des siècles plus tard, par le profit que le classicisme français va tirer des règles de la « belle tragédie » décrites dans la *Poétique*.

Anne Maurel, *La Critique*, pp. 5-7.

Applications (TD) :

Texte 1 :

La fonction des genres littéraires

Les genres ont constitué et constituent encore un élément important de la communication littéraire. C'est en se situant par rapport à eux, à leurs possibilités cultivées ou seulement entrevues, et donc à l'horizon de création qu'ils constituent, que les écrivains ont créé et parfois innové. La relation aux genres recouvre ainsi en grande partie la relation entretenue avec la tradition, qu'elle soit assimilée à des conventions ou à des contraintes, ou qu'elle soit vue au contraire comme un ensemble de ressources encore mal exploitées ou injustement oubliées. Même les romantiques fascinés par l'image d'un artiste créant, tel Dieu, à partir de rien, se sont souvent contentés de rénover, de dépoussiérer, de substituer et d'adapter des formes, qui, étant anciennes, n'en exerçaient que plus de séduction et leur donnaient le sentiment d'une entière liberté.

Essentiels dans la démarche de création, les genres littéraires interviennent aussi de manière non négligeable dans l'acte de réception. Lire un roman ou aller voir une tragédie,

c'est avoir initialement certaines attentes, conscientes ou inconscientes, qui se confondent avec l'idée que l'on se fait avec chacun de ces genres, et qui influenceront considérablement sur la lecture, le regard et l'écoute. Et quand, sous prétexte d'inscription au répertoire des grandes œuvres ou de volonté de rupture de la part de l'écrivain, ces prédéterminations génériques sont gommées, les malentendus sont fréquents et les lecteurs souvent désorientés.

Par ailleurs, pour juger une œuvre, l'apprécier ou au contraire la rejeter, implique une qualification ou une disqualification dans laquelle la relation, telle qu'elle est perçue, au genre intervient inévitablement, même si 'est de manière contradictoire. Ainsi une totale soumission aux lois du genre sera tantôt valorisée et tantôt dévalorisée. De toutes façons, le rapport au genre a toujours une importance. Il permet en grande partie ce passage de l'inconnu au connu, que l'on opère quand on identifie quelque chose, et qui est inséparable de la perception et du jugement.

Mieux connaître les genres littéraires donne donc la possibilité de mieux approcher cette notion d'originalité, si importante dans nos esthétiques modernes, aussi bien dans une perspective de création que dans celle de la réception des œuvres. Une notion à laquelle nous sommes tentés d'accorder plus d'attention qu'avec les œuvres contemporaines et ce qu'on appelle le post-modernisme, il est évident que même les avant-gardes ne la réduisent plus à une prétention à une rupture radicale.

Daniel Mortier, *Les Grands genres littéraires*, pp. 13-14.

Questions :

- 1/ Pourquoi les genres littéraires sont-ils importants ?
- 2/ Les écrivains peuvent-ils se passer des genres ?
- 3/ De quelle manière interviennent-ils dans la réception des œuvres ?
- 4/ Comment la compétence générique influe-t-elle sur le jugement esthétique ?
- 5/ En quoi le concept de genre est-il fondamental ?

Texte 2 :

Généricité et littéarité

C'est dans la seconde moitié du siècle dernier, après Baudelaire, que la transgression et la synthèse des genres seront élevées au rang de principe de création – avec le thème symboliste de l'« Œuvre total », du « Livre » et le développement de formes hybrides telles que le « poème en prose », le « roman poétique », le « théâtre poétique », le « monodrame » ou encore d'œuvres absolument inclassables, telles que *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, qui participent de manière parodique de tous les genres savants et populaires : épopée, roman « gothique », roman-feuilleton, poésie lyrique romantique, confession autobiographique, serment religieux, discours oratoire, etc. Il est

d'ailleurs probable que le développement d'une littérature « au second degré », qui joue délibérément sur l'intertextualité à des fins humoristiques ou ironiques – parodie, pastiche, etc. – contribue largement à la transgression des genres établis. Jules Laforgue, dont les *Moralités légendaires* (1887) se présentent comme une parodie, sous la forme de récits en prose, les grands mythes décadents – Hamlet, Salomé, Lohengrin, etc. -, réunit la poésie, le théâtre, le roman, le « drame » wagnérien même dans le moule de textes dont il reconnaît lui-même qu'ils échappent à toute catégorie rhétorique, comme l'œuvre de Lautréamont, en somme. Il en est de même pour *Une Saison en enfer* (1873), à la fois confession autobiographique, long poème en prose, mais incluant aussi, au titre de citations des poésies, des poèmes versifiés. Ce procédé d'infléchissement, de subversion en quelque sorte interne des anciens genres constitue peut-être un des traits stylistiques majeurs de l'œuvre moderne : comment dès lors rendre compte de l'*Ulysse* (1922) de Joyce qui, sur le canevas de l'*Odyssée* propose une épopée prosaïque de la vie moderne – comme d'une épopée, d'un roman, d'un poème en prose ? En d'autres termes, les textes contemporains, parce qu'ils sont essentiellement polyphoniques, pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle de description fondé sur le postulat de la « pureté » - sur l'existence idéale de genres essentiels – ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'intertextualité, le « métissage » des cultures. Nul doute, de ce point de vue, que nous vivions encore aujourd'hui sur le rêve symboliste de l'« Œuvre total » et de la « correspondance des arts », bien davantage que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts : le peintre Paul Klee était musicien, le poète Henri Michaux, qui d'ailleurs récusait les genres (« Si vous les ratez, eux ne vous ratent pas », disait-il), exposait ses dessins et ses lavis, le réalisateur Pierre Paolo Pasolini était d'abord poète ; le romancier Claude Simon, aujourd'hui, publie ses photographies. Certes, le phénomène n'est pas nouveau : on réédite les *Sonnets* de Michel-Ange, et Léonard de Vinci a composé quelques partitions. Mais ce qui paraît nouveau (du moins depuis la fin du siècle dernier), c'est la volonté explicite et systématique d'une synthèse des genres qui amène l'auteur à emprunter ses moyens à un autre art.

C'est peut-être aujourd'hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle, respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques. On sait que les auteurs de la série des romans sentimentaux « Harlequin » sont soumis des exigences extrêmement contraignantes, selon une grille dictée par les impératifs commerciaux et la traductibilité. C'est ainsi que la psychologie des personnages, leur milieu social, leur langage (qui doit être châtié, y compris dans les situations les plus scabreuses), la structure de l'histoire (avec un dénouement heureux et « moral »), le décor sont minutieusement prévus, bien que, malgré la multiplicité des auteurs – de toutes les langues et de toutes les cultures -, le lecteur ait bien le sentiment de lire le même type de roman. L'identité générique – « roman à l'eau de rose » - est alors parfaitement définie, comme si la « généricité » était inversement proportionnelle à la « littérarité ». C'est en effet la possibilité, comme pour les feuilletons télévisés, de reproduire l'œuvre en série qui assure la détermination des genres. L'œuvre littéraire contemporaine, au contraire, cultive en général délibérément sa

singularité, son irréductibilité aux critères de genres. La poésie de Saint-John Perse, qui pourtant est indéniablement « épique », paraît aujourd'hui importante parce qu'elle ne se confond pas avec l'ancienne épopée ; c'est parce qu'ils débordent constamment le genre romanesque, auxquels ils appartiennent néanmoins, que les romans de Claude Simon font de lui l'un des plus grands écrivains de langue française.

Des apories suscitées par les œuvres modernes, les « terroristes » et les nominalistes, tels Benedetto Croce au début du siècle, ont tiré argument pour dénoncer le concept même de genre. Mais ce sont bien plutôt les définitions normatives que la tradition rhétorique (et esthétique) a imposées aux genres qui semblent aujourd'hui dépassées, bien plus que le concept lui-même.

Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, 1992, pp. 150-151.

Questions :

- 1/ A quelle époque la subversion et la synthèse des genres apparaissent-elles dans la création littéraire ?
- 2/ En quoi consistent-elles concrètement dans les œuvres ?
- 3/ De quelle manière les œuvres modernes manifestent-elles leur singularité ?
- 4/ Qu'est-ce qui différencie l'œuvre littéraire importante de la paralittérature ?
- 5/ Quels sont les traits communs aux œuvres paralittéraires ?
- 6/ Quel type de rapport existe-t-il entre la généricité et la littéarité des œuvres ?

III/ Registres et tonalités

Le registre est la caractérisation dominante du style d'une œuvre, compris comme expression d'une attitude face au réel et à soi-même. Le registre nous révèle donc l'émotion, la subjectivité de l'auteur, tout en indiquant aussi l'effet que celui-ci souhaite produire sur le lecteur.

On parle également de tonalité ou de ton, dans le même sens. Néanmoins, il convient d'introduire une légère nuance. Il existe un certain nombre de registres dominants dans la littérature : épique, lyrique, tragique, comique, pathétique, fantastique, polémique, didactique, pour citer les plus importants. Ce concept est donc utilisé pour discriminer les œuvres. Cependant, dans une même œuvre peuvent coexister différentes tonalités, au gré de la modulation des sentiments exprimés ou des idées développées. La liste des tonalités, si elle recoupe en général celle des registres, peut se prêter à des variations plus fines. Elles correspondent à l'intonation la plus juste que doit prendre notre voix quand nous parlons : tel ton ironique s'enflera de colère ou de rancœur, tel passage comique sera un subtil mélange d'humour et de sarcasme... Dans un texte écrit, cette intonation nous est indiquée par les traits d'écriture et les figures de style, qui nous permettent de décoder le sens d'un texte. Ainsi, plus on sera attentif lors de la lecture d'un texte, et plus on s'habitue à percevoir toutes ces nuances et à y prendre plaisir.

Quelques rappels :

- il n'y a pas de rapport direct entre le genre d'une œuvre et son registre ;
- toute œuvre appartient à un registre dominant, mais peut aussi être au carrefour de plusieurs registres :
- dans une même œuvre, on peut de même trouver des textes de tonalités très différentes.

Le registre d'une œuvre indique l'attitude face au réel et l'émotion qui y domine : on le repère donc à une série d'éléments : thèmes, types de personnages, style. La tonalité d'un texte, elle, peut être plus rapidement détectée par des traits d'écriture spécifiques, c'est-à-dire par son style.

1/ Le registre mythique :

C'est le registre des grands mythes fondateurs, les mythes grecs bien sûr, mais aussi les mythes mayas, incas, celtes...Chaque civilisation a forgé à ses débuts ses mythes qui correspondent à son interprétation symbolique et surnaturelle des forces de la nature et de l'expérience humaine. Il s'adresse à notre sens du sacré. Si l'œuvre est de nature religieuse (c'est-à-dire qu'elle vise à « relier » l'homme à un dieu, à des saints, à des puissances de l'au-delà), on parlera d'un registre mythique.

-Tonalité mythique : traits d'écriture :

- Une narration simple, centrée autour d'une succession d'actions.
- La répétition systématique d'un certain nombre d'éléments (indicateurs temporels, noms de personnages, mais aussi appel aux figures de style de la répétition : anaphores par exemple).
- Une référence fréquente aux forces de la nature dans le champ lexical.
- Une versification ample (par exemple des *versets*, c'est-à-dire des vers longs, formant une sorte de paragraphe).

2/ Le registre merveilleux (ou féérique) : le plaisir de croire aux fées

C'est l'univers des contes de fées, qui correspond aux légendes orales populaires. Ces légendes ont été reprises par des écrivains comme Charles Perrault. Le registre merveilleux s'adresse à notre imagination, à notre goût du rêve.

-Tonalité merveilleuse : traits d'écriture

- Une narration centrée autour d'une succession d'actions.
- Des textes plutôt courts, avec un schéma narratif simple.
- Une temporalité imprécise (« Il était une fois »).
- Des personnages stéréotypés (princes, rois, fées, chevaliers, ou encore animaux qui parlent).
- Des dialogues.
- Le champ lexical du prodige.

3/ Le registre fantastique : le réel inexplicable

Ce registre se distingue du précédent dans la mesure où, tout en continuant à accueillir dans leurs pages spectres, démons et autres créatures surnaturelles, les œuvres fantastiques introduisent un doute quant à l'interprétation du réel. Le registre fantastique cherche à nous inquiéter.

-Tonalité fantastique :

Le fantastique n'est pas à proprement parler une tonalité dans la mesure où ce registre est surtout construit à partir d'un regard porté sur le réel (hésitation entre une interprétation logique et une interprétation surnaturelle). Cependant, on remarque dans certains textes la présence d'une « atmosphère » fantastique :

- Présence d'un témoin des événements.
- Modalisateurs de l'incertitude, interrogations.
- Champ lexical du mystère, de l'étrange, de la frayeur, de l'épouvante.
- Une gradation dans la découverte des faits ou situations.

4/ Le registre épique : la célébration grandiose d'un combat

Les œuvres épiques célèbrent une collectivité dans son combat contre des forces aussi puissantes que mauvaises et glorifient des héros le plus souvent surhumains et invulnérables qui bénéficient d'appuis surnaturels. Le registre épique cherche à provoquer notre admiration, notre enthousiasme, notre sentiment d'appartenance à une collectivité.

Tonalité épique : traits d'écriture

- Gradations, superlatifs, hyperboles, procédés de « grossissement », et d'amplification.
- Accumulations, énumérations, style de l'action (rapidité).
- Antithèses, champ lexical manichéen, références aux forces de la nature.
- Métaphores filées, comparaisons grandioses, personnifications.

5/ Le registre tragique : l'impuissance de l'homme, la fatalité écrasante du destin

Ce registre traduit la conscience déchirée de l'homme victime du destin, de ses propres passions ou plongé au sein d'un dilemme insoluble. Le registre tragique veut toucher notre conscience, susciter en nous l'effroi (devant la puissance du destin), et la pitié vis-à-vis d'une humanité impuissante.

Tonalité tragique : traits d'écriture

- Le tragique n'est pas vraiment une tonalité : c'est plutôt un regard qu'on porte sur le monde. Le tragique peut être porté par des textes de tonalités très différentes (ironie amère, pathétique...). On relèvera cependant :
- Un style ample, un registre de langue soutenu.
- Le champ lexical du destin, de l'impuissance, de l'aveuglement.
- Des figures de rhétorique (parallélismes, chiasmes, rythmes binaires ou ternaires, gradations).

6/ Le registre pathétique : les larmes et la souffrance

Le mot « pathétique » vient du grec *pathos*, « souffrance ». Le registre du même nom concerne donc les œuvres où s'exprime une souffrance, sous une forme violente (larmes, cris et gestes de douleur) ou plus sobre et retenu – le pathétique le plus émouvant est souvent le plus pudique. Le registre pathétique cherche à nous émouvoir, en même temps qu'il éveille notre compassion.

-tonalité pathétique : traits d'écriture

- Style affectif : exclamations, interrogations, interjections.
- Rythme syntaxique haché, allitérations, mélange de style écrit et parlé.
- Champ lexical de la douleur.

7/ Le registre dramatique :

Le mot grec *drama* signifie « action ». En ce sens, toute pièce de théâtre qui présente des actions est dramatique, qu'elle se termine bien ou mal. Plus généralement, on parlera de registre dramatique pour un texte où se succèdent les péripéties, un texte au rythme « haletant », capable de susciter en nous des émotions fortes. Le registre dramatique « nous tient en haleine ».

Tonalité dramatique : traits d'écriture

- Narration rapide, verbes d'action.
- Exclamations, interrogations.
- Champ lexical de l'émotion forte (peur, colère...), du « suspense ».

8/ Le registre comique : du rire au fou-rire

Ce registre est certainement le plus répandu dans la littérature. La répétition mécanique de gestes, de paroles, ou de situations, le langage stéréotypé, sont ainsi des procédés comiques particulièrement efficaces. Mais la surprise peut provoquer le rire... La satire, le persiflage, la parodie, l'ironie, l'humour, le burlesque, sont les principales tonalités du registre comique. Celui-ci cherche à nous faire rire.

-Tonalité comique : traits d'écriture

- Procédés de déformation, de grossissement. Hyperboles, exagérations.
- Caricature, parodie, mise en relief de l'absurdité.
- Répétitions, jeux de mots, quiproquos.
- Registre de langue populaire ou familier, style souvent oral.

9/ Le registre lyrique : « mon cœur mis à nu »

Ce registre est lié à l'expression de l'affectivité, de sentiments personnels ou collectifs. La plainte, le regret, la nostalgie, mais aussi la joie de la communion avec l'être aimé ou avec la nature en sont les principaux ressorts. Le registre lyrique s'adresse à notre cœur, il cherche à faire vibrer nos émotions.

-Tonalité lyrique : traits d'écriture

- Marques de l'énonciation : pronoms personnels de la 1^{ère} (et 2^{ème}) personne.
- Champ lexical des sentiments.
- Figures de style analogiques (comparaisons, métaphores).
- Travail sur les sonorités et le rythme.

10/ Le registre polémique :

Ce mot désigne un combat. Le registre polémique caractérise ainsi toute œuvre qui s'attaque à des idées, dénonce avec violence un état de fait, une situation. Il vise à attaquer un adversaire.

Tonalité polémique : traits d'écriture

- Tous les procédés de la rhétorique : ironie, emphase, antithèses.
- Exclamations, questions oratoires, apostrophes, insultes.
- Rythmes binaires ou ternaires, répétitions, anaphores...

11/ Le registre didactique :

Le registre didactique caractérise les œuvres et les textes dont l'intention essentielle est d'enseigner, de transmettre un savoir ou une leçon. C'est celui des sermons (ceux de Bossuet par exemple), des morales des *Fables* de Jean de La Fontaine...Ce registre cherche à nous enseigner, à nous faire comprendre.

-Tonalité didactique : traits d'écriture :

- Textes explicatifs, informatifs.
- Présentation claire, progression logique, tableaux.
- Utilisation de données précises (statistiques, citations...).

Application (TD) :

Consigne : Déterminez le registre de chacun des extraits suivants et étudiez sa tonalité

1/ Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers des champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terre nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

Emile Zola, *Germinal* (1885).

2/ Sa marraine, qui la vit tout en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait : « Je voudrais bien...je voudrais bien... ». Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa marraine, qui était fée, lui dit : « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? – Hélas oui, dit Cendrillon

en soupirant. – Hé bien, seras-tu bonne fée ? dit sa marraine, je t’y ferai aller. ». Elle la mena dans sa chambre et lui dit : « Va dans le jardin et apporte une citrouille... ».

Charles Perrault, *Cendrillon*, in *Contes de ma mère l’Oye* (1697).

3/ La bataille est merveilleuse et générale. Le comte Roland ne se ménage pas. Il frappe de son épieu tant que dure la hampe : au quinzième coup il l’a brisée et rompue. Il tire Durandal, sa bonne épée, toute nue, pique son cheval et va frapper Chernuble. Il lui brise le heaume ou luisent les escarboucles, tranche la coiffe et la chevelure, tranche les yeux et le visage, et le blanc haubert dont la maille est menue, et tout le corps jusqu’à l’enfourchure. [...]

La mort des preux est accompagnée de prodiges :
En France s’élève une étrange tourmente : une tempête de tonnerre et de vent, de pluie et de grêle, démesurément. La foudre tombe et menu et souvent, et la terre tremble, en vérité. [...] A l’heure de midi, il y a de grandes ténèbres : point de clarté, sauf quand le ciel se fend. Nul ne le voit sans grande épouvante. Beaucoup disent : « C’est la fin, la fin du monde que nous voyons. ».

La chanson de Roland (vers 1170)

5/ En voyant l’aveuglement de la misère de l’homme, en regardant tout l’univers muet, et l’homme sans lumière, abandonné à lui-même et comme égaré dans ce recoin de l’univers, sans savoir qui l’y a mis, ce qu’il y est venu faire, et ce qu’il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j’entre en effroi...

Blaise Pascal, *Pensées* (1670).

6/ Elle s’interrompt, les sanglots l’étouffant,
Puis elle dit, et tous pleuraient près de l’aïeule :
Que vais-je devenir à présent toute seule ?
Expliquez-moi cela, vous autres, aujourd’hui.
Hélas, je n’avais vu plus de sa mère que lui.
Pourquoi l’a-t-on tué ? Je veux qu’on me l’explique.
L’enfant n’a pas crié vive la République.
Nous nous taisions, debout et graves, chapeau bas,
Tremblant devant ce deuil qu’on ne console pas.

Victor Hugo, *Les Châtiments* (1853).

7/ L’autre jour, au fond d’un vallon
Un serpent piqua Jean Fréron ;
Que croyez-vous qu’il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva.

8/ On dit qu'un mime sait tout faire.
C'est faux !
Un mime ne peut pas tout faire.
Exemple :
Un jour...
Je devais mimer un personnage
Qui n'avait rien à faire...
Et bien je n'ai rien pu faire !
Parce que ne rien faire,
Ça peut se dire.
Ça ne peut pas se faire !
En outre, je ne pouvais pas le dire
Que je ne pouvais rien faire
Parce que le personnage qui n'avait rien à faire...
En plus n'avait rien à dire !...

Raymond Devos, *ça peut se dire, ça ne peut pas se faire* (1989).

9/ J'eus, pendant la nuit, un de ces réveils affreux dont je viens de vous parler. J'allumai ma bougie, en proie à une épouvantable angoisse, et, comme je voulus boire de nouveau, je m'aperçus avec stupeur que ma carafe était vide. Je n'en pouvais croire mes yeux. Ou bien on était entré dans ma chambre, ou bien j'étais somnambule.

Le soir suivant, je voulus faire la même épreuve. Je fermai donc ma porte à clef pour être certain que personne ne pourrait pénétrer chez moi. Je m'endormis et je me réveillai comme chaque nuit. On avait bu toute l'eau que j'avais vue deux heures plus tôt.

Qui avait bu cette eau ? Moi, sans doute, et pourtant je me croyais sûr, absolument sûr, de n'avoir pas fait un mouvement, dans mon sommeil profond et douloureux.

Guy de Maupassant, *Le Horla* (1887).

