

COURS DE MASTER1

Intitulé : LITTÉRATURE ET APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES

Matière : PRATIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE

Enseignant : Pr. LOGBI FARIDA

LE PERSONNAGE Dans la perspective de A.J. GREIMAS

Avec le temps et l'espace, le personnage constitue une des catégories du récit. Pour cela, il a un rôle essentiel dans l'organisation de celui-ci.

En relation étroite avec les actions, le personnage les réalise ou les subit, les relie et leur donne un sens en reliant entre elles. D'où, toute analyse de récit ne saurait se passer d'une analyse des personnages.

De plus, le personnage est celui qui capte le mieux l'intérêt du lecteur qui s'identifie à lui et se projette en lui. Néanmoins, pour éviter l'interprétation psychologique qui assimile cet être de papier à une personne en chair et en os, le personnage sera considéré comme **une construction du texte**.

La sémiotique selon Greimas envisage que l'on peut considérer toute histoire selon un **modèle logique simple**. La catégorie du personnage est remplacée par Greimas, en sémiotique narrative, par trois notions : l'actant, l'acteur et le rôle thématique.

En effet dans la conception de la sémiotique narrative, tout récit est l'histoire d'une **quête** ou d'un conflit qui met en scène un **sujet** de la quête un **objet** de la quête.

1. Les rôles actantiels

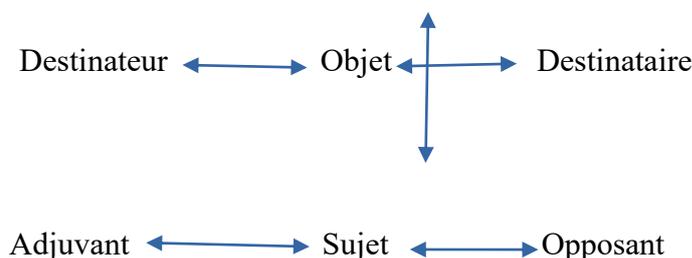
Greimas prévoit dans ce conflit d'autres **rôles actantiels** que celui du **sujet** (le héros) et celui de l'**objet** de la quête. Il s'agit des **opposants** (qui s'opposent à la quête) et **adjuvants** (ceux qui aident le sujet), des **destinateurs** (qui définissent l'objet) et des **destinataires** (ceux qui reçoivent l'objet).

Les personnages sont donc analysés en fonction de ces 6 **rôles actantiels**. Greimas distingue le niveau de la **manifestation**, c'est-à-dire le récit tel que nous le lisons et le niveau de la **grammaire du récit** que l'analyse reconstruit.

Cette grammaire comprend une **composante narrative** et une **composante thématique**.

La composante narrative s'intéresse à la logique des actions dans laquelle se situent les rôles actantiels. L'actant se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit. Ce rôle, les acteurs le prennent en charge. Aussi un acteur peut remplir plusieurs rôles actantiels et un rôle actantiel peut être rempli par plusieurs acteurs. Ces rôles sont articulés autour du programma narratif.

Schéma actantiel :



2.L'acteur

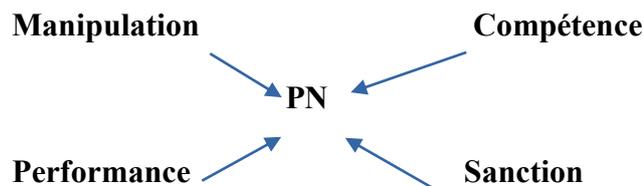
L'acteur intervient au niveau de la manifestation. Le récit fonctionne au moyen d'un certain nombre d'actions ; l'acteur est l'instance qui les assume. C'est un exécutant, c'est la notion qui se rapproche le plus de celle de personnage. Puisque le récit est construit sur une opposition entre un sujet et un objet, dans *La Grande maison*, l'acteur est Omar qui joue le rôle de sujet, alors que son adversaire l'opposant est l'ordre social et colonial qui est à l'origine de la faim. L'acteur est chargé d'au moins un rôle actantiel et d'un rôle thématique.

3.Acteur/actant

Ainsi que nous l'avons souligné en 1, il n'y a pas d'adéquation stricte entre acteur et actant. Un acteur peut être sujet de la quête et destinataire de l'objet de la quête ; Et inversement plusieurs acteurs peuvent être opposants. De plus un acteur peut changer de rôle actantiel, ainsi d'opposant, il peut devenir adjuvant et inversement.

4. Le programme narratif

Le schéma actantiel s'articule autour de la quête, cette quête constitue un **programme narratif**. Ce programme s'articule en 4 phases, ce sont la manipulation, la compétence, la performance et la sanction.



La manipulation est la mise en route du programme narratif. Lors de la manipulation, le destinataire définit l'objet de la quête et/ou motive le sujet pour partir en quête. Cette phase est celle où le destinataire cherche à transmettre au sujet un *vouloir-faire* et/ou un *devoir-faire*.

La compétence s'acquiert à la suite d'épreuves qualifiantes qui doteront le sujet d'un *pouvoir-faire* et/ou d'un *savoir-faire*.

La performance est l'opération durant laquelle se fait l'accomplissement de l'action. C'est la transformation qui actualise le faire du sujet, le sujet concrétise son action pour obtenir l'objet. C'est la phase principale du programme narratif.

La sanction est la phase de clôture. Elle permet d'évaluer, de comparer, d'interpréter, c'est le moment où les valeurs idéologiques sont évoquées pour voir si les résultats de l'opération réalisée par le sujet sont convaincants ou non. Elle met en évidence le bien-fondé du programme narratif.

5.Le rôle thématique

Du point de vue figuratif, le rôle thématique désigne l'acteur, c'est-à-dire qu'il est porteur d'un sens. Le rôle thématique est renvoyé à des rôles psychologiques tels que l'innocent, l'hypocrite, la femme sincère...ou des catégories sociales, l'instituteur, le patron... Le rôle thématique désigne la catégorie socio-psycho-culturelle dans laquelle le personnage sera classé : jeune, femme, policier...

Il permet d'identifier l'acteur, de constituer le sens et d'indiquer les valeurs. Par exemple, si un acteur est présenté comme un bon nageur, on ne s'étonnera pas s'il sauve une vie. Mais s'il n'agit pas selon son rôle thématique, il peut créer la surprise. Le contraste entre le rôle thématique et les actions et réactions du personnage peut provoquer toutes sortes d'effets, humour, scandale...

L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE SELON P. HAMON

A son tour, Philippe Hamon refuse de considérer le personnage comme « donné par une tradition classique et par une culture centrée sur la personne humaine » et propose de l'assimiler au signe linguistique. Il affirme que le personnage est un signe du récit et se prête à la même classification que le signe de la langue. Il classe en trois catégories les les personnages du récit : les personnages- référentiels, les personnages- embrayeurs et les personnages- anaphores.

Les personnages référentiels reflètent la réalité, ce sont des personnages historiques tel l'Emir Abdelkader, la Kahina, ou des personnages représentés par une culture, Shéhérazade dans les Mille et une nuits, Ulysse dans *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi renvoie à celui de l'*Odyssée* d'Homère ou des personnages-types, le moudjahid de la guerre de libération nationale opposé au type du colon français.

Les personnages-embrayeurs renvoient au plan de l'énonciation, ils dessinent la place du lecteur ou celle de l'auteur. Watson est le narrateur témoin de Sherlock Holmes.

Les personnages-anaphores assurent la cohésion du récit soit en préparant la suite des événements , soit en rappelant certains épisodes pour la compréhension de l'histoire.

Le personnage est constitué tout au long de l'histoire progressivement par les éléments qui le composent et qui sont délivrés au fur et à mesure. Sa signification totale est achevée à la fin de l'histoire. c'est pourquoi il l'assimile à un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) qui renvoie à un signifié discontinu (le sens ou la valeur représenté par le personnage)

Prolongeant les recherches de Greimas, P. Hamon, à son tour, envisage une grille d'analyse du personnage.

P. Hamon propose un ensemble de critères qui permettent de hiérarchiser les personnages à travers leur « faire » c'est-à-dire leurs actions, à travers leur être et à partir de la désignation faite par le narrateur.

1.Le faire du personnage.

Son analyse s'établit à partir des données établies par Greimas. Il s'agira d'étudier le rôle actantiel et le rôle thématique.

2. L'être du personnage

2.1.Le nom.

L'être du personnage dépend du nom.

-C'est un **désignateur nominal** rigide. Il fonde son identité et contribue à produire l'effet de réel surtout s'il est fabriqué selon les modèles de la vie et est constitué d'un prénom et d'un patronyme.

Le nom est une unité de base chaque mention du nom rappelle l'ensemble des caractéristiques rattachées à ce nom.

Plusieurs facteurs en relation avec le nom permettent de catégoriser le personnage :

- il renvoie à une aire géographique et culturelle (Boris, Angélique...)

-il renvoie à un genre (conte, science fiction, roman historique...)

-il distingue des groupes de personnages dans le même roman (femmes et hommes, jeunes et vieux, autochtones et étrangers...)

-La motivation du nom

De plus, le nom fonctionne en interaction avec l'être et le faire du personnage. Ce phénomène nommé **la motivation** du nom signifie que le nom programme ce que fait le personnage et synthétise ce qu'il est. Cela peut être explicite, et dès la première apparition du nom, le lecteur s'attend à une certaine action ou caractéristique du personnage (par exemple dans *La rose de Blida*, Rose désigne une femme belle dans une nouvelle sentimentale de M. Bekkouche) ou de manière implicite. Dans ce cas le le lecteur progressivement découvrira le sens du nom, ou même de façon rétrospective (Emma Bovary chez Flaubert : Emma renvoie à aima et Bovary contient la racine du mot bovin qui évoque la lourdeur et l'horizon limité de la vie de province).

Les désignateurs pronominaux peuvent être différenciés s'ils renvoient aux protagonistes de l'énoncé (il(s), elle (s)), aux protagonistes de l'énonciation (je/tu, nous/vous...) ou au à des protagonistes désignés dans le contexte (celui-ci, celui-là...)

-Les désignateurs périphrastiques, ils sont composés de groupes nominaux tels le fils de la voisine, le concierge de l'immeuble, la fille aux yeux d'or... Ils n'ont pas tous la même valeur sémantique (certains désignent globalement le personnage, d'autres soulignent une caractéristique)

En outre, ils désignent les personnages de façon plus ou moins constante, au cours du récit ils peuvent changer.

2.2. Le portrait physique

Il passe par le corps et l'aspect physique, le personnage peut-être décrit dans sa beauté, sa laideur, sa difformité ; ce portrait contribue à l'évaluation du personnage surtout dans les genres codifiés. La sorcière est laide, cependant la difformité de Quasimodo dans Notre dame de Paris ne s'accompagne pas de méchanceté.. . En général, le portrait a une fonction explicative, évaluative ou symbolique.

2.3. L'habit

Il renseigne sur l'origine sociale et culturelle du personnage et sur sa relation au paraître.

2.4. La psychologie

L'aspect psychologique est fondé sur les modalités du faire. Il s'agit du pouvoir-faire, du vouloir-faire, de devoir-faire et du savoir-faire. Ce rapport du personnage aux modalités du faire donne l'illusion d'une vie intérieure sur laquelle se construit la relation privilégiée du lecteur au personnage. Cet aspect crée le lien affectif entre personnage et lecteur provoquant admiration, pitié, , mépris...selon les cas.

2.5. La biographie

La biographie permet de faire référence au passé et/ou à l'hérédité. Du point de vue psychologique, elle donne une clé du comportement du personnage et permet de clarifier la nature du regard du narrateur sur lui.

Entre ce qui est dit et ce qui est caché, le portrait biographique peut être le lieu de suspense.

Tous ces éléments concernant l'être du personnages ne sont pas toujours tous présents dans les romans. Certains aspects sont retenus, d'autres pas. On pourra alors se demander la raison de la présence de, (l'insistance sur) tel aspect et/ou celle de l'absence de tel autre. Pourquoi tel personnage n'est pas décrit physiquement, pourquoi sa biographie n'intervient que tardivement ?

3. Hiérarchisation des personnages

3.1.La qualification différentielle

Elle concerne la nature et le volume des qualifications attribuées au personnage. Elle porte sur l'être du personnage. Les personnages seront différenciés selon le nom, la description, selon la quantité d'informations fournies sur eux et selon l'orientation donnée positive ou négative. Le personnage peut avoir des traits distinctifs tels qu'une marque ou une blessure. Il sera également caractérisé physiquement, socialement ou psychologiquement. Enfin sa vie familiale, sentimentale peuvent constituer un moyen de l'appréhender.

3.2.La fonctionnalité différentielle

Elle porte sur le faire des personnages et envisage leur rôle plus ou moins important dans l'intrigue. Ce rôle est celui de l'actant sujet qui accomplit les actions décisives. Elles seront couronnées par le succès ou au contraire sera vouées à l'échec, suivant les analyses de Greimas.

3.3.La distribution différentielle

Elle articule le faire et l'être des personnages pour distinguer les personnages les uns des autres. Elle concerne les quantités et fréquences d'apparition des personnages et leur intervention en des lieux stratégiques ou non du récit. Il faudra se demander si les apparitions et/ou les interventions de tel ou tel personnage sont plus ou moins fréquentes, si elles durent plus ou moins longtemps avec un pôle très ou peu important.

3.4.L'autonomie différentielle

Elle rassemble également le faire et l'être à partir de la façon dont les personnages sont combinés entre eux. Ainsi plus le personnage est important plus il apparaît seul parfois, mais plus il rencontre de nombreux autres personnages grâce à son pouvoir d'action ou à son rôle dans l'intrigue...

Ces quatre éléments permettent de différencier les personnages et d'évaluer leurs actions. A ces domaines, il faudra retenir deux autres critères: la pré-désignation conventionnelle et le commentaire explicite du narrateur.

3.5.La pré-désignation conventionnelle

Elle combine le faire et l'être en regard des conventions d'un genre donné. Des marques d'un genre bien codé seront attribuées à un personnage. Dans le roman policier, le lecteur reconnaîtra facilement l'enquêteur grâce à un trait de caractère ou à une attitude particulière, un roman sentimental présentera le héros comme ayant une beauté extraordinaire... traits physiques, actions catégorisent le personnage dès sa première apparition et le lecteur habitué au genre pourra identifier rapidement le type de personnage.

3.6.Le commentaire explicite du narrateur

Il porte sur le discours que tient le narrateur sur le personnage. Il indique le statut du personnage ou la manière de le désigner, le nommer. « Notre héros » ou au contraire « ce triste individu » portent

des évaluations du narrateur et catégorisent le personnage. Ce discours peut-être plus ou moins fréquent et marqué.

Ces critères permettent d'aborder le personnage selon la catégorisation et d'apporter de la clarté pour la lecture quand le roman est conçu de façon traditionnelle. Par contre, en ce qui concerne les procédés du nouveau roman et certains romans contemporains, le récit aura tendance à brouiller ces catégories. Le personnage est un élément essentiel de l'illusion référentielle, s'il est construit, il facilite l'identification du lecteur au monde de la fiction, si ses marques sont brouillées, il complexifie la compréhension et ruine l'illusion référentielle.

Représentation de l'analyse sémiologique du personnage

L'être	Le personnage	L'importance hiérarchique
le nom	Le faire	la qualification
les dénominations	les rôles thématiques	la fonctionnalité
le portrait physique	les rôles actantiels	la distribution
le corps		l'autonomie
l'habit		la pré-désignation conventionnelle
la psychologie		le commentaire du narrateur
la biographie		

LE PERSONNAGE, UN EFFET DE LECTURE

Propositions de V. Jouve

Poursuivant la recherche sur le personnage, Vincent Jouve observe la manière dont le personnage est perçu par le lecteur. Il s'agit d'envisager les procédés par lesquels le texte oriente la relation du lecteur aux personnages.

Il avance que l'image que se fait le lecteur des personnages est orientée par la manière dont celui-ci est présenté, évalué et mis en scène par la narration.

1. L'effet personnage

Un personnage peut être un instrument au service du projet que s'est fixé l'auteur, une illusion de personne afin de susciter les réactions effectives du lecteur ou encore un prétexte à la constitution de telle ou telle scène visant à provoquer un investissement fantasmatique. Ces trois motivations constituent l'effet-personnel, l'effet-personne ou l'effet-prétexte.

1.1. L'effet-personnel

Les personnages en tant que personnel narratif fondent le sens du texte. Le lecteur dans son effort d'anticipation pour constituer le sens et prévoir la suite des événements s'investit dans une forme de partie d'échecs où le narrateur essaie de déjouer ses prévisions. Le roman policier est entièrement construit sur ce principe ; le lecteur tente d'identifier le coupable tandis que le narrateur lui tend quelques pièges.

Comme élément de sens, le personnage peut être appréhendé à partir des catégories d'acteur, d'actant et rôle thématique, il faudra tenir compte de la façon dont se combinent les rôles actantiels et les rôles thématiques (identité psychologique et sociale) pour dégager la signification du personnage.

1.2. L'effet-personne

En tant que personne, il faudra étudier le personnage à travers les éléments qui provoquent l'illusion référentielle. Et la façon dont le texte programme les réactions affectives du lecteur constitue des procédés visant ce but. On retiendra l'attribution d'un nom propre, la manifestation d'une vie intérieure, les structures de suspense (imprévisibilité des actions du personnage) l'illusion d'autonomie (le narrateur est un simple témoin de l'histoire, il est placé sur le même plan que le personnage).

L'investissement affectif du lecteur, sa relation aux personnages dépend de ce que Jouve appelle le système de sympathie.

1.3. L'effet-prétexte

En tant que prétexte, le personnage intéresse comme élément d'une situation. Il autorise le lecteur à s'introduire dans une scène connotée fantasmatiquement : érotique, sadique, criminelle.. Ce genre de scènes portent le voyeurisme du lecteur. Dans ce cas, le personnage permet au lecteur de vivre de façon imaginaire des désirs interdits socialement.

Jouve relève que les grandes modalités du faire, le vouloir, le pouvoir et le savoir correspondent aux trois formes de la libido : la libido sentiendi (le désir sensuel), la libido sciendi (le désir de savoir, découvrir des secrets transgresser l'interdit), la libido dominandi (la passion du pouvoir).

2. Le système de sympathie

Le système de sympathie est sollicité dans le cas où le texte met en avant l'effet-personne. Dès lors, le lecteur a des relations affectives avec le personnage, il éprouve un certain nombre d'émotions. Ce rapport affectif relève de trois codes, le code narratif, le code affectif et le code culturel.

2.1. Le code narratif.

Le code narratif joue sur les situations. Le texte décrivant des situations homologues à celle d'un vécu, le lecteur s'identifie à celui qui occupe le même place que lui.

Durant la lecture, le lecteur peut s'identifier soit au narrateur parce qu'il partage son point de vue, soit au personnage car il possède le même savoir que lui sur l'intrigue et ne comprend pas ce qui va se passer, il éprouve les mêmes émotions que le personnage.

2.2. Le code affectif

Il ne concerne plus le savoir du lecteur sur l'intrigue, mais son savoir sur le personnage. Il est fondé sur le principe suivant, plus en en sait sur un personnage, plus en se sent concerné par ce qui lui arrive. L'accès à son intériorité nous le rendra donc sympathique ; lorsque le personnage est contrarié dans ses désirs, dans ses projets, il devient d'autant plus sympathique.

Le code narratif et le code affectif sont les deux pôles importants du système de sympathie. V. Jouve affirme que l'identification au narrateur l'emporte souvent en vertu du pacte de lecture, le lecteur renonce alors, pour un temps, à ses propres valeurs, pour épouser celles du narrateur.

2.3. Le code culturel

Le code culturel fait intervenir la sympathie du lecteur dans deux cas.

Lorsque l'oeuvre est proche de lui culturellement. Le lecteur aura tendance à oublier qu'il s'agit d'un artefact et donc il l'appréhendera d'un point de vue idéologique.

Lorsque le roman fait partie d'un genre peu codifié, le lecteur ne peut se référer à des règles précises et s'appuie sur ses propres valeurs. Il sera ainsi plus facilement ému.

Selon les romans ces codes peuvent être en harmonie et désigner le héros sans ambiguïté, ou porte sur les différences et provoquer une réaction complexe chez le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1998 (rééd. ,Paris, PUF, 1986)

GLAUDES P. ET REUTER Y., *Personnage et didactique du récit*, Metz, centre d'analyses syntaxique de l'université de Metz, 1996

JOUBE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris PUF, coll. Ecriture, 1992

JOUBE V., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007 (1ère édit.1997)

REUTER Y., *L'analyse du récit* , Paris, Nathan université,2000

COURS DE MASTER 1

Intitulé : **LITTÉRATURE ET APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES**

Matière : **THÉORIE DES GENRES**

Enseignant : **Pr. LOGBI FARIDA**

LA POÉSIE LYRIQUE ET LES GENRES

1. Brève récapitulation

Chez Aristote, le terme le plus large, ainsi que nous l'avons déjà vu, est la mimésis. Épopée, drame et dithyrambe relèvent de la mimesis, alors que pour Platon, la mimesis se limitait au discours direct et l'épopée en partie.

Chez Aristote, le mode mixte disparaît pour laisser place au dramatique et au narratif selon que l'objet est supérieur ou inférieur.

objet/mode	Dramatique	Narratif
Supérieur	tragédie (Sophocle)	épopée (Homère)
Inférieur	comédie (Aristophane)	parodie (narration comique)

Aristote et Platon sont d'accord pour opposer le dramatique au narratif, mais Platon condamne le dramatique comme imitation et Aristote, au contraire, place la tragédie au-dessus des autres modes. Tragédie et épopée sont les plus nobles, mais la tragédie est plus complète que l'épopée.

Pour Aristote, il y a art plus par le contenu (fiction, imitation) que par la forme. Le poète est poète parce qu'il est dans la représentation, dans le dramatique comme dans le narratif, et ce qui est représenté ce sont les actions.

On voit qu'Aristote ne parle pas de la poésie qui est liée à la musique, dans son système. Chez Aristote et Platon, on retrouve donc des principes de classement qui ignorent la poésie lyrique.

2. La poésie lyrique absente

La poésie lyrique chez les latins est une poésie accompagnée d'un instrument, le lyre ; d'où cette appellation.

Elle est considérée par Horace dans certains genres comme l'hymne, l'éloge, la chanson d'amour, le chant de victoire, le chant de table.

Quintilien donne 7 genres qu'il faut lire pour être un bon orateur, parmi eux figure une forme du genre lyrique, c'est l'ode.

Au moyen âge, on forme d'autres systèmes pour intégrer la poésie lyrique.

1. Les genres sont distingués selon les **modalités du discours** : **épidictique ou panégyrique, judiciaire, délibératif.**

2. **Les modèles de style** sont des modèles établis au XII^{ème} et XIII^{ème} siècle selon l'ornement de style : **simple, tempéré, sublime.**

3. **Les formes de la représentation** sont : le genre de l'**imitation**, le genre de la **narration** et le genre **mixte**. Diomède reprend ainsi la classification de Platon.

4. **Les objets de la représentation** : Virgile et ses trois œuvres est pris comme exemple : Les Bucoliques met en scène des bergers, Les Géorgiques des paysans, et l'Énéide traitant des guerriers.

Le système de Diomède repose sur trois modes qu'il appelle genre et neuf espèces.

C'est au XIII^{ème} siècle que Jean de Garlande classe les textes selon un système comprenant 4 critères dont celui des sentiments :

- La forme verbale
- la forme de la représentation
- le degré de réalité de la narration
- les sentiments exprimés.

Enfin, il faudra attendre le romantisme pour intégrer le genre lyrique avec la **triade romantique, épique, dramatique, lyrique.**

APPORT DE BRUNETIÈRE DANS LA THÉORIE SUR LES GENRES

Brunetière, dans son cours donné à l'ENS de Paris en 1889, pose la question de la succession des genres. Il s'inspire de la théorie de l'évolution pour aborder la question des genres. La réflexion de Brunetière prend un aspect historiciste. Il met l'accent sur une histoire interne qui renvoie à l'évolution générique.

Pour lui, les genres ont une existence comparable à l'humain avec un début, un milieu et une fin. Il met l'accent sur une histoire interne qui renvoie à l'évolution générique. Il y a à la base de sa réflexion une volonté d'objectivité. La conséquence sera un renforcement des normes et des canons.

Il divise l'histoire de la critique en trois périodes: anté-classique, classique, moderne. Puis, il s'interroge : qu'est-ce qui est à la base de la succession des genres ? Est-ce un hasard ? Le lien qui unit un genre à un autre est-il chronologique ou généalogique ? La succession se fait-elle sous l'effet d'un élément extérieur ? Y a-t-il renouvellement, enrichissement d'une forme par une autre ?

Brunetière traite en cinq points de ces questions :

1. les genres catégories réelles ou inventées
2. La différenciation
3. De la fixation des genres
4. Des modifications des genres.
5. Existence de lois générales

1. Les genres existent-ils réellement dans la nature ou dans l'histoire ou bien sont-ils inventés par l'homme pour s'orienter au milieu des œuvres ?

-Les genres existent en fonction de la diversité des moyens. Par exemple les moyens de la sculpture du marbre ne sont pas ceux de la sculpture du bronze .

-Ils répondent à la diversité de l'objet de chaque art. Nous ne demandons pas à l'histoire ce que nous demandons au roman.

-Ils répondent à la diversité des familles d'esprit. Chaque famille a un idéal de l'art, musique, peinture, poésie. On peut préférer Lamartine à Hugo.

2. Comment les genres se différencient. La différenciation s'opère progressivement (comme dans la nature les espèces se différencient). Par transition, de l'un au multiple, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène, grâce au principe que l'on appelle la divergence des caractères. Des formes particulières deviennent des modèles de certaines variétés.

3. Fixation et stabilité des genres

Comment reconnaître la jeunesse, le vieillissement d'un genre, son épuisement ? Comment reconnaît-on la maturité, la perfection, Sont-elles dans le classicisme ? Certains se fixent et deviennent stables. Ce qui laisse croire que les genres sont séparés les uns des autres .

4. Il y a des modificateurs qui agissent sur les genres pour les renforcer ou les diminuer dans leur stabilité. Ce sont :

-A. L'hérédité qui fait qu'un genre comme l'épopée est toujours prêt à renaître

-B. Le milieu

-les conditions géographiques, climatologiques

-les conditions sociales, elles sont imposées selon le mode d'organisation : monarchie démocratie... selon que les sociétés sont plus ou moins avancées.

-les conditions historiques, ce sont elles qui agissent du dedans et du dehors

-C.L'individualité, l'ensemble des traits qui font qu'un individu est unique en son genre, qu'il introduit dans l'art quelque chose qui n'y existerait pas sans lui. Il suffit d'un homme pour faire changer le cours de l'évolution.

L'idiosyncrasie serait le commencement de toutes les variétés.

5.Transformation des genres. l'apparition de nouveaux genres cause-t-elle la disparition d'autres genres comme en histoire naturelle une espèce dans sa lutte pour survivre cause la disparition d'une autre ? Il prend l'exemple de la tragédie classique, la poésie, le roman français pour réfléchir sur la transformation des genres.

Pour Brunetière, les genres suivent les étapes de celles d'un être vivant : enfance ,maturité (où le genre atteint la perfection et se conforme à sa définition) puis vieillissement.

La loi de la **sélection naturelle détermine** la naissance des genres, la différenciation, la modification, la disparition et/ou recombinaison des genres.

Enfin, les genres sont des **modèles de lecture**, et des **instruments d'écriture** et **non pas des outils de classement**.

L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE SELON LES FORMALISTES TYNIA NOV

1. Remise en cause de l'histoire littéraire par Tynianov

L'histoire littéraire, en occident, reste imprégné de psychologie de l'auteur, selon Tynianov. Tynianov est l'un des formalistes russes qui ont introduit le structuralisme dans les études littéraires.

Les problèmes relatifs à la psychologie de l'auteur, selon lui, occultent les problèmes de l'évolution littéraire proprement dite. Ce psychologisme remplace les problèmes posés par l'évolution littéraire par celui de la genèse des phénomènes littéraires.

d'autre part, en isolant une série, le théoricien adopte un seul point de vue, celui social et culturel. Il reste donc incomplet, car il ne s'intéresse pas à ce qui se produit dans les genres voisins.

L'histoire littéraire reste liée aux phénomènes généraux et donc reste incomplète. Ses méthodes ne sont pas clairement établies .

Enfin, Tynianov reproche à l'histoire littéraire la tendance à à étudier des objets particuliers sans les replacer dans le contexte historique.

2. Genèse et variabilité

Tynianov affirme que pour devenir une science, la théorie des genres devra tout revoir à commencer par l'appellation « histoire littéraire » qui désigne une discipline déjà constituée scientifiquement. Or la théorie confond l'étude de la genèse et l'étude de la variabilité littéraire ou l'évolution. La genèse est différente de l'évolution. Elle s'appuie sur la signification. Elle évalue naïvement en prenant des critères propres à une époque pour juger les phénomènes relevant d'une autre époque. Le résultat est une abstraction formée en isolant quelques éléments d'un ensemble où ils ont un autre emploi, on forme, ainsi, un système ou une série uni(e) de façon fictive.

3. L'oeuvre littéraire constitue un système

L'oeuvre littéraire constitue un système et la littérature constitue un autre système. Sur cette base on peut construire une science de la littérature.

Une oeuvre est donc considérée comme un ensemble hiérarchisé de procédés et les genres comme des groupements constants de procédés « une dominante » qui va garantir la cohésion de l'ensemble.

Ainsi, l'analyse immanente des structuralistes permet d'isoler des éléments de style, de syntaxe, de sémantique, et chaque élément mis en corrélation avec avec les autres constitue l'ensemble du système de l'oeuvre, car ces éléments sont en interaction.

D'où le nom de « fonction ». » *J'appelle fonction constructive de l'oeuvre littéraire comme système, la possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier* (Tyninov, Théorie de la litt »ature, p.123)

4. Le système générique

Pour ce qui est du système générique. La fonction fait entrer en corrélation avec la série d'éléments semblables appartenant à d'autres oeuvres et avec les autres éléments du même système littéraire.les genres prennent sens les uns par rapport aux autres, mais ces différenciations entre genres sont provisoires, car elles sont d'abord historiques. Tout système de genre adonc une dimension dischronique et une autre synchronique.

L'étude du genre est impossible hors du système dans lequel et avec lequel elle entre en corrélation . (Tynianov, théorie de la littérature p. 128)

Les formalistes ont pu, dès lors, mettre en lumière l'évolution que Chlovski appelle « la marche du cavalier » car le genre évolue de façon oblique. Ils ont également établi la loi de la canonisation des genres vulgaires (genres de masses) et celle de la « dégradation » que Tomachevski propose en réponse à Brunetière. De même, Tynianov insiste sur le rôle génétique de la parodie qui rend compte de l'évolution du roman.

Tynianov constitue un système des systèmes qui va de l'oeuvre puis à la littérature.

Pour lui, l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels. L'évolution est donc un **substitution des**

systèmes. Elle suppose non pas un renouvellement mais la création d'une nouvelle fonction des éléments formels

L'étude de l'évolution doit aller de la série littéraire aux séries voisines sans rejeter les facteurs sociaux sans lesquels la signification ne peut être éclaircie.

LES FORMALISTES ET LES GENRES

La théorie des genres est le lieu privilégié d'une poétique structurale. A la différence de la rhétorique classique plutôt que de déterminer l'essence des genres, les formalistes affirment l'historicité des genres et observent l'évolution.

1. Le genre romanesque

Pour Tynianov, tout comme les autres genres, le roman est un genre variable ; ses traits changent. Tomachevski affirme qu'on ne peut établir aucune classification parce que le genre varie dans le temps. L'étude du genre est impossible en dehors du système, c'est-à-dire que pour comprendre le genre romanesque, il faut mettre le roman de Tolstoï, *Guerre et Paix*, par exemple, avec le roman en général et avec les autres romans en prose de l'époque de Tolstoï et encore avec la poésie. Il y aurait donc un système des genres et par conséquent, quand un élément évolue, les autres sont transférés. C'est la différence entre le système des genres et les espèces telles que les avait définies Brunetière.. Un genre peut se développer tellement qu'il ne répond plus à la dénomination première (lire Combe, *Les genres littéraires*, p.116)

Ainsi sous l'appellation «roman», on trouve le roman de chevalerie, le roman réaliste, le roman policier, le roman poétique...

Des genres se désagrègent et d'autres viennent les remplacer. c'est ainsi que le roman, genre mineur est devenu majeur depuis le XIXème siècle. C'est l'exemple de la marche du cavalier qui entraîne la canonisation de la branche mineure.

2. Thématique et forme

Selon Chlovski, la nouvelle forme a un nouveau contenu. La théorie des genres est à la fois formelle et thématique.

Les formalistes pensent que le sens naît de la forme., en accordant l'importance au procédé et à la construction. Tomachevski écrit un essai sur la thématique. Les traits peuvent être thématiques comme dans le roman policier où la découverte de l'assassin est fondamentale pour la détermination du genre.

-Ladominante

Les genres varient selon la hiérarchie des procédés. Les genres sont des combinaisons de traits et les œuvres diffèrent entre elles par l'importance donnée à tel procédé (conférence de Jakobson à lire p. 118 , *Huit question de poétique*, p.118)

Jakobson dans sa conférence de 1935 étend le concept de dominante à tous les niveaux : le texte, l'oeuvre, le genre, mais aussi à l'art. Il affirme que pour l'esthétique classique, la dominante a peinture, pour l'esthétique romantique, la dominante est la musique.

Ensuite, il associe le concept de dominante aux six fonctions du langage : fonction référentielle, fonction conative, fonction émotive, fonction phatique, fonction métalinguistique, fonction poétique selon qu'est privilégié le référent, le destinataire, l'émetteur, le contact le code ou le message.

Il réinterprète la rhétorique et l'esthétique romantique à travers la dominante de telle ou telle fonction du langage.

S'inspirant des théoriciens romantiques (Schlegel) pour lesquels la poésie lyrique est subjective, la poésie épique est objective et la poésie dramatique subjective-objective, il lie ces trois grands genres à la dominante de la fonction référentielle, émotive et conative en les reliant au système des pronoms et des temps :

poésie lyrique, fonction émotive, 1^{ère} personne , présent,

poésie épique , fonction référentielle, 3^{ème} personne , passé

poésie dramatique, fonction conative, 2^{ème} personne, présent

BIBLIOGRAPHIE

Combe D. Les genres littéraires, Paris, Seuil, 1999

Genette G. et alii, Théorie des genres, Paris, Seuil, 1986

Schaeffer J.M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Paris, Seuil, 1999

Todorov T., Les genres du discours, Paris, Seuil, 1971