

Title	Étude sur la transgression de genres littéraires : nouveau genre et parodie
Sub Title	
Author	後藤, 加奈子(Goto, Kanako)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.8, (2003.) ,p.94- 105
JaLC DOI	
Abstract	Il est donc question ici de créer de nouveaux genres par la transgression de la norme. D. Maingueneau dit ceci à ce sujet : « [...] davantage qu'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20030000-0094

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Étude sur la transgression de genres littéraires

- Nouveau genre et parodie -

Kanako GOTO

Selon la théorie linguistique, un texte est expliqué comme une mise en œuvre de phrases ou une mise en forme de discours. Sur le plan pragmatique, il se définit autrement. Il n'est pas une simple collection de phrases ni une partie de plusieurs discours, mais un ensemble cohérent, organisé, qui progresse et manifeste une intention. Un texte présente donc, d'une part, une progression linéaire (cohésion) et d'autre part, une composition hiérarchique (cohérence). La cohésion textuelle est obtenue par le mécanisme de l'enchaînement : l'énonciateur (ou le récepteur) établit des connexions sémantiques, syntaxiques, thématiques, logiques et argumentatives entre les mots qui se suivent. Quant à la cohérence textuelle, elle dépend des modèles génériques dont l'énonciateur (ou le récepteur) a déjà l'expérience. Prenons par exemple le cas du roman policier. Dans celui-ci, il est question, un moment donné, d'un meurtre ou d'un vol, d'une enquête policière et parfois d'une analyse psychologique des personnages. Par conséquent, le lecteur accepte le procédé de narration propre au genre (le ton, le temps, le vocabulaire, etc.) et la connaissance du genre l'aide à poursuivre le développement du récit. Dans *Pragmatique pour le discours littéraire*⁽¹⁾, Dominique Maingueneau souligne l'importance du genre dans la production et la réception d'un discours littéraire. C'est en recourant à un ou plusieurs genres que l'auteur choisit le vocabulaire, les expressions, le ton voire le destinataire. Quant à ce dernier, il ne discerne pas les véritables intentions de l'énonciateur sans information générique. Ainsi, aucune

communication verbale, qu'elle soit orale ou écrite, littéraire ou non littéraire, n'échappe à une stratégie de classement en un ou plusieurs genres.

Or si tous les discours doivent respecter un ou plusieurs modèles, comment une œuvre littéraire peut-elle être originale ? Certes, il y a des chef-d'œuvres qui représentent fidèlement la norme classique, comme les tragédies de Racine (elles respectent rigoureusement des normes de la tragédie classique, notamment celles des trois unités). Néanmoins, il existe aussi des œuvres qui, par leur distance ou distorsion par rapport aux modèles, inventent leurs propres lois. Il convient de citer la remarque de Tzvetan Todorov :

Il faut d'abord noter qu'une œuvre n'appartient pas obligatoirement à un genre : chaque époque est dominée par un système de genres, qui ne couvre pas forcément toutes les œuvres. D'autre part, une transgression (partielle) du genre est presque requise : sinon, l'œuvre manquera du minimum d'originalité nécessaire⁽²⁾.

Il est donc question ici de créer de nouveaux genres par la transgression de la norme. D. Maingueneau dit ceci à ce sujet : « [...] davantage que l'appartenance à un genre, ce qui importe c'est la manière dont l'œuvre gère ses relations à ce genre⁽³⁾. »

Nouveau genre

Examinons quelques exemples d'œuvres qui, par leur caractère transgressif, finissent par créer elles-même de nouveaux genres. D. Maingueneau remarque que les pièces de Marivaux et les *Essais* de Montaigne « jouent avec les attentes du lecteur pour l'amener à un nouveau contrat⁽⁴⁾ ». Les pièces de Marivaux (ex : *Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730) paraissent impertinentes et transgressives pour le récepteur qui les lit comme des comédies « conventionnelles » : comédie d'intrigue, de caractère, de mœurs, etc. Le

genre de la « comédie de l'amour » n'a été reconnu qu'après Marivaux, celui-ci étant le premier à avoir fait de l'amour le sujet central de ses pièces. Auparavant, l'amour était également présent, mais traité seulement comme ressort de l'intrigue ou comme révélateur des caractères ou des mœurs.

Montaigne, quant à lui, nomma son œuvre *Essais* par modestie. Selon Émile Faguet⁽⁵⁾, l'auteur n'aurait pas voulu être confondu avec les moralistes de son époque, qui avaient écrit ou écrivaient sur le même thème, à savoir l'homme. L'œuvre se montre transgressive à différents points de vue. Premièrement, au lieu de faire l'analyse de l'homme dans une perspective scientifique, il s'est choisi en tant que sujet de son œuvre. Deuxièmement, son style, léger, ressemble à celui de certaines conversations animées, gaies et parfois paradoxales. Ces deux points ne semblent pas pertinents pour une réflexion philosophique. D'ailleurs, la digression stylistique est très travaillée et n'est en aucun cas le fruit du hasard. Si nous nous penchons sur notre propre intérieur, nous nous apercevons que la nature de l'homme est très capricieuse et que l'homme est « un subject merveilleusement vain, divers, et ondoyant ⁽⁶⁾ », comme le souligne Montaigne de son écriture errante et instable. Ainsi, cette modalité d'écriture, au début appelée « essai », pris au sens littéral a fini par obtenir son propre statut en tant que genre littéraire⁽⁷⁾.

Distinguer l'originalité d'une œuvre, c'est repérer l'écart que celle-ci établit par rapport à la norme générique. Autrement dit, pour reconnaître le caractère rebelle d'une œuvre, on doit recourir à la notion de genre. La citation de D. Maingueneau l'atteste : « [...] si des œuvres comme les *Essais* [...] peuvent faire de la transgression leur loi, c'est, paradoxalement, parce qu'elles vivent de la norme qu'elles prétendent annuler⁽⁸⁾. »

Parodie

Est venu à présent le moment d'étudier d'autres types de textes qui « débordent » la norme. Contrairement au premier cas envisagé, ils se

contentent de tromper la norme du discours littéraire et ne cherchent pas à établir eux-même les nouveaux genres. Quoi qu'il en soit, ils présentent certaines caractéristiques transgressives et surtout parodiques. Nous prenons ici comme exemple deux textes courts intitulés *Polyptotes* et *Ode*, tirés des *Exercices de style* de Raymond Queneau⁽⁹⁾. Cette œuvre est, on le sait, composée de quatre-vingt-dix-neuf variations stylistiques et se base sur une anecdote banale : une dispute dans un autobus parisien. Chaque *Exercice* la met en scène différemment. Il est d'ailleurs intéressant d'observer les titres des *Exercices*. D'un côté, il y a des titres qui indiquent le genre concerné, comme *Ode* (genre littéraire) et *Lettre officielle* (genre non littéraire). D'un autre côté, il y a ceux qui fournissent des informations sur l'énonciation : le ton (*Hésitation*), le style (*Précieux, Vulgaire*), le temps de narration (*Présent, Passé indéfini*) et le point de vue du locuteur (*Le côté subjectif, Autre subjectivité*).

Le titre *Polyptotes*⁽¹⁰⁾ indique, quant à lui, la figure rhétorique présente dans le texte. Le polyptote est une des techniques de répétition, utilisée pour insister sur un sentiment poétique. Selon les définitions, cette figure consiste à « employer dans des groupes verbaux rapprochés plusieurs formes grammaticales d'un même mot⁽¹¹⁾ », à « reprendre dans une phrase un terme en lui faisant subir un changement de cas, de genres, de nombre, de personnes, de temps, de modes⁽¹²⁾ ». Par exemple, dans un poème de Musset, les verbes « souffrir » et « aimer » sont répétés et varient : « Après avoir *souffert*, il faut *souffrir* encore ; / Il faut *aimer* sans cesse après avoir *aimé*.⁽¹³⁾ ». L'immuable vocation amoureuse du poète est soulignée par la répétition lexicale.

Cependant, les *Polyptotes* queniens ne semblent guère suivre cette norme classique. Certes, le texte peut nous faire croire, à première vue, qu'il est un simple recueil de polyptotes proprement dit. Toutefois, le lecteur se rend rapidement compte que le mot « contribuable » est répété très souvent et que l'excès de répétition risque de prolonger inutilement le texte, pour finir par

vider le signifié du mot « contribuable » ainsi que celui de l'ensemble du texte. Il remarque aussi que, outre le changement de nombre (du singulier au pluriel), le mot en question ne varie qu'une fois (nous reviendrons sur ce point plus tard). Pour justifier ces points transgressifs, nous citons les premières phrases du texte :

Je montai dans un autobus plein de *contribuables* qui donnaient des sous à un *contribuable* qui avait sur son ventre de *contribuable* une petite boîte qui *contribuait* à permettre aux autres *contribuables* de continuer leur trajet de *contribuables*.

Citons également, afin de souligner l'effet que font les polyptotes queniens, quelques phrases tirées d'autres *Exercices* dans lesquels le lexique ne subit pas ce type de modification.

[...] je montai dans un autobus presque complet (*Insistance*).

Je suis monté dans l'autobus de la porte Champerret. Il y avait beaucoup de monde [...]. J'ai payé ma place et puis j'ai regardé autour de moi (*Passé indéfini*).

Cette comparaison met en lumière au moins deux caractéristiques qui concernent l'emploi du mot « contribuable ». En premier lieu, l'auteur insère le mot pour remplacer tous les noms qui ont pour signifié : « homme(s) », « gens », « quelqu'un », « voyageur(s) », ainsi que ceux qui désignent des personnages (receveur du bus, un jeune homme, son ennemi et son ami). Le mot « contribuable » fonctionne donc comme un pronom personnel. En deuxième lieu, l'auteur introduit le mot de la manière suivante : « son ventre de *contribuable* », « long cou de *contribuable* », « ses pieds de

contribuable ». Dans ces cas-ci, le mot « contribuable », précédé de la préposition « de », s'ajoute automatiquement après les « locutions nominales » et se comporte comme un adjectif⁽¹⁴⁾. En réalité, au lieu d'apporter d'informations nouvelles et utiles, l'adjectif ne fait que prolonger le texte. En fait, si l'on supprime toutes les unités : « (nom) de contribuable » issues de ce critère⁽¹⁵⁾, le texte ne risque pas de perdre d'informations essentielles. Ce qui explique la redondance des polyptotes queniens⁽¹⁶⁾.

Revenons maintenant à la nature de polyptote en tant que figure de rhétorique, c'est-à-dire en tant que variante morphologique d'un même mot. Y a-t-il dans le texte des variations morphologiques ? Le verbe « contribuer » en est une (voir la citation ci-dessus), le nom « contribuable » étant une dérivation du verbe « contribuer ». Mais aujourd'hui, ces deux mots n'ont plus la même signification, d'où un autre écart par rapport à la règle classique de polyptote. Il s'agit bien d'une variation morphologique, mais sur le plan sémantique, il n'y a pas de lien direct qui permette d'« insister » sur un certain sentiment poétique. L'insertion du verbe « contribuer » se comprendra plutôt comme un clin d'œil de la part de l'auteur⁽¹⁷⁾, qui joue au moyen des distorsions sur le plan visuel (orthographe presque identique : « contribuable », « contribuer ») et auditif (prononciation très proche).

En conclusion, nous inférons que les *Polyptotes* queniens n'ont pas comme objectif de souligner un sentiment poétique, mais plutôt de parodier cette figure et de tromper l'attente du lecteur. Les caractéristiques transgressives de *Polyptotes* mettent en valeur l'attitude ludique de Queneau par rapport à la norme rhétorique et poétique⁽¹⁸⁾. En témoigne aussi Umberto Eco, traducteur des *Exercices de style* en italien :

Queneau très souvent joue à prendre les figures au pied de la lettre. C'est-à-dire qu'il utilise à la lettre l'énonciation de la règle et c'est en trahissant le sens de la

règle qu'il en tire un motif de jeu supplémentaire. [...] La même chose a lieu avec le polyptote, qui est en principe une répétition modérée du même mot dans une différente position syntaxique à chaque occurrence, comme dans « Rome seule pouvait Rome faire trembler » : par contre, il faut voir quel effet de *nonsense* obsessionnel Queneau retire de la fréquence immodérée du terme *contribuable*⁽¹⁹⁾.

Passons à l'analyse du deuxième exemple : *Ode*. Le titre indique, dans ce cas-ci, le genre littéraire adopté pour raconter la même histoire que dans *Polyptotes*. L'ode se définit comme « un poème divisé en strophes semblables par le nombre et la mesure des vers⁽²⁰⁾ ». Sur le plan formel, l'*Ode* quenienne a l'air de respecter la norme du genre poétique : elle est composée de quatre-vingt-quatorze vers répartis en quatre strophes et chaque vers comprend quatre syllabes. Cependant, une lecture attentive permet de relever quelques caractéristiques transgressives du texte.

Premièrement, le lecteur s'aperçoit que presque tous les vers pairs répètent les vers précédents, en changeant la fin du vers avec le son [P]. En outre, la majorité des vers impairs et des vers pairs présente des rimes croisées — [ys] et [P] —. Citons les premiers vers pour illustrer ce phénomène :

Dans l'autobus
dans l'autobon
l'autobus S
l'autobusson
qui dans les rues⁽²¹⁾
qui dans les ronds
va son chemin
à petits bonds

près de Monceau
près de Monçon
par un jour chaud
par un jour chon

Nous remarquons d'une part des mots inventés par Queneau afin d'obtenir le son [P], par exemple « autobon », « Monçon » et « chon » ; d'autre part, des mots comme « commodus » et « boutus » à la fin des vers impairs (au lieu de « commode » et « bouton »). Pourtant, « commodus » et « boutus » ne se trouvent pas dans les dictionnaires français. L'auteur les a créés pour avoir le son [ys], mais également pour jouer au poème « macaronique », c'est-à-dire qu'il met les mots français « à la mode latine » au moyen du suffixe « -us »⁽²²⁾. Cette opération ludique reflète ici encore l'attitude « poétique » de Queneau. Autrement dit, il parodie une forme poétique classique.

Deuxièmement, nous nous demandons quelle est la pertinence du contenu de l'*Ode* par rapport à la norme. D'après le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, l'ode, aussi appelée « chant lyrique »⁽²³⁾⁽²⁴⁾, a été illustrée à la Renaissance en tant que poésie lyrique. Dans le cas qui nous concerne, l'anecdote racontée ne se présente guère comme le fruit d'une inspiration lyrique. Sans chanter la passion artistique ou le chagrin d'amour, le poète se contente de rapporter le quotidien banal auquel il a assisté dans l'autobus.

Les caractéristiques transgressives de l'*Ode* consistent tout d'abord en un écart sur le plan morphologique (création de nouveaux mots) et ensuite en un écart thématique (sujet familier, peu lyrique). Rappelons que la cohérence sémantique dans le texte est souvent absurde à cause de rimes croisées ([ys] – [P]) forcées par l'auteur⁽²⁵⁾. L'*Ode* est une parodie de l'ode au sens strict, en ce sens que l'auteur trompe le lecteur qui attend un poème classique, noble et composé de mots corrects et habituels⁽²⁶⁾⁽²⁷⁾.

Contrat de la communication

Par ailleurs, pour qu'une parodie aboutisse à son objectif (c'est-à-dire qu'elle arrive à désigner la distance prise par l'auteur par rapport à une chose conventionnelle ou non), il faut que le lecteur devine la source de ladite parodie. Si le lecteur ne connaît pas le genre ou le personnage parodié, il ne prend pas conscience de l'existence d'une parodie et ne parvient pas non plus à comprendre le véritable sens du message de l'auteur. Dans ce cas, le principe d'échange n'est pas respecté et la communication échoue.

Après avoir étudié deux cas de transgression de genres littéraires, revenons à notre idée de départ : tous les discours dépendent de la notion du genre et de la norme, même pour se distinguer. Avant de terminer notre réflexion, comparons l'idée avec la remarque de Jean-Marie Klinkenberg à propos des cinq réactions possibles vis-à-vis de l'écart rhétorique⁽²⁸⁾. Précisons, avant de citer les phrases en question, que le mot « écart » utilisé par J.-M. Klinkenberg a presque le même sens que le mot « transgression », mot que nous avons utilisé tout au long de notre travail.

La première réaction possible est la *non*-conscience : le récepteur ne constate pas d'écart [= transgression]. [...] C'est par exemple le cas lorsque ce qui est émis comme sous-entendu est pris au pied de la lettre par le destinataire.

La seconde réaction possible consiste à décréter qu'il y a eu *erreur* : l'écart est attribué à un dysfonctionnement accidentel survenu au cours de la transmission et est simplement corrigé par le récepteur. [...] et la portion impropre de l'énoncé est interprétée comme lapsus sans signification, comme erreur de perception ou de jugement de la part de l'énonciateur [...].

La troisième réaction est la production d'un *sens rhétorique* [le lecteur trouve un sens rhétorique où il y a digression].

La quatrième réaction est la *conventionnalisation*. Le résultat réévalué de l'écart est ici intégré à l'ensemble dans lequel il s'est produit.

La dernière réaction possible consiste à décréter que l'énoncé n'est en aucune manière interprétable. L'écart est reconnu comme tel, mais toute interaction est refusée. Le contrat de coopération est donc ici rompu.

Ces citations nous permettent d'affirmer que la communication verbale ne s'accomplit que si le locuteur et le récepteur coopèrent en ayant une connaissance commune, à propos soit de l'énoncé, soit de la situation d'énonciation. Pour réaliser cette activité communicative, la notion du genre ou de la norme constitue un élément indispensable.

NOTES

- (1) Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- (2) Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 195.
- (3) Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 122.
- (4) *Op. cit.*, p. 128.
- (5) Émile Faguet, dans *Seizième siècle. Études littéraires*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, pp. 413-414.
- (6) Michel de Montaigne, dans *Essais*, Livre premier, Chapitre I, « Par divers moyens on arrive à pareille fin », Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, p. 29.
- (7) *Essai*. n. m., : « (1580) Ouvrage littéraire en prose, de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles divers », dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dicorobert, 1993, p. 817. Les *Essais* de Montaigne sont parus en 1580.
- (8) Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 128.
- (9) Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1973 (1947).
- (10) Le « s » de pluriel dans le titre indique déjà, semble-t-il, l'attitude parodique de

Queneau : ici, on compte les figures !

(11) Michèle Aquien, Georges Molinié, dans *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, le Livre de Poche, coll. « Encyclopédie d'aujourd'hui », p. 628.

(12) P. Fontanier, dans *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 (1830), cité par Brigitte Buffard-Moret, dans *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, 2000, p. 96.

(13) Cité par Brigitte Buffard-Moret, *ibid.*

(14) Dans le manuscrit cité par Emmanuël Souchier, on voit que Queneau ajoute ultérieurement le mot « contribuable » après quelques locutions nominales. Par exemple, « leur trajet » devient « leur trajet *de contribuable* », ainsi que « un chapeau mou » « un chapeau mou *de contribuable* ». « Quelques heures plus tard » devient « Quelques heures *de contribuable* plus tard ». Emmanuël Souchier, dans *Histoire et énonciation dans les Exercices de style de Raymond Queneau. À partir de l'établissement d'une édition critique*, Paris, Université de Paris VII, 1986, Tome I, p. 313.

(15) Il faut distinguer par exemple « un autobus plein *de contribuables* » et « son ventre *de contribuable* ».

(16) La redondance artificiellement recherchée est l'un des thèmes cruciaux de l'Oulipo, fondé en 1960 par Queneau. Les membres d'Oulipo l'appellent « amplification mécanique » du texte, dont on peut relever comme exemple « l'amplification par définition ». Voir l'explication de ce sujet dans *Palimpsestes* de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, pp. 58-68.

(17) Dans le manuscrit, Queneau modifie son texte pour obtenir le mot qui contient l'orthographe « contribu... ». Il remplace « qui permet » par « qui contribue à permettre ». Emmanuël Souchier, *ibid.*

(18) Dans le manuscrit, on remarque que Queneau avait d'ailleurs produit un autre *Polyptotes* dont les mots répétés et variés sont : « autobus », « jeune ». Exemple : « Dans un *autobus* un voyageur habitué de cet *autobus* pris sa place debout d'*autobus* [...] », « Un *jeune* homme avec sur sa *jeune* tête un *jeune* chapeau cerné d'un *jeune* galon [...] ». L'objectif est toujours le même : parodier le poème hyperbole qui utilise cette figure. Emmanuël Souchier, *op. cit.*, p. 63.

(19) Umberto Eco, dans « Introduzione » dans *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, 1983, p. IX [trad.fr. par Rossano Rosi et Germana Silingardi, « La traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau », dans *Écriture*, n° 3-4, Liège, Les Éperonniers / Université de Liège, 1992, pp. 55-56].

- (20) Michèle Aquien, Georges Molinié, *op. cit.*, p. 605.
- (21) Qui doit être prononcé comme [rys] afin d'avoir le son [ys].
- (22) Voir les remarques sur le jeu macaronique de Queneau dans mon précédent travail, *Essai d'interprétation d'Exercices de style. Double lecture linéaire et tabulaire*, mémoire de la Maîtrise ès Lettres de l'Université Kéio, 2003, pp. 56, 61.
- (23) Michèle Aquien, Georges Molinié, *op. cit.*, pp. 605-606.
- (24) Dans le manuscrit, Queneau avait nommé ce poème *Chanson*. Emmanuël Souchier, *op. cit.*, p. 125.
- (25) Exemple : « [...] mais le lapsus / mais le lapon / pas commodus / pas commodon / montre ses dents / montre ses dons / sur l'autobus / sur l'autobon / [...] »
- (26) Nous partageons sur ce point la même opinion que Claude Debon : « [...] l'ode, chantée chez les Grecs, mais généralement consacrée à des sujets élevés [...] est ici parodique à deux niveaux : par le sujet traité, par la désinvolture des inventions verbales et des rimes. », dans « *Exercices de style* de Raymond Queneau ou les genres dans tout leur éclat (de rire) », dans *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001, p. 189.
- (27) Queneau propose d'ailleurs deux autres genres poétiques dans *Exercices de style* : *Alexandrins* et *Sonnet*. Dans les deux textes, à l'instar d'*Ode*, la forme et les rimes poétiques étant bien conservées, le contenu est peu poétique et le vocabulaire ne correspond pas au registre d'un langage élevé. Ex : « De nouveau j'aperçus ce personnage moche / Accompagné d'un zèbre, imbécile dandy / Qui disait : « Ce bouton faut pas le mettre icy. » (*Alexandrins*). « Glabre de la vaisselle et tresse du bonnet, / Un paltoquet chétif au cou mélancolique / Et long se préparait, quotidienne colique, / A prendre un autobus le plus souvent complet. » (*Sonnet*).
- (28) Jean-Marie Klinkenberg, dans *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000, pp. 354-355.