

La linguistique textuelle au service des genres littéraires

Estelle Riquois

Université de Rouen - laboratoire LiDiFra

1. de la littérature aux littératures

Parler de littérature, c'est évoquer un objet complexe qui peut être envisagé sous plusieurs angles, dont celui du texte et de sa matérialité. En tant qu'objet fait de langage, le texte littéraire est à priori un support possible de l'analyse linguistique, outil qui peut représenter une source d'information non négligeable pour l'analyse des textes. Plus largement, et toujours en s'appuyant sur l'analyse des textes, cette discipline peut également intervenir dans la définition de la littérature elle-même et de l'espace qu'elle recouvre.

La question des marges de la littérature est effectivement d'actualité, car elle est de plus en plus mise en avant par certains écrivains, par une partie des lecteurs et par l'évolution des pratiques scolaires. Elle rejoint l'interrogation portant sur ce qui est ou n'est pas littéraire, sujet qui, loin d'être dépassé, interpelle les écrivains en touchant leur travail autant que leur statut, affecte le lecteur et son regard sur ses propres pratiques de lecture¹, est utile aux enseignants enfin (mais la liste n'est sans doute pas exhaustive) puisqu'il les guide lors du choix du corpus sur lequel ils s'appuieront pour travailler.

En outre, cette interrogation remet en question le clivage instauré au 19^e siècle dans le champ de production culturelle et décrit par P. Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1992). Un espace autonome restreint au fort capital symbolique s'est constitué au cœur du champ de production culturelle, formé par la production élitiste reconnue par l'institution littéraire, tandis que le reste de la production, jugé de moindre qualité, a été rejeté, constituant un faire-valoir ou un repoussoir pour la production élitiste. Les écrivains appartenant au sous-champ restreint et élitiste de la production – comme G. Flaubert que P. Bourdieu (1992) place en position de chef de file

¹ Cf. l'enquête de la BPI consacrée aux lecteurs de roman policier (Collovald & Neveu 2004).

– prônent un détachement économique et artistique qui doit leur permettre de ne pas dépendre du public et de rejeter les succès faciles, vivre de son art étant considéré comme un signe de soumission au pouvoir de l'argent, voire au pouvoir politique. Cette conception a perduré jusqu'à nos jours où un succès de librairie est souvent regardé avec une certaine méfiance par les tenants de l'institution littéraire. Pourtant le contexte social et politique a changé, et si les auteurs de romans populaires étaient effectivement payés à la page et en fonction des ventes au 19^e siècle, ce n'est plus le cas aujourd'hui pour une majorité d'entre eux.

Un autre aspect de cette tradition pose problème. Comme le dit A. Compagnon (2007), dans son cours sur le genre :

depuis les environs du 19^e siècle, [le système moderne des genres] se réduit en effet et de plus en plus à trois grandes cases fourre-tout : la poésie, le récit et le théâtre » [en ligne].

Ces trois « cases » régissent l'ensemble de la production et imposent un classement qui peut créer des regroupements très hétérogènes. De plus, si la poésie ou le théâtre s'identifient relativement aisément, le récit est une catégorie bien plus délicate qui se transforme souvent en « récit romanesque » pour éviter certaines discussions comme celle portant sur la poésie narrative. Un autre débat surgit alors à propos de ce récit romanesque : celui de l'opposition entre le roman (littéraire) et le roman à qualificatif (paralittéraire).

Le roman est effectivement le représentant majoritaire de la paralittérature, où il n'existe qu'accompagné d'un qualificatif. Comme le dit Y. Ansel (2005) :

la bonne littérature, c'est la littérature tout court. Tout ajout (préfixe : paralittérature ; adverbe : contre-littérature ; adjectif : littérature marginale) est particularisant, partant dévalorisant (74).

La hiérarchie est clairement posée et l'observation de ce sociologue montre l'absence de prise en compte de l'hétérogénéité de la production paralittéraire, où certains romans à adjectifs sont sans doute plus proches de l'espace restreint que de plusieurs de leurs semblables paralittéraires.

Ce sont ces romans qui vont nous intéresser ici car ils représentent l'évolution actuelle de la production littéraire. Souvent clairement identifiés par leur paratexte, ils se singularisent par le travail d'écriture du texte que va faire et revendiquer l'auteur, sans parvenir encore à atteindre l'espace restreint de la littérature reconnue. Les frontières se brouillent, faisant

apparaître des textes hybrides occupant un espace intermédiaire indistinct, sorte de *no-books-land* où patienteraient les livres inclassables.

La notion de genre littéraire, garante des catégorisations et des identifications passe alors au premier plan, invitant à s'interroger sur les critères qui participent aux identifications. Attribuer un genre littéraire, classer un texte ne relève jamais uniquement de l'apposition d'une étiquette et tous les textes ne correspondent pas parfaitement à la « case » qui leur est assignée. Afin d'observer et d'analyser le brouillage actuel des limites génériques, nous aurons recours à la linguistique textuelle qui propose des outils pour analyser les textes, et notamment ceux que nous avons choisis, extraits de descriptions issus de romans réalistes et de romans policiers.

2. Du genre à la généricité

Le genre pris isolément est une notion ancienne, bien ancrée dans les usages et qui peut paraître bien établie. Pourtant, la diversité de ses utilisations et, partant, de ses acceptions, peut être un élément négatif, diluant le sens originel de ce terme.

Il en est de même lorsqu'on appose le qualificatif « littéraire » à cette notion. Utilisés dès les premières classes de l'école, les genres littéraires sont considérés comme allant de soi et sont enseignés sans justification ou relativisation. Or comme le dit B. Tomachevski (1965), « on ne peut établir aucune classification logique et ferme des genres. Leur distinction est toujours historique, c'est-à-dire justifiée uniquement pour un temps donné » (311). Toujours en mouvement, la valeur d'un genre peut se déplacer d'une époque à l'autre et le genre bas peut devenir le plus élevé.

De la même façon, les théories des genres littéraires peuvent prescrire certaines formes comme étant les meilleures à une époque donnée et évoluer par la suite vers d'autres normes. Ainsi, au début du 20^e siècle, quelques hommes d'église, comme l'Abbé Bethléem (1932), publient des index présentant les *Romans à lire et romans à proscrire*, où la « morale chrétienne » et les « prescriptions de l'église » sont les deux critères principaux de cette sélection « nécessaire » car « les exigences de l'âme passent avant celles de l'art » (9).

Aujourd'hui, le genre est souvent remis en question, héritage probable des Romantiques qui aspiraient à produire une œuvre totale en subsumant les genres. Cela se manifeste dans deux attitudes auctoriales apparemment extrêmes : certains écrivains refusent toute appartenance générique et brouillent volontairement les interprétations possibles de leur œuvre tandis que d'autres l'inscrivent sciemment et de façon visible dans un genre.

Appuyant cette idée, D. Combe (1992) conclut son analyse des *genres littéraires* par cette constatation : « 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. » (151). À la littérature le mélange des genres et la transgression, à la paralittérature l'inscription stricte et contrainte. Mais la réalité des pratiques n'est pas aussi simple.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, certains auteurs réclament un changement de statut pour leur œuvre et pour eux-mêmes, alors que d'autres refusent d'être catalogués et rejettent toute forme de cloisonnement. Bien entendu, ces positions sont, le plus souvent, celles d'écrivains étiquetés « paralittéraires » et qui sont par conséquent non reconnus par l'institution littéraire. La citation de D. Combe (1992) montre bien qu'un auteur reconnu qui choisit de mettre en avant la mixité de son œuvre fait de celle-ci une œuvre transgressive mais néanmoins littéraire, tandis qu'un auteur dit paralittéraire est jugé plus sévèrement, parfois même comme un écrivain qui n'a pas su respecter les contraintes qui lui étaient imposées.

Dés lors, la typologie générique ne peut plus être vue comme un simple outil permettant aux bibliothécaires ou aux libraires de ranger les livres. Le genre d'un texte semble au contraire être un critère définitoire qui va avoir de nombreuses incidences, notamment concernant le caractère littéraire de l'œuvre.

C'est ce que souligne J.-M. Schaeffer (1989) :

La véritable raison de l'importance accordée par la critique littéraire à la question du statut des classifications [...] réside dans le fait que, de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les "véritables" genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature (8).

Question importante en effet qui touche à la fois la littérature en tant qu'institution et l'objet littéraire en tant que représentant de celle-ci. Pour les œuvres dont l'appartenance au domaine littéraire est établie, le statut du texte s'inscrit dans un système particulier d'appréhension par le lecteur. Cette identification positionne le livre et son auteur sur une échelle de valeur multiple qui porte dans un premier temps sur l'opposition entre littérature et paralittérature, et dans un second sur la hiérarchie des genres dans ces deux ensembles. Les trois genres « classiques » ne sont pas égaux, la poésie étant considérée comme le genre supérieur, tout comme les genres

paralittéraires dont le sommet est actuellement représenté par le roman policier, talonné par le roman de science-fiction.

Cette échelle de valeur n'est cependant valable que pour un temps donné qui semble aller actuellement vers sa fin, car selon B. Tomachevski (1965) « le remplacement constant des genres élevés par des genres vulgaires appartient au processus de succession des genres » (309). Toujours selon cet auteur, ce processus comporte deux formes d'évolution dont la seconde voit la pénétration des procédés du genre vulgaire dans le genre élevé, nécessitant une bonne connaissance du genre vulgaire afin d'identifier les mutations en cours.

Il ne faut donc pas rejeter l'analyse de ces textes qui semblent au premier abord avoir une *littérarité* faible, pour reprendre la notion de R. Jakobson (1963). Au contraire, il est souhaitable d'ouvrir le champ de l'analyse et de regarder du côté des acteurs du livre car ce sont eux qui créent l'œuvre, qui lui donnent son statut et qui font émerger les genres.

C'est également en observant leur action que J.-M. Schaeffer (1989 : 151) propose d'opposer le « régime auctorial et le régime lectorial » de généricité, ces deux régimes permettant de s'intéresser aux deux pôles de l'auteur et du lecteur. Il ne s'agit plus uniquement de rendre compte d'une classification, mais de montrer que l'inscription générique a une portée plus importante, notamment chez le lecteur où le régime lectorial est entendu comme une interprétation du texte liée à l'horizon d'attente générique de celui-ci plutôt qu'à une simple classification.

Pour aller plus loin, J.-M. Adam et U. Heidmann (2007) ajoutent un *régime de généricité éditoriale* qui va jouer un troisième rôle dans l'existence de l'œuvre, dans son appartenance générique et dans son interprétation. Ce troisième régime est entendu comme « l'action médiatrice capitale de la diffusion par le moyen d'un médium écrit, numérisé ou audiovisuel » (24). La collection, la couverture, l'objet-livre sont autant d'éléments qui comptent au moment de la lecture et qui peuvent souvent être très signifiants.

Sans doute faut-il aujourd'hui voir le genre différemment, en déplaçant cette notion vers la *généricité* pour évacuer l'aspect trop strict de la typologie. Explicité par J.-M. Adam et U. Heidmann (2007) comme le « processus dynamique de *travail* sur les orientations génériques des énoncés » (25), ce changement de point de vue supprime l'*appartenance* à un genre pour la remplacer par la *participation* car « la plupart des textes ne se conforment pas à un seul genre, mais opèrent un travail de transformation d'un genre à partir de plusieurs genres (plus ou moins proches) » (26).

Par conséquent, il ne s'agit pas de rejeter les genres, mais au contraire de s'appuyer sur le réseau de régularités, sur l'ensemble des formes qu'ils

répertorient, pour se repérer dans l'espace de la production littéraire et observer son évolution. La question de la valeur est mise de côté pour permettre une observation objective des textes, la linguistique textuelle permettant d'évacuer cet aspect polémique tout en autorisant la mise à jour de la participation générique.

3. Description littéraire, description paralittéraire : le lieu d'une littérarité revendiquée

Dans cette perspective, nous avons choisi d'observer un corpus de quatre textes présentés en annexe. Les deux premiers sont issus de romans clairement identifiés comme littéraires. Les seconds correspondent à deux romans dont le paratexte indique leur appartenance à la paralittérature². Face à ces textes, la linguistique textuelle va permettre une analyse détachée du paratexte qui amènera à une comparaison des procédés utilisés par les écrivains, procédés mis en valeur par la schématisation des extraits choisis.

3.1. Le jeu du paratexte

Cette volonté de ne pas voir le paratexte est cependant illusoire car peu de lecteurs lisent un texte sans avoir vu la couverture ou la page de titre qui l'accompagne. Intrinsèquement liés, le texte et l'objet-livre entretiennent un dialogue qui permet au lecteur de se fixer un horizon d'attente, comme c'est le cas ici où la valeur des deux premiers textes est en général clairement affichée. Dans cette édition, par exemple,

Figure 1 : Couvertures de *Madame Bovary* et *Bel-Ami*

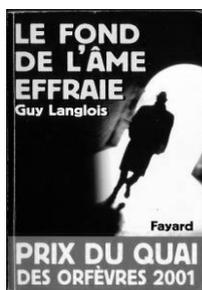


l'éditeur Gallimard possède un capital symbolique fort que vient renforcer la mention « classique » située sous la reproduction picturale :

Ces deux écrivains sont présents dans la plupart des anthologies scolaires, celles-ci étant souvent considérées comme les manifestations de la reconnaissance institutionnelle, garantes de la qualité littéraire.

En revanche, la valeur esthétique et la position dans le champ des deux textes suivants sont plus problématiques, du fait, notamment, de leur appartenance générique :

Figure 2 : Couvertures de *La Main morte* et *Le Fond de l'âme effraie*



Dans ces deux livres, la page de titre intérieure comporte la mention « roman », que dément le choix de la collection, dont les couleurs noires et jaunes indiquent l'appartenance au genre policier. Les prix qui ont récompensés ces textes contribuent à cette classification, le premier ayant reçu le *Grand Prix de Littérature Policière* (1994) et le second, le *Prix du Quai des Orfèvres* (2001).

Il s'ensuit immédiatement une hiérarchisation où G. Flaubert et G. de Maupassant ont l'avantage, ainsi qu'un questionnement sur l'appellation « roman ». Ces quatre textes sont effectivement des romans mais cette dénomination suffit-elle ?

3.2. Décrire la ville ?

La comparaison des quatre extraits *romanesques* que nous allons mener est destinée à révéler les marques génériques, si elles existent. Pour limiter

² Nous restreignons cette identification au paratexte car, comme nous l'avons évoqué plus haut, le discours des auteurs et le texte peuvent contredire cet affichage.

les variables, nous avons choisi quatre descriptions topographiques du même objet traité d'une manière identique : la ville de Rouen vue par un ou plusieurs personnages depuis une des hauteurs de la ville.

Selon la typologie proposée par J.-M. Adam et A. Petitjean (1989) dans *Le texte descriptif*, les deux premières descriptions peuvent être identifiées comme des descriptions « représentatives » (25). Elles ont une fonction principale mimésique, et construisent une représentation, un univers de référence qui contribue à créer un effet de réalité. Elles ont aussi une fonction sémiotique liée au personnage qui voit la ville. Dans *Madame Bovary*, la découverte de Rouen se fait lors de l'arrivée d'Emma qui vient retrouver son amant. La scène est teintée d'une euphorie positive, comme dans *Bel-Ami*, où les personnages viennent de se marier. De plus, ces descriptions peuvent être considérées comme symbolistes. La ville sera comparée quelques lignes plus loin à une Babylone par G. Flaubert, reprenant l'image de péché et de perversion souvent liée au milieu urbain. De même, chez G. de Maupassant, le texte oppose l'horizontalité du fleuve et la féminité de l'élément aquatique à la verticalité de la flèche de la cathédrale et de la cheminée de l'usine de la *Foudre* dans une scène qui se déroule après la lune de miel des personnages et permet à l'écrivain une critique voilée de la société rouennaise.

Dans les deux textes paralittéraires, la fonction mimésique est également majoritaire. Il s'agit, là encore, de donner un cadre à l'action et de susciter un effet de réel dans deux descriptions représentatives guidées par le regard des personnages. Le texte de P. Huet propose de même plusieurs niveaux d'interprétation. En premier lieu, il donne des indices au lecteur pour se situer car le nom de la ville n'est jamais précisé dans le roman. Il ajoute ensuite des informations concernant l'action futur du personnage dans cette ville qui s'offre paresseusement et dévoile progressivement sa perversion, cachée au ras du sol. Bien que l'atmosphère soit différente dans cette description, elle remplit des fonctions identiques et montre une ville perverse, comme le Rouen de *Madame Bovary*.

Le texte de G. Langlois tranche alors avec ces trois premiers exemples. Plus précise, la description utilise des noms de rues ou d'église et ne s'attarde pas, elle n'est pas destinée à construire une image mentale chez le lecteur. Il y a bien création d'un univers référentiel mais dans une économie permise par la précision des noms de lieu et de la nature des monuments (église, abbaye). Cette concision est un des traits du genre policier qui utilise peu les descriptions pour privilégier l'action. La plupart des fonctions relevées précédemment sont absentes ici où l'objectif est surtout fonctionnel. Le regard est guidé vers le lieu de destination des personnages et justifie le changement d'itinéraire du couple. Seule la fonction

sémiosique peut être décelée puisque la clé de l'énigme se situe dans le lieu vers lequel Alice souhaite mener Jean. Le camouflage des indices étant le propre du roman policier, cette description succincte peut être là pour cacher l'indice, autant sinon plus que pour créer un décor.

Après une première lecture, le texte de G. Langlois apparaît déjà comme le plus singulier par le traitement de la description qu'il présente. C'est ce que montre pareillement une analyse formelle des textes. Les extraits étant de taille équivalente dans leur intégralité, nous avons comptabilisé un nombre relativement identique de mots dans chacun des textes tandis que le nombre de caractères était sensiblement différent³. Le style dialogué de la description du texte 4 entraîne un autre choix de vocabulaire et la présence nombreuse de pronoms ou d'interjections. À l'inverse, l'image graphique du texte révèle une différence formelle qui ne correspond pas exactement à l'appartenance générique et dessine déjà un premier regroupement. G. Flaubert et P. Huet proposent en effet deux descriptions sans alinéa, le premier ménageant son effet en plaçant l'annonce de la ville à la fin du paragraphe précédant la description, comme une conclusion du voyage conduisant à Rouen. Au contraire, les deux autres textes comportent davantage d'alinéas, G. de Maupassant découpant sa description en différents paragraphes courts tandis que G. Langlois doit alterner les tours de paroles et présenter chaque réplique à la ligne.

3.3. Des séquences expressives

Si nous considérons à présent ces extraits en terme de séquence⁴, nous pouvons les représenter sous la forme de schémas complexes présentés en annexe.

La première constatation possible est que pour ces quatre extraits, l'ancrage de la description se fait par le même thème-titre placé en début de séquence : « la ville ». Seul le quatrième texte mentionne le nom de la ville en début de description, conformément au choix de concision fait par l'auteur. Dans les textes 1 et 2, le nom de la ville est indiqué dans les pages précédentes tandis que P. Huet refuse cette identification et laisse des

³ *Madame Bovary* : 149 mots, 963 caractères espaces compris ; *Bel-Ami* : 168 mots, 995 caractères espaces compris ; *La Main morte* : 146 mots, 946 caractères espaces compris ; *Le Fond de l'âme effraie* : 142 mots, 771 caractères compris.

⁴ Nous retiendrons ici la définition de la séquence que propose J.-M. Adam (2001) dans *Les textes, types et prototypes* : « L'unité textuelle que je désigne par la notion de séquence peut être définie comme une structure, c'est-à-dire comme : -un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ; -une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie. » (28).

indices tout en brouillant la représentation. Ce choix est à rapprocher de la reformulation finale de la ville. Celle-ci devient « une vraie ville de province », reformulation thématifiée et développée par la suite dans une seconde description. Ce n'est donc pas *cette* ville qui importe mais l'image type de la province qui permet de dénoncer le fonctionnement social qui y a cours.

G. de Maupassant n'utilise pas la reformulation mais insiste sur un aspect semblable de la ville lorsqu'il oppose la flèche de la cathédrale et la pompe à feu de la *Foudre* par deux assimilations métaphoriques qui font de la première « la reine de la foule pointue des monuments sacrés » et de la seconde « la reine du peuple travailleur et fumant des usines ». La flèche est une « fière commère » tandis que la *Foudre* est comparée à la pyramide de Chéops, prônant le travail humain et le monde ouvrier, face à la bourgeoisie locale qui est réduite à une foule pointue comme sa flèche. Celle-ci est d'ailleurs « surprenante », « laide, étrange et démesurée » tandis que les cheminées s'élèvent simplement « minces » et apparemment mieux proportionnées aux yeux de l'auteur.

G. Flaubert utilise la reformulation dans un but différent mais répond de la même façon à une volonté d'orienter la description. La ville et sa campagne deviennent un paysage « immobile comme une peinture » dont on ne distingue que les hauteurs « noyée dans le brouillard ». Les usines et leurs travailleurs sont présents, mêlés aux carillons des églises dont la clarté s'oppose au ronflement des fonderies, formant une image qui semble sereine. Pourtant, les limites sont indécises, la ligne du paysage est inégale, la pluie vient de cesser... Il semble se cacher, sous ce paysage, un danger que la brume cache aux yeux d'Emma.

Le thème-titre est ensuite développé dans les quatre extraits par des aspectualisations nombreuses qui peuvent être regroupés par des mises en situation différentes. G. Flaubert montre la ville « d'un seul coup d'œil », et poursuit par une mise en situation qui lui permet de guider le regard en décrivant l'environnement immédiat de la ville. G. de Maupassant et P. Huet, au contraire, découpent tous deux la ville en deux espaces qui correspondent à leur vision d'une partition de la population en deux ensembles fortement localisés. La « rive droite » s'oppose donc à « l'autre coté du fleuve » dans le texte 2, alors que le texte 3 présente une répartition verticale, le personnage voit la ville d'en haut et le regard descend vers l'« élite » se trouvant « en bas », « au ras du sol ».

Le sens de cette première mise en situation (horizontal ou vertical) guide ensuite l'aspectualisation dans ces deux textes. Dans *Bel-Ami*, les parties évoquées sont regroupées sur chaque rive et sont toutes situées en hauteur. Seule la rive droite est sous-thématisée, les sommets d'église se

font plus précis et la flèche devient une aiguille de bronze. Les cheminées sont qualifiées de plusieurs propriétés, formant une forêt industrielle, dont seule la *Foudre* est mise en avant. L'horizontalité est conservée, le regard restant au niveau des toits et des clochers. L'extrait 3 guide d'abord le regard vers la ville en suivant le fleuve sans distinguer ses deux rives, puis l'auteur décrit les hauteurs pour laisser la place à l'« orgueil de la cité », ce qui amène le personnage à décrire l'« élite locale », au ras du sol. C'est une vue verticale qui se construit dans cette séquence où la ville hautaine est écrasée par le regard en contre-plongée et par ses clochers, ses tours et ses murailles.

La mise en situation du texte 4 nous amène à évoquer les différentes propriétés météorologiques données par les écrivains aux descriptions. Seul G. Langlois choisit de proposer une vision nocturne de la ville. Celle-ci lui permet de conserver une vision floue de la cité, caractéristique propre au *polar* urbain. Dans ce type de roman policier, la ville est « le lieu du péché, du vol, de la cupidité et de l'immoralité. » (Blanc, 1991 : 149). La fonction du *polar* est alors de « montrer le visage double de la ville, soulign[ant] que le but réel du *polar* n'est pas de découvrir une vérité, mais de mettre à jour le mensonge » (151). Ce dévoilement au sens propre – le beau temps revient et le ciel s'éclaircit – et figuré doit se produire en fin de roman, lorsque le ou les coupables sont découverts. Avant cela, le personnage, comme le lecteur, ne peut avoir accès à une vue de la ville lisible, comme ici, où la nuit empêche les personnages de voir autre chose que quelques lumières. Deux repères restent toutefois présents : le fleuve et la flèche de la cathédrale.

Dans les trois autres textes, la ville est sous la brume. G. Flaubert la noie dans le brouillard, cachant sa vraie nature. G. de Maupassant choisit pareillement de la noyer, mais dans la brume matinale, plus positive pour un matin suivant une nuit de noce. Brume encore pour P. Huet, toutefois accompagnée de crachin sous un ciel couleur de plomb, météo plus conforme au *polar* urbain qui offre, avec la position du personnage, une vue compacte où rien ne se distingue réellement.

Après cette analyse, il est clair que le texte 4 se distingue par des caractéristiques génériques fortes. Cette description présente un fort degré de participation générique en respectant les codes du *polar* urbain. Le texte 3, au contraire, mêle les participations pour créer une généricité complexe. De nombreux critères le placent dans une position proche des textes de G. de Maupassant et de G. Flaubert tandis que d'autres le relient à son identification paratextuelle. Les sous-thématisations sont ainsi plus nombreuses dans les textes 1 et 2, différences stylistiques qui montrent que

P. Huet reste attaché aux contraintes de la collection dans laquelle il sera édité.

D. Couégnas (1992) propose dans *Introduction à la paralittérature*, de voir la paralittérature comme un continuum de textes placés en fonction de leur degré plus ou moins grand de conformité au modèle générique dont ils se réclament. Cette figure doit pouvoir être élargie à l'ensemble des littératures et intégrer le principe de la participation générique. L'intertextualité visible ici entre les textes de G. Flaubert et G. de Maupassant se poursuit par celui de P. Huet, ce qui montre la validité de ce modèle. Il n'y a pas de frontières franches entre les champs littéraires mais un champ *des* littératures.

4. Conclusion

La linguistique textuelle et le prototype de la séquence descriptive nous ont permis de procéder à une étude aussi détachée que possible de toute valeur. En choisissant d'analyser des descriptions, nous avons sélectionné un type textuel qui a connu de longues périodes d'attaques diverses. Le roman policier, quant à lui, n'est pas encore considéré comme un texte littéraire à part entière et le placer face à G. Flaubert ou G. de Maupassant peut paraître quelque peu sacrilège.

Pourtant, la comparaison des schémas séquentiels de ces textes a montré que leur répartition dans le champ n'était pas aussi simple qu'il y paraissait à première vue. Les productions évoluent, les écrivains aussi et les textes sont désormais plus rarement strictement conformes aux typologies existantes. Comme le disent J.-M. Adam et U. Heidmann (2007) « un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son *appartenance* –, mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa *participation* à un ou plusieurs genres – en tenant compte des points de vue tant auctorial, qu'éditorial et lectorial. » (26). C'est ce que permet le recours à la linguistique textuelle.

Ce type d'analyse peut enrichir l'évaluation de l'institution et l'inviter à intégrer les genres en évolution dans la production littéraire. Dans une perspective didactique, les corpus pourront s'ouvrir plus largement et offrir aux apprenants la lecture et la connaissance d'un ensemble plus large.

Notre titre peut alors sans doute être reformulé car la linguistique textuelle peut être mise au service d'une *évolution* des genres littéraires et non d'une conservation en l'état.

Références

- Adam, J.-M.** 2001. *Les textes, types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan.
- Adam, J.-M., Heidmann, U.** 2007. « Six propositions pour l'étude de la généricité », in Baroni R. & Macé M. (eds) 2007. *Le savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Adam, J.-M., Petitjean, A.** 1989. *Le texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan Université.
- Ansel, Y.** 2005. « Sociologie des marges littéraires », in Forest P. & Szkilnik M. 2005. *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Université de Nantes.
- Bethléem, (abbé) L.** 1932. *Romans à lire et romans à proscrire*, Paris, éd. de La Revue des lectures.
- Blanc, J.-N.** 1991. *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Lyon, PUL.
- Bourdieu, P.** 1992. *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Collovald, A., Neveu, E.** 2004. *Lire le noir, enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou.
- Combe, D.** 1992. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
- Compagnon, A.** 2007 [réf. du 31 septembre 2007]. *Théorie de la littérature, la notion de genre* [en ligne], Disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>
- Couégnas, D.** 1992. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.
- Jakobson, R.** 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- Schaeffer J.-M.** 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- Tomachevski, B. V.** 1965 [réédition de 2001]. « Thématique », in Todorov T. (ed) 1965. *Théories de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.

Annexes

Texte 1

[Puis, d'un seul coup d'oeil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin ; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers.] Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise.

Gustave Flaubert, 2001 [1857]: *Madame Bovary, mœurs de province*, Gallimard, coll. Folio, p. 347

Texte 2

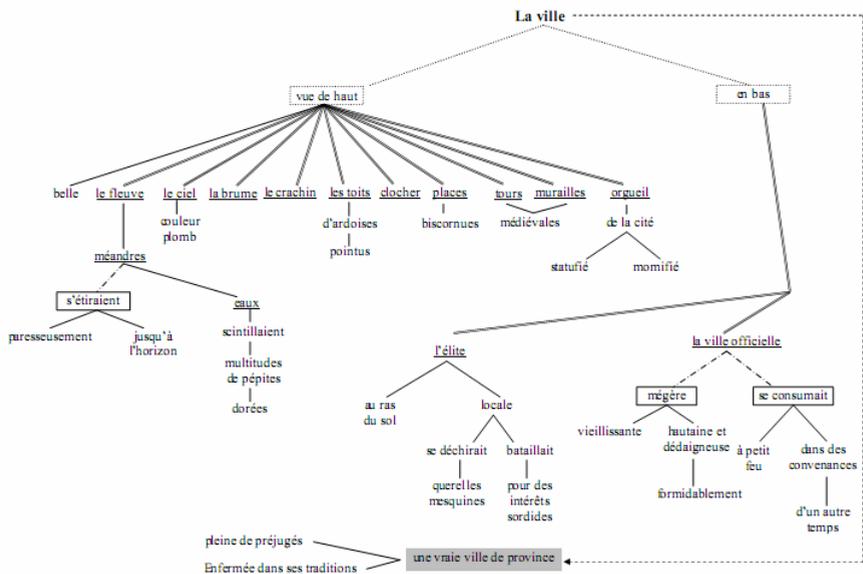
[Puis la ville apparaissait sur la rive droite, un peu noyée dans la brume matinale, avec des éclats de soleil sur ses toits, et ses mille clochers légers, pointus ou trapus, frêles et travaillés comme des bijoux géants, ses tours carrées ou rondes coiffées de couronnes héraldiques, ses beffrois, ses clochetons, tout le peuple gothique des sommets d'églises que dominait la flèche aiguë de la cathédrale, surprenante aiguille de bronze, laide, étrange et démesurée, la plus haute qui soit au monde.

Mais en face, de l'autre côté du fleuve, s'élevaient, rondes et renflées à leur faite, les minces cheminées d'usines du vaste faubourg de Saint-Sever.]

Plus nombreuses que leurs frères les clochers, elles dressaient jusque dans la campagne lointaine leurs longues colonnes de briques et soufflaient dans le ciel bleu leur haleine noire de charbon.

[Et la plus élevée de toutes, aussi haute que la pyramide de Chéops, le second des sommets dus au travail humain, presque l'égale de sa fière commère la flèche de la cathédrale, la grande pompe à feu de la *Foudre* semblait la reine du peuple travailleur et fumant des usines, comme sa voisine était la reine de la foule pointue des monuments sacrés.]

Guy de Maupassant, 1973, *Bel-ami*, Gallimard, coll. Folio, p. 245.



Texte 4

Pour redescendre vers Rouen, Jean emprunta la route de la Corniche et s'arrêta un instant sur un terre-plein d'où l'on avait une vue sur toute la ville. Ils descendirent du scooter et s'avancèrent jusqu'à la rambarde.

Alice se tenait juste devant Jean.

[- C'est beau une ville la nuit.

(...)

On voyait en bas scintiller Mille et une lumières; au loin, celles des bateaux le long des quais, plus près, celles de la ville avec, au milieu, la flèche illuminée de la cathédrale, la « grande pyramide de ferraille », comme l'avaient surnommée les Rouennais, peu sensibles aux œuvres de Viollet-le-Duc.

- Tu vois l'église à droite de l'abbaye de Saint-Ouen ? demanda Alice.

- Saint-Vivien?

- Oui. Eh bien, juste à gauche, derrière les arbres du jardin de l'hôtel de ville, c'est là que se trouvait le restaurant de mon père, rue de l'Abbé-de-l'Épée. Tu l'as déjà vu ?

Bidart avait montré l'endroit à Jean, mais il fit mine de ne pas le connaître.

- J'ai dû passer devant, mais je ne vois pas à quoi il ressemble. C'est une petite rue, non?]

- Tu sais quoi? On va rentrer là, maintenant, et on va passer devant ; ça me ferait plaisir que tu voies la maison où il y avait le restaurant.

Guy Langlois, 2000: *Le fond de l'âme effraie*, Fayard, coll. Poche, p. 187.

