

INTRODUCTION

Dès la *Poétique*, la théorie de la littérature s'est instituée comme une réflexion sur les genres. Et aujourd'hui encore, la plupart des questions qui s'y formulèrent n'apparaissent pas tout à fait résolues : si, d'Aristote à Genette, en passant par Boileau, les Romantiques allemands, Sartre ou Jaus, la plupart des théoriciens majeurs ont essayé de définir la nature des genres, aucune de ces analyses ne semble pouvoir être considérée comme définitive. Au point que, comme le notait Jean-Marie Schaeffer dans un article de 1983, « de tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande¹ ». On doit du reste à cet auteur lui-même d'avoir opéré en 1989² un déplacement conceptuel important, puisqu'il proposait rien de moins que de sortir de cette tradition théorique problématique, source de trois mille ans d'« impasses » : « aucun des rares illustres successeurs d'Aristote n'a réussi à aller plus loin que l'auteur de la *Poétique*, chacun s'ingéniant à rendre les problèmes encore plus insolubles que ne les avait déjà rendus son prédécesseur³ ». Et, tirant les leçons de cet échec, il en retenait « qu'une théorie générique, quelle qu'elle soit [...] ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence⁴ [...] ». Pour cette raison, Jean-Marie Schaeffer proposait de substituer aux théories essentialistes, reposant sur une taxinomie des genres, une reconstitution des différentes « logiques génériques⁵ ».

1. SCHAEFFER J.-M., « Du texte au genre » [1983], GENETTE G. et TODOROV T. (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 179-205.

2. SCHAEFFER J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil, 1989.

3. *Ibid.*, p. 63.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 156-185.

Pourtant, hermétique aux développements récents de la théorie littéraire, le sens commun continue de faire comme si les genres existaient⁶. Quoique leur emploi ne soit peut-être pas fondé théoriquement, les catégories « roman » ou « épopée » sont opératoires, pratiquement : dans les rayons des librairies et des bibliothèques. Kermode félicitait Iser d'avoir proposé une théorie ayant enfin rejoint le sens commun⁷ ; nous gagnerions à nous en inspirer.

La crise du concept de genre

Schaeffer appelle essentialiste la théorie qui cherche à définir les « formes naturelles⁸ » des genres. Classiquement, elle le fait à partir d'un relevé des propriétés intrinsèques des textes ; est donc essentialiste toute théorie qui prétend que les genres existent comme collections stables de propriétés reproductibles. Redonnons brièvement la teneur des difficultés posées par une telle approche. Elles sont de trois sortes : la première concerne le problème de l'inclusion des genres les uns dans les autres ; la seconde, l'hétérogénéité des propriétés que l'on cherche à subsumer dans la compréhension (ou la définition) de leur concept ; la troisième, la singularité des œuvres.

Difficultés de l'approche essentialiste

Quant à la première difficulté, elle réside dans le fait que nous appelons « genres » des catégories qui ne se trouvent pas au même niveau d'abstraction : le sonnet, la poésie lyrique, la poésie sont trois catégories que l'on peut appréhender comme des genres, alors même qu'elles sont dans des rapports d'inclusion évidents. Cette première difficulté serait peut-être résolue si l'on distinguait plus systématiquement, comme le proposait Aristote, les genres des espèces, afin de comparer les catégories littéraires de même niveau. Distinction qui demande de répondre à une question de type : est-ce que « épopée » et « roman » sont des catégories « de même niveau » – ou bien le roman est-il une espèce du genre épique, comme le suggère une conception « naturaliste » du genre qui emprunte ses catégories à la

6. Voir COMPAGNON A. *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun* [1998], Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 27.

7. Cité par *ibid.*, p. 183.

8. Goethe, cité dans VIËTOR K. « L'histoire des genres littéraires » [1931], GENETTE G. et TODOROV T. (éd.), *op. cit.*, p. 9-35, p. 11.

biologie évolutionniste⁹? Jean-Marie Schaeffer présente comme un résultat de son analyse l'assurance qu'une telle question ne puisse plus se poser¹⁰.

Le second problème est celui de l'hétérogénéité des propriétés : on construit tantôt des genres à partir d'un relevé de traits énonciatifs (le récit ou le théâtre), tantôt de traits formels (le rondeau ou le sonnet), tantôt d'éléments sémantiques ou thématiques (la comédie ou la tragédie). Dès lors, la définition du genre par le théoricien relève nécessairement moins de la description que d'une opération de sélection¹¹. La proposition de Jean-Marie Schaeffer permet de dépasser ce problème. Le lecteur peut d'après lui désirer classer des textes en fonction de plusieurs *logiques* hétérogènes : du fait qu'ils exemplifient une propriété ; du fait qu'ils appliquent une règle ; en fonction de l'existence d'une relation généalogique ; en fonction de l'existence d'une relation analogique, etc. Mais thématiser ainsi l'activité du lecteur (ou du critique) ne nous préserve pas de la troisième difficulté : les œuvres ne sont-elles pas si singulières qu'il serait impossible de les regrouper dans un ensemble sans leur faire violence ? Si c'est le cas, l'opération par laquelle le critique regroupe des textes sous la bannière d'un genre est injustifiable. Comme l'écrivait Croce, « toute œuvre d'art vraie a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'élargir le genre¹² ». On peut même penser que cette difficulté ne concerne pas que les chefs-d'œuvre, mais *toutes* les œuvres – et même toutes les *choses*. Car elle problématise tout simplement le désir de classer des objets singuliers sous un concept général. Dès lors, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, soulever cette dernière difficulté change le débat sur la théorie génétique

en champ de bataille de la querelle des universaux, avec les protagonistes traditionnels que sont le réalisme et l'idéalisme, sans oublier le dernier venu, à savoir le constructivisme qui prétend tirer les marrons du feu. Quant au théoricien de la littérature, il est perdant d'avance, car que peut-il répondre à des questions-massues telles que : « les genres existent-ils ? Et si oui, de quelle existence¹³ ? »

La question se pose pourtant nécessairement, dans la mesure où nous classons les œuvres *dans la pratique*, et que *dans la pratique* toutes nos taxinomies sont fausses. Prétendre le problème insoluble ne le fait pas moins exister. Pour résoudre un tel problème, il faut revenir sur le présupposé selon lequel les œuvres

9. VOIF BRUNETIÈRE F., *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Pocket, 2000.

10. SCHAEFFER J.-M. (1989), p. 48-63.

11. *Ibid.*, p. 64-130.

12. CROCE B., *Esthétique*, tr. fr. H. Bigot, Paris, Giard-Brière, 1904, p. 38.

13. SCHAEFFER J.-M. (1983), p. 180-181.

seraient *des choses* comme les autres – et que les genres littéraires devraient alors être compris comme des classes de propriétés.

Du genre des choses au genre des œuvres

Les œuvres ne sont pas des choses comme les autres ; ce sont des instruments de pensée¹⁴. Sans se réduire ni à un reflet de l'organisation matérielle d'une société (selon la tentation d'un certain « réalisme épistémologique » que les anthropologues du monde grec peuvent avoir tendance à partager lorsqu'ils lisent Homère), ni même à l'expression des idées d'un auteur ou de l'idéologie de l'époque, l'œuvre littéraire (et l'œuvre d'art en général) est le lieu de ce que Kant appelle les « Idées esthétiques ». C'est-à-dire « une représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate¹⁵ ». Autrement dit, d'après Kant, la littérature *donne à penser* – et elle le fait sur un mode différent de la philosophie, un mode non conceptuel. Dès lors, s'intéresser aux propriétés matérielles ou formelles des œuvres (comme la longueur, la métrique ou le nombre de vers, etc.) reviendrait à n'étudier que ce qu'il y a de plus inessentiel dans la littérature : ces propriétés n'y sont que *fonctionnellement* présentes, au service de la production de cette Idée esthétique. Si la littérature est faite pour penser quelque chose (sans concept) les catégories génériques doivent être constituées pour rendre compte de la manière dont les œuvres pensent et permettent de penser. La théorie du genre ne doit pas être une « poétique », mais une « rhétorique » (une conception fonctionnaliste des propriétés inessentiels) doublée d'une « noétique » (c'est-à-dire une étude de la manière dont se produit la pensée).

À suivre Kant, du reste, en tant qu'elle produit les Idées esthétiques, l'œuvre pense moins qu'elle ne fait penser : son approche relève d'une esthétique de la réception¹⁶. Qui plus est, ce n'est pas le propre du roman que de comporter de telles Idées esthétiques : c'est le cas de toute œuvre d'art. L'analyse des genres doit donc spécifier plus avant comment le texte, « activé » par le lecteur, peut « libérer » de telles Idées esthétiques. Elle doit dire quels sont les outils pour penser (pour produire les Idées esthétiques) que le texte met *au service de la lecture*. Dans une page éclairante, Pierre Macherey résume la conception proustienne de la lecture :

14. I. A. Richards parlait ainsi de « machine avec l'aide de laquelle on pense » pour caractériser le livre de fiction, au seuil de RICHARDS I. A., *Principles of Literary Criticism* [1926], London, Routledge, 2010. Pour une approche moderne qui s'autorise de cette conception, voir LANDY J., *How to do things with fictions*, New York, Oxford University Press, 2012.

15. KANT E., *Critique de la Faculté de Juger* [1790], trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 213.

16. Voir LEBRUN G., *Kant et la fin de la métaphysique* [1970], Paris, LGF, 2003.

la littérature, en général, ne doit pas se fixer pour objectif de penser, du moins « directement », mais de faire penser [...]. Lire, à son point de vue, ce n'est pas prendre livraison des significations contenues dans un livre, qu'il n'y aurait plus qu'à déballer comme on ouvre un paquet, mais c'est avant tout se servir de ce qu'on lit comme un instrument d'optique, qui ne dispense par lui-même aucune vue fixe, mais qu'on tourne à son gré dans telle ou telle direction pour s'aider à mieux voir quelque chose qu'on a soi-même choisi pour des raisons personnelles¹⁷.

Nous proposons, à la suite de cette conception, d'envisager les différents genres littéraires comme différents types d'« instruments d'optiques » – et d'en détailler, à chaque fois, le fonctionnement. Comme le souligne également Pierre Macherey, parlant cette fois en son nom, « dans les textes littéraires, et non seulement en arrière de ceux-ci, travaillent des schèmes de pensée, – on pourrait presque parler de philosophèmes –, qui constituent non pas des objets théoriques déjà tout constitués mais des formes théoriques *en gestation et en travail*, auxquelles la philosophie doit apprendre à s'intéresser en tant que telles¹⁸ ». Plutôt que de dresser des taxinomies comme le poétologue (qu'il aborde les genres en naturaliste ou les déconstruise en philosophe analytique), et plutôt que de considérer les textes comme articulations d'objets théoriques tout constitués, nous devons comprendre comment la littérature s'y prend pour nous faire penser à partir et avec ces schèmes au travail. Wittgenstein disait « Je pense en fait avec ma plume¹⁹ », suggérant que l'outil n'est pas étranger à la production du sens, comme essaierait de le faire croire une approche de type psychologisante. *A fortiori* je pense avec mon roman ; et je ne pense pas la même chose, ou pas de la même manière, qu'avec mon épopée. *A fortiori*, d'ailleurs, deux fois : parce que le roman et l'épopée sont, contrairement à ma plume, des systèmes sémiotiques, et parce que ce sont – parmi les systèmes sémiotiques – des œuvres d'art, c'est-à-dire à même de mettre au jour de nouveaux contenus de pensée.

Dans ce cadre, le critique qui tâche d'explicitier la nature de « ce qu'un texte peut faire penser (ou penser avec nous) » n'est différent du lecteur quelconque que parce qu'il cherche à le penser sur le mode du système et non de la rêverie : il essaie, désespérément peut-être, de construire un réseau de concepts à la taille de cette pensée par « Idées esthétiques ». Quant au théoricien²⁰ qui voudrait comprendre

17. MACHEREY P., *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 32-33.

18. MACHEREY P., « Où en est la théorie littéraire ? », *Textuel*, n° 37, 2000, p. 133-142.

19. Wittgenstein, cité par CHAUVIRÉ C., *Le Grand miroir, Essais sur Peirce et Wittgenstein*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 290.

20. Nous reprenons la distinction de GENETTE G. « Du texte à l'œuvre » [1997], *Des Genres et des œuvres*, Paris, Le Seuil, Points essais, 2012 : « J'appelle « critique » l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers » (p. 8), par opposition à la « théorie de la littérature » ou

non seulement les faits littéraires transgénériques mais aussi ce qu'est un genre littéraire, il devra ancrer l'étude de la réception dans une analyse de la technologie des textes (puisque il doit statuer sur la nature de ces « schèmes » qui permettent de faire advenir du nouveau, par et avec lesquels le récepteur, individuel ou collectif, pense). Considérant ainsi chaque texte comme *energeia* (acte, effort) produit par l'activation des schèmes noétiques plutôt que comme *ergon* (œuvre, produit fini) dont il serait intéressant de lister les propriétés, il doit mettre en œuvre une analyse *énergétique*²¹.

L'énergétique des genres

L'énergétique définit l'œuvre littéraire comme « machine à créer du contenu sémiotique », c'est-à-dire : dans l'utilisation de laquelle on pense. Elle aborde les genres comme les différents *modes* de cette pensée²². Ce faisant, elle permet de comprendre pourquoi les approches par les propriétés intrinsèques (essentialiste) ou extrinsèques (sociologique, anthropologique, psychologique) peuvent être tentantes : comme une machine, le texte a besoin de matières premières, *inputs* symboliques qu'il prend à son auteur ou à son environnement culturel – ce qui explique la tentation de voir dans le texte un *reflet*. Et comme une machine, le texte possède une certaine structure, des composants formelles, c'est un agglomérat de pièces – ce qui explique la tentation d'y voir un ensemble de propriétés.

Mais on ne peut s'arrêter à aucun de ces éléments de façon indépendante, si l'on veut comprendre le *genre* de la machine. Pour ce faire, il faut bien plutôt

« poétique » (p. 13), s'intéressant aux faits littéraires en général. Nous réserverons quant à nous le terme de « poétique » à la *théorisation des genres comme collections de propriétés intrinsèques reproductibles*.

21. Il serait bien sûr intéressant de faire l'archéologie de la notion d'*energeia*, mais ce serait le lieu d'une autre étude. Notons simplement que nous reprenons cette distinction à Voss J., dans « Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 72, n° 15, 1974, p. 482-508. L'auteur utilise notamment le terme d'« énergétique » pour qualifier l'approche de Humboldt. Pour celui-ci, le langage est actualité productrice (*ἐνέργεια*) avant d'être produit d'actuation (*ἔργον*). De la même manière, nous pourrions dire qu'un texte est actualité productrice (de pensée, s'il est utilisé par le lecteur) plutôt que produit fini. L'« énergétique des textes » sera l'étude de la manière dont chaque genre relève d'un certain mode de pensée.
22. Voir l'étude de LANDY J., *op. cit.*, qui développe par des exemples l'idée selon laquelle chaque forme littéraire correspond à un effet pragmatique. Mais, d'une part, il ne thématise pas en tant que telle la question du genre littéraire (c'est la question de l'effet pragmatique recherché qui l'intéresse), et d'autre part son propos n'est pas de fonder philosophiquement cette idée.

s'intéresser au mode de son *effort*. Par exemple, l'effort de la voiture est de rouler, et on ne le comprendra ni en s'intéressant seulement à ses *inputs* (qui éloignent la voiture contemporaine de celle des années 1930 pour la rapprocher d'un ordinateur), ni seulement à l'organisation de ses pièces (qui diffèrent considérablement d'un modèle à l'autre). Il faut, au contraire, intégrer la machine à un dispositif plus large – dont elle est un élément : l'économie du pétrole, la construction des routes, etc. – puis définir l'effort que sert ce dispositif : rouler. Enfin, pour distinguer différents sous-genres de voitures, il faut se demander *comment* elles roulent. De même, nous proposons de considérer les genres comme différents modes de pensée produits par des dispositifs sémiotiques s'intégrant à un système social plus large.

Qu'est-ce qu'un dispositif?

« Dispositif » n'est pas un concept nouveau. On le trouve déjà, appliqué à la littérature, chez Valéry, qui écrit dans ses *Cahiers* que « [t]out dispositif poétique repose sur un fait mathématique enveloppé²³ ». Mais l'intuition de Valéry n'aboutit pas à une conceptualisation. Il faut, pour voir ce terme défini, se tourner vers Michel Foucault, pour qui un tel concept sert à décrire des réalités bien différentes de ce à quoi nous nous intéressons – en l'occurrence, un « dispositif de sexualité²⁴ ». C'est un « ensemble résolument hétérogène » de propriétés symboliques et sociales diverses, dont on doit questionner le « lien » en le mettant en perspective par rapport à la « fonction » qu'il sert « à un moment historique donné²⁵ ». Appliqué aux œuvres, cela revient bien à les penser comme des « machines » (quelles sont ses matières premières? Ses sources d'énergie? Qu'est-ce qu'elles produisent?), tout en mettant en même temps l'accent sur la question de l'hétérogénéité : alors que la machine est une synthèse d'éléments tous matériels, le dispositif synthétise du matériel et de l'immatériel, du statique et du dynamique, du réel autant que du symbolique et de l'imaginaire. En 1973, J.-F. Lyotard proposait ainsi de penser « l'économie libidinale d'un dispositif narratif » et parlait de « *dispositif machinique*²⁶ » de la narration. Plus récemment, J.-M. Schaeffer s'est proposé d'étudier les fictions littéraires comme un cas particulier de « quelques

23. VALÉRY P., *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1974, p. 1059.

24. *Ibid.*, p. 298.

25. FOUCAULT M. « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), *Ornicar?*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93, repris dans *Dits et Écrits*, t. II (1976-1988), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 298-329, p. 299.

26. LYOTARD J.-F., « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 182.

dispositifs fictionnels²⁷ », S. Lojkine considère les textes comme des dispositifs narratifs plutôt que comme des structures²⁸, et P. Ortel comme des dispositifs de dispositifs²⁹. Ce qui nous semble intéressant, dans ces analyses, c'est que le dispositif est compris dans sa relation à une énergie qu'il « capte » et qu'il « transforme ». L'utilisation de ce concept implique donc un déplacement par rapport à l'analyse structuraliste: « le dispositif, c'est la structure sous un certain point de vue, c'est la structure "en termes d'économie". Le dispositif [...] capte et canalise de l'énergie (concept freudien repris par Lyotard) pour la redistribuer³⁰ [...] ». Une telle approche de la littérature implique de se demander: quels sont ses effets possibles sur le lecteur, sur les lecteurs, sur la société? Quels sont les schèmes que l'œuvre peut mettre en action pour les réaliser? Dans quelle position le lecteur doit-il se mettre? Bref: quel est l'effort de l'œuvre?

L'effort

En s'intéressant aux effets des textes sur les lecteurs *tels qu'ils sont rendus possibles par la disposition des éléments dans le texte*, nous ne nous intéressons pas aux intentions de l'écrivain. Nous avons coutume d'appeler « intention » ce que l'individu psychologique se propose de réaliser lorsqu'il se met à l'écriture. À cette intention, l'analyse n'aura jamais accès, et pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il n'existe pas d'archive de la pensée (et même le journal intime est pris dans des stratégies qui empêchent de le considérer comme un reflet transparent³¹); ensuite parce qu'un texte se réalise dans un temps long et qu'il n'existe pas d'intention unique, mais un vaste complexe de désirs et de rêves, plus ou moins réalisables, évoluant au fur et à mesure de ce que l'avancement de l'écriture semble pouvoir promettre. Enfin, quand bien même on aurait accès à l'intention de l'auteur, cela ne nous expliquerait qu'une partie – et pas la plus intéressante – de la forme de l'œuvre: on sait, en effet, que certaines œuvres sont contraires aux intentions de leurs auteurs, et qu'écrire c'est moins réussir que « rater mieux³² », comme le

27. Voir SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil, 1999, chap. IV.

28. LOJKINE S., « Dispositifs de récit dans *Angélique* de Robbe-Grillet: répétition, reproduction, perversion », PIET P. (éd.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 203-223.

29. ORTEL P., « Vers une poétique des dispositifs », ORTEL P. (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 31.

30. VOUILLOUX N., « La critique des dispositifs », *Critique*, 2007/3, n° 718, p. 152-168, p. 157.

31. Et notamment dans des stratégies narcissiques. Voir par exemple BESANÇON G., « Les fonctions du journal intime. À propos du journal de Lucio Cardoso », *Caravelle*, n° 52, 1989, p. 73-90.

32. BECKETT S., *Cap au pire*, trad. fr. É. Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 7-9.

dit Beckett dans *Cap au pire*. Du reste, on n'expliquera pas la manière dont l'art premier nous fait penser en retrouvant l'intention de ses créateurs.

C'est pourquoi nous proposons de ne pas nous placer sur le terrain de la psychologie, et de parler de l'effort de l'œuvre. Par « effort », nous n'entendons donc ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire la « propriété extrinsèque » (faire penser le lecteur), telle qu'elle est permise par l'organisation de ses propriétés « intrinsèques » (la forme du texte³³). C'est ce concept de *propriété extrinsèque permise par les propriétés intrinsèques*, autrement dit *l'effet permis par la structure du dispositif*, que nous appellerons « effort ». À la différence du concept de « fonction », qui rapporte aussi l'organisation d'une machine à ce qu'elle permet de faire, il ne présuppose ni l'intention de l'auteur, ni l'unicité de son travail. En effet, si la forme du dispositif est bien la conséquence d'une intention (le serrurier a bien créé la clef *pour* ouvrir la porte), il l'objective si bien que nous n'avons pas besoin de remonter à cette intention pour découvrir l'effort. Ne pas la connaître (du reste, qui sait *vraiment* ce que veut un serrurier ?) ne nous empêchera pas d'ouvrir nos portes : l'effort d'un dispositif survit à l'intention de son auteur. De même, on ne dira pas que la *fonction* du fil de fer est d'ouvrir la porte ; il y a pourtant bien des propriétés, dans ce dispositif, qui concourent à cet effort. En somme, « l'effort de X est » signifie quelque chose comme « *tout se passe comme si* une fonction de X était »³⁴.

Une telle conception de la littérature comme dispositif technique diffère sur un point essentiel du type d'analyses proposées par la « médiologie » ou la sociologie du livre. Dans un article consacré à ses points d'accord avec l'école de Régis Debray, Roger Chartier écrivait qu'il ne fallait en rester ni à une analyse purement sémiotique (mais au contraire s'intéresser aux *effets* sociaux des agencements linguistiques) ni à une analyse doublement « déréalisée » (mais prendre en compte et la matérialité du texte et la singularité du lecteur³⁵). Si nous accordons volontiers qu'il ne faut en effet pas y rester, il nous semble pourtant qu'il ne faut malgré tout pas renier les deux dimensions critiquées : c'est en articulant la sociologie des textes avec la sémiotique et l'esthétique transcendantale (et non en rejetant ces

33. Voir FERRO F., « Pour introduire à l'intrinsèque », *Revue de métaphysique et de morale*, 2002/4 n° 36, p. 501-509.

34. À peu de choses près, c'est ce que Kant repère, dans les paragraphes 10 à 17 de la *Critique de la faculté de juger*, sous le nom de « finalité sans fin ». Nous tâcherons d'être fidèles à cette philosophie du *Als-Ob*. Voir SCHAPER E., « The Kantian As-If and its relevance for Aesthetics », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 64, (1964-1965), p. 219-234.

35. Voir CHARTIER R., « Médiologie, sociologie des textes et histoire du livre », *Le Débat*, 1995/3, n° 85, p. 11-15, p. 11-12.

deux dernières) que nous pourrions accéder à une représentation globale, dans ces différentes dimensions, de l'œuvre comme effort. L'oubli de la sémiotique et de l'esthétique transcendantale reviendrait en effet à considérer les livres de littérature comme des objets techniques quelconques. Or, ce sont d'abord d'une part des objets *sémiotiques*, et d'autre part des *œuvres d'art* : des dispositifs caractérisés par leur effort de production de pensée.

La pensée (la compétence symbolique du sujet humain) est en ce sens à la fois l'énergie spécifique utilisée par le dispositif littéraire pour accomplir son effort, et le produit original du dispositif : l'effort du texte est de reconfigurer des *inputs* symboliques, qu'il va chercher dans l'imaginaire du récepteur, pour produire des *outputs* symboliques l'amenant à envisager le réel d'une nouvelle manière. Sémiotique et sociologie ne s'excluent pas. De même que chaque type de clef demande une certaine utilisation de la force humaine, une forme particulière d'énergie et d'habileté, l'effort particulier de chaque dispositif littéraire est son mode de pensée, qu'il convient de comprendre en le reliant aux « propriétés intrinsèques » qui le rendent possible.

Division du sujet

« La classe des dispositifs produisant un effort identique » : une telle définition du genre implique que la comparaison entre le roman et l'épopée explore, outre l'étude des conditions de production et de réception effectives (qui intéresse plutôt l'anthropologie culturelle), trois dimensions. Une première partie s'intéressera à la *rhétorique* (ou ergonomie) des textes, c'est-à-dire à la manière dont, par des propriétés fonctionnelles locales, ils orientent le mode de consommation d'un récepteur. Un second moment thématise leur *noétique*, c'est-à-dire la façon dont le texte (en tant que totalité organisée) s'y prend pour créer du sens. Enfin, nous compléterons l'analyse de l'effort générique par une étude des modes de pensée des textes. Cette troisième partie étudiera non seulement la manière dont les textes poussent leurs récepteurs à se représenter le monde, mais aussi la manière dont la transformation des ressources imaginaires par les schèmes sémiotiques les pousse à agir – « praxéonomie » regroupant l'analyse *politique* et l'analyse *éthique*³⁶.

36. Depuis Aristote, on considère que la politique et l'éthique sont les deux dimensions de la philosophie pratique, c'est-à-dire du discours rationnel (descriptif et normatif) sur la *praxis*. Voir RODRIGO P., *Aristote, Une philosophie pratique*, Paris, PUF, 2006, p. 11-20. Reprenant en en modifiant légèrement le sens un néologisme de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, nous appelons « praxéonomie » la réflexion sur la *praxis* – dont l'éthique et la politique sont deux modes. Voir DIDEROT D. et LE ROND D'ALEMBERT J. (éd.), *Encyclopédie*, Genève, Pellet, 1777, vol. 6, p. 516.

À la fin de chacune de ces trois parties, un « contrepoint » confrontera l'analyse théorique à la réalité concrète de la littérature, c'est-à-dire ou bien à des œuvres problématiques, au statut générique indécis (tantôt proches du roman et tantôt de l'épopée), ou bien à l'histoire de la constitution progressive des genres. Il s'agira alors, en montrant que la littérature ne se réduit pas à cette bipartition idéal-typique entre roman et épopée, de prendre en compte les différences, et d'affiner au contact de la complexité empirique le contenu de ces deux catégories. La démarche analytique, distinguant les différentes dimensions (rhétorique, noétique, praxéonomique) du dispositif, s'enrichira alors d'une approche synthétique, cherchant à penser dans son unité l'effort d'objets littéraires que l'on classe habituellement, souvent abusivement, dans l'un de nos deux genres, et de prendre ainsi position par rapport au *topos* théorique selon lequel la modernité aurait échoué à produire des épopées.

Détermination du corpus

Compte tenu des contraintes liées au traitement d'un sujet vaste, nous avons pour chaque genre déterminé un corpus à deux niveaux : d'abord une œuvre-type, qui nourrira l'essentiel des développements ; ensuite, un cercle de quelques œuvres-témoins généralement reconnues comme appartenant au genre en question, qui viendront compléter l'analyse pour assurer qu'elle n'est pas tributaire de la singularité de la première. Pour le roman, notre œuvre-type sera *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, qui nous a semblé à la fois à mi-parcours de l'histoire du genre (environ deux siècles le séparent de *Don Quichotte*, et deux autres de nous) et à cheval sur plusieurs sous-genres (roman d'apprentissage autant que roman historique, roman romantique autant que roman réaliste). Qui plus est, il revendique une tradition qui le précède (les références à Saint-Réal et à Rousseau) et la tradition se réclame encore de lui longtemps après (ainsi Florian Zeller écrivait un *Julien Parme* en 2004 et Charles Dantzig créait en 2011 le Stendhal club). *Robinson Crusoé*, *La Nouvelle Héloïse*, *Pride and Prejudice*, *Madame Bovary* ou *Voyage au bout de la nuit* nous permettront de compléter l'analyse sur des points particuliers.

En ce qui concerne l'épopée, notre œuvre-type sera l'*Odyssée*, qui nous a semblé intéressante pour deux raisons : d'abord parce que l'œuvre d'Homère est généralement reconnue comme le « paradigme » à l'aune duquel penser le concept d'épopée. *L'Illiade* ayant été analysée par Florence Goyet dans une étude dont nous tiendrons la majorité des résultats pour acquis, il nous a semblé naturel de nous pencher sur les aventures d'Ulysse. Ce n'est pas la seule raison : bien qu'ayant toujours été en même temps clairement perçue comme une épopée, l'*Odyssée* a longtemps été considérée comme l'origine du roman, voire comme un proto-

roman³⁷. En cela, il nous paraît recommandé de s'intéresser à son statut générique et « débrouiller » l'ambiguïté qui la concerne. Nous mobiliserons *Le Heike monogatari*, l'*Énéide* de Virgile, le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata* pour généraliser nos analyses.

Enfin, nos « contrepoints » proposeront l'analyse de quelques œuvres au statut générique problématique, du type *Les Mystères de Paris* ou *Au bord de l'eau*, ainsi que des textes ayant une prétention épique ou exprimant un « désir d'épopée³⁸ ». Ces œuvres relèveront autant de la *poésie épique* – à savoir de l'*épopée nationale* (*La Franciade* de Ronsard), de l'*épopée chrétienne* (*Le Paradis perdu* de Milton) et de l'*épopée humanitaire* (*La Légende des siècles* de Hugo) – que du *roman épique*, notamment dans sa dimension *historique* (*Quatrevingt-Treize* ou *Les Misérables* de Victor Hugo et *La Guerre et la Paix* de Tolstoï).

37. C'était notamment le cas au XVIII^e siècle. Voir STEAD E., *Odyssée d'Homère*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2007, p. 127 : « lecture pour les femmes, l'*Odyssée* serait un roman, et non pas un poème épique ». On retrouve de nos jours cette tentation de voir dans l'*Odyssée* un roman, par exemple dans CITATI P., *La Pensée chatoyante, Ulysse et l'Odyssée* [2002], tr. fr. B. Pérol, Paris, Gallimard, Folio, 2004.

38. Voir NEVA S. (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2009.