



HAL
open science

UN GENRE EST UN GENRE PARCE QUE C'EST UN GENRE. RÉFLEXION SUR LES CRITÈRES MINIMAUX DU GENRE LITTÉRAIRE

Dominique Vaugeois

► **To cite this version:**

Dominique Vaugeois. UN GENRE EST UN GENRE PARCE QUE C'EST UN GENRE. RÉFLEXION SUR LES CRITÈRES MINIMAUX DU GENRE LITTÉRAIRE. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 2007, Le Savoir des genres, pp.211-225. hal-01178735

HAL Id: hal-01178735

<https://hal.science/hal-01178735>

Submitted on 20 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN GENRE EST UN GENRE
PARCE QUE C'EST UN GENRE.
RÉFLEXION SUR LES CRITÈRES MINIMAUX
DU GENRE LITTÉRAIRE

Dominique VAUGEOIS

La présente réflexion se propose d'examiner les modalités de l'existence des genres et la nature de la relation générique en procédant par ce que l'on pourrait appeler, de façon sans doute un peu hétérodoxe, un mouvement de réduction. Non pas comment intervient le genre, mais quand intervient le genre? À quoi reconnaît-on un genre? En somme il s'agit d'aborder à l'envers la question de la mobilisation du genre dans les pratiques. Au lieu de partir des genres existants et d'examiner ce que produit et requiert leur convocation, et, en conséquence, ce qu'ils apportent à l'expérience littéraire, nous nous placerons au *seuil inférieur* du genre et tenterons de décrire ce moment où, dans les usages, une catégorie fait genre. La question de la reconnaissance sera envisagée non au plan du lien entre les œuvres et leur(s) genre(s) ni à celui des œuvres entre elles (reconnaître que telle œuvre appartient à tel genre ou bien reconnaître telle particularité de l'œuvre, lui donner sens grâce à la mobilisation du genre), mais en relation avec le fonctionnement des processus de généralisation et de classement. Plus fondamentalement, la démarche adoptée s'inscrit dans le sens de l'effort des théories récentes pour fonder la définition du genre dans une pragmatique.

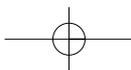


L'ENSEMBLE FAIT-IL LE GENRE ?

Nous partirons donc d'un genre *hypothétique*, c'est-à-dire d'un « objet » doté dans le champ littéraire d'une existence catégorielle et d'un nom : l'écrit sur l'art. L'écrit sur l'art (où il faut entendre le plus souvent les arts plastiques, voire la peinture) et sa version plurielle, les écrits sur l'art, est devenu le terme de référence pour désigner, dans les pratiques universitaires, un corpus d'étude, ou bien classer, dans les pratiques éditoriales et bibliographiques, un ensemble de textes. Diderot, Baudelaire, Zola, Mallarmé, Proust, pour ne citer que ceux-là, ont tous désormais dans les bibliographies récentes leurs volumes apocryphes d'*Écrits sur l'art* qui semblent éclipser les volumes de *Critique d'art* par exemple¹. Certes les deux catégories ne sont pas coextensives, dans la mesure où l'utilisation du terme « écrits sur l'art » suppose que le livre puisse contenir des textes sur l'art qui ne relèvent pas à proprement parler du compte-rendu critique. Le développement des « écrits sur l'art », appellation commode, serait alors le résultat d'un intérêt scientifique et éditorial croissant pour les manifestations de la polygraphie et de l'occasionnel, ces petits textes, notes, chroniques, entretiens, qui ne s'inscrivent pas dans une tradition générique forte ou valorisée et que rassemble un souci commun pour les choses de l'art. Mais précisément l'usage actuel des « écrits sur l'art » n'est-il pas plutôt ce qui conduit à réévaluer par comparaison et de façon restrictive le sens de « critique », lui aussi pourtant marqué, comme le rappelle Bernard Vouilloux, par « l'extrême diversité des cadres génériques dans lesquels le discours critique s'est coulé à différentes époques »², des genres didactiques (encyclopédies, traités) aux essais (Pensées, Observations, Méditations) en passant par les genres polémiques, aux incarnations innombrables (manifeste, lettres, dialogue...)? Il y aurait donc bien concurrence de deux appellations et victoire de l'une sur l'autre. Le choix du terme a pu dès le départ être motivé par le besoin de revalorisation littéraire de ces productions marginales ou mineures de l'écrivain, ces occupations secondaires du peintre, relevant du journalisme ou du carnet de travail – l'écrit, terme noble, est associé depuis le XVII^e siècle à la littérature qu'il s'agisse des Belles Lettres ou des Lettres savantes. La reconnaissance par les usages s'accompagne naturellement d'une remotivation de cette valeur par un ensemble de projections inhérentes à son accueil

1. D. Diderot, *Écrits sur l'art*, Flammarion, « GF », 2006. Ch. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Livre de Poche, 1992, Zola, *Écrits sur l'art*, Gallimard, « Tel », 1991; M. Proust, *Écrits sur l'art*, Flammarion, coll. « GF », 1999; S. Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Flammarion, coll. « GF », 1998. L'édition dans la collection « Folio » des textes sur l'art de Baudelaire fait exception (*Critique d'art suivi de critique musicale*, préface de C. Brunet, Gallimard, 1992). Mais elle constitue une réédition, avec nouvelle présentation, de l'édition de 1976 établie par C. Pichois.

2. B. Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance*, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004, p. 226.





dans le circuit linguistique. Ainsi l'écrit sur l'art peut bénéficier, par exemple, de cette traînée signifiante, associée à la valorisation barthésienne des « Figures du Neutre » et à l'usage qu'en a fait Lacan pour son recueil de textes de conférences et d'articles³. Cette valorisation, conjointe à un effet de masse et de relative harmonisation (dans les (ré)éditions de poche par exemple, les plus disponibles⁴) fait qu'au-delà de la désignation large qui subsume, dans les catalogues des libraires, toute publication sur l'art de quelque origine (artistes, historiens, philosophes...) et de quelque nature (théorique, biographique, poétique...), le terme est associé de façon générale à des textes d'artistes (peintres ou écrivains, voire éditeurs d'art)⁵. La présence, chez Hermann, dans la collection « Savoir » créée par Michel Foucault, d'une série de titres identiques: *Écrits et propos sur l'art*, où figurent, tout récemment, à côté de Matisse, Courbet et Ingres, contribue à créer un effet de genre. Enfin, la publication récente, dans la « Bibliothèque de la Pléiade »⁶, des *Écrits sur l'art* de Malraux, à côté des tomes consacrés aux romans et aux essais autobiographiques, suggère fortement l'institutionnalisation d'une catégorie.

Ces usages soulèvent un certain nombre d'interrogations fécondes pour qui réfléchit sur le genre. Il faut insister ici sur le fait que l'hypothèse générique n'entre pas dans la logique d'une démonstration qui viserait, au terme de l'argumentation, à prouver si oui ou non, nous avons bien, avec l'écrit sur l'art, affaire à un genre. L'enjeu n'est pas non plus celui de l'examen d'un genre en particulier. S'interroger sur la présence ou la réalité d'une telle catégorie, au-delà de sa fonction titulaire, dans nos représentations de l'espace littéraire peut nous apprendre quelque chose sur la généricité dans son ensemble. L'écrit sur l'art est un genre *improbable* qui en tant que tel a valeur heuristique. Il y a en effet de bonnes raisons de ne pas lui accorder de crédit générique, la première étant cette déclaration de neutralité, cette proclamation du degré zéro du genre portée par le terme d'« écrit », qui ne met en place aucune des « conventions pragmatiques fondamentales » qui circonscrivent le premier cercle d'existence du genre littéraire⁷.

3. J. Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966.

4. La collection « GF » de Flammarion en fait un usage systématique.

5. Tériade, *Écrits sur l'art*, Adam Biro, 1996. C'est en tant qu'éditeur de livres d'artistes, en tant que créateur de *Verve*, la « plus belle revue du monde » selon son propre souhait, en tant que collaborateur et ami de Matisse et non en tant que critique des *Cahiers d'art* que Tériade est l'auteur de ces *Écrits*.

6. A. Malraux, *Écrits sur l'art, Œuvres Complètes*, volumes IV et V, sous la direction de H. Godard et J.-Y. Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

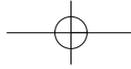
7. Voir J.-M. Schaeffer, article « Genres littéraires » dans O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. « Point essais », 1995, p. 632.

Il est évident que les genres littéraires ne sont pas la seule manière de regrouper des textes ; par conséquent il n'est pas nécessaire ou justifié d'invoquer la théorie des genres chaque fois que l'on aborde de tels ensembles. Le fait, par exemple, d'indexer un groupe de textes pourtant très hétérogènes sous le nom de leur auteur, n'est que le premier geste dans une longue série de processus de rassemblement et d'interprétation de ces ensembles. De la périodisation aux littératures nationales, en passant par les groupes et mouvements littéraires, les logiques monographiques, thématiques, métriques, circonstanciées, l'acte de regrouper des œuvres ou des textes a des dimensions multiples. En bref, l'ensemble ne fait pas le genre. À moins de donner au genre son extension maximale de classe, comme le fait Gérard Genette dans la dernière étude qu'il consacre à la relation des genres et des œuvres⁸, mais nous y reviendrons. En toute logique donc, si les dernières tendances en théorie des genres ont amené à conclure à une définition ouverte et déflationniste du genre, à savoir que ce dernier se définit d'abord par et dans un usage, cela ne signifie pas pour autant que toute catégorie en usage soit une catégorie générique. Le surréalisme par exemple est une catégorie opératoire qui peut être utilisée aussi bien par les libraires que d'un point de vue pédagogique, herméneutique ou scientifique (thèse ou colloque), sans relever de cette classe particulière qu'est le genre dans la littérature. La poétique, dont relève la distinction en genres, n'est qu'une des organisations possibles de l'espace littéraire. Le problème que posent les écrits sur l'art, ou l'écrit sur l'art, en tant que concept générique hypothétique, n'est donc pas comme pour l'essai, genre à la fortune bien établie au XX^e siècle, celui de la définition (sens et frontières)⁹ mais bien celui de la *reconnaissance*.

On trouve, dans la littérature anglophone, un genre ou un sous-genre dont le nom emprunte au même paradigme syntaxique : *sports writings* ou *sports writing* (le gérondif ayant valeur de pluriel). Il s'agit d'un ensemble de textes appartenant au journalisme de qualité et que rassemble désormais une tradition générique forte, structurée autour de modèles, de relations intertextuelles, de concours donnant lieu à des publications. L'usage majoritairement pluriel du terme, comme pour l'écrit sur l'art, n'invalide nullement, on le voit, son appartenance au nom de genre. Mais à la différence des individus que comprend la catégorie des *sports writings*, les éléments de l'ensemble « écrit(s) sur l'art » peuvent appartenir à des genres historiques

8. G. Genette, *Figures V*, Seuil, 2002, p. 60.

9. Si l'ouvrage que P. Glaudes et J.-F. Louette consacrent à l'essai (*L'Essai*, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1999) se présente comme une réponse à la question « l'Essai est-il bien un genre? », c'est de balisage d'un territoire à la géographie incertaine mais dont le statut de lieu générique n'est pas véritablement en jeu qu'il s'agit.



distincts : salon, critique, dialogue, essai, poème¹⁰. En conséquence, la mise en évidence d'invariants fondateurs du genre ne va pas sans de sérieux problèmes : quelle propriété commune aux variations de Michaux « à partir de peintures énigmatiques » de Magritte et au *Salon* de 1765 de Diderot si ce n'est une certaine pratique de la description ? Et si l'on peut établir des filiations entre *L'Essai sur la peinture* du même Diderot, les *Méditations esthétiques* d'Apollinaire et la prose de Jacques Dupin sur Giacometti, n'est-ce pas une réflexion sur le genre de l'essai qui nous le dira ? L'écrit sur l'art, en ce sens, ne constitue pas un genre mais est constitué de genres aux formes et aux statuts divers, aux objets aussi variés que la définition de l'art est vaste, aux frontières floues, à l'évolution historique hétérogène dont il est bien difficile même de dire qu'ils constituent ses « sous-genres ». Si le roman policier est bien un sous-genre du roman, on ne peut soutenir aussi facilement que le poème ekphrastique est un sous-genre de l'écrit sur l'art à moins de s'en tenir au fait que tout texte appartient par nature à la classe des « écrits ». Mais on peut aussi considérer, avec Alastair Fowler, que le poème sur l'art constitue lui-même un genre historique avec ses propres sous-genres, depuis les descriptions antiques ou la tradition emblématique jusqu'à ses incarnations les plus récentes dans la tradition anglophone d'Auden¹¹.

Si l'on tient à parler en termes de genre, il paraîtrait alors plus acceptable de voir en l'écrit sur l'art un hyper-genre, comme le propose Bernard Vouilloux¹², un genre fédérateur. La notion d'hyper-genre telle que l'utilisent surtout les linguistes implique bien un mode de structuration textuelle peu contraignant comme le dialogue, incluant des formes telles la correspondance ou l'entretien et les genres littéraires qui leur correspondent : la correspondance fictive, l'entretien imaginaire, le roman par lettres¹³. Mais elle suppose également une organisation hiérarchique à laquelle ne satisfont pas d'un point de vue taxinomique les écrits sur l'art. Un paradigme voisin de celui des écrits sur l'art, relativement récent lui aussi, et tout aussi vaste et indéterminé, celui des *écrits intimes* pourrait être qualifié sans problème d'hyper-genre, dans la mesure où il subsume hiérarchiquement le journal, la correspondance, l'autobiographie ou le carnet. À la différence des écrits intimes, l'ensemble des écrits

10. Même si le terme désigne majoritairement des textes en prose, les poèmes relevant souvent d'autres ensembles, il est suffisamment accueillant pour ne pas les exclure *a priori*.

11. A. Fowler, *Kinds of literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, 1982, p. 115.

12. B. Vouilloux, « Les Écrits sur l'art forment-ils un genre ? », dans *L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ? Figures de l'art n° 9*, textes réunis et présentés par Dominique Vaugois, Publications de l'Université de Pau, 2005.

13. S. Guellouz, *Le Dialogue*, PUF, 1992.





sur l'art contient, certes, plusieurs genres mais ne les contient pas entièrement. Ainsi il contient une partie seulement du genre essai ou du genre poème. D'autre part l'usage du terme d'écrits intimes semble coïncider avec le développement de la recherche sur l'écriture personnelle qui marque le dernier tiers du XX^e siècle :

Selon les théoriciens, l'autobiographie constitue un genre littéraire, et le journal intime de son côté doit être considéré comme un autre genre au sein d'un ensemble vaste et jusqu'à présent fort peu déterminé, représenté par les écritures du moi, où pourraient entrer d'autres « genres », comme les correspondances, les papiers intimes, etc... Situation fluide du point de vue de l'épistémologie littéraire; la littérature personnelle dans son ensemble, constitue encore à l'heure qu'il est, un territoire inorganisé [...] ¹⁴.

La catégorie des écrits intimes apparaît alors comme liée au développement d'une théorisation des écritures du moi, et, en conséquence, comme une catégorie opératoire et parfaitement fonctionnelle sur le plan taxinomique, ce qui n'est pas le cas des écrits sur l'art, dont la naissance en tant que catégorie ne coïncide pas avec l'exploitation d'un corpus d'étude, même si son usage n'est pas sans relation, on le verra, avec une manière particulière d'envisager ce corpus. L'écrit sur l'art n'a donc nulle légitimité et partant nulle efficacité taxinomiques. Il n'apparaît pas comme une catégorie *poétique* pertinente. L'ensemble « écrit sur l'art », s'il a une fonction délimitative dans l'espace littéraire, n'existe pas à l'intérieur de limites constitutives qui justifieraient par exemple de s'interroger sur les *frontières* du genre.

Mais l'examen de notre cobaye générique appelle des instruments conceptuels plus fins que celui des grilles taxinomiques. Qu'il n'y ait pas de place pour les écrits sur l'art dans le grand tableau des genres ne change rien à la donne de départ: cela *ressemble* à un genre. Il faut donc poser autrement la question afin de tenter de cerner un peu mieux les composantes de cette *intuition générique*.

CATÉGORIES LOGIQUES ET CATÉGORIES PRAGMATIQUES

Gérard Genette rappelle dans *Figures V* cette phrase de Bergson: « les mots désignent des genres ». Toute prédication est une classification: « Dire: "Cette sonate est en si bémol mineur", ou: "Ce tableau est mélancolique", c'est assigner cette sonate ou ce tableau à la classe, ou au concept, des œuvres en si bémol mineur ou des œuvres mélancoliques » ¹⁵. Rien n'empêche alors de dire en effet qu'il existe un

14. G. Gusdorf, *Les Écritures du moi. Lignes de vie I*, Éditions Odile Jacob, 1991, cité par A. Cantin in *Nouvelles Tendances en théorie des genres*, R. Saint-Gelais (dir.), NB Université, 1998, p. 125.

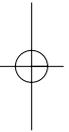
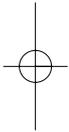
15. G. Genette, *op. cit.*, p. 38.





genre des textes longs et *a fortiori* un genre des écrits sur l'art. Néanmoins, un énoncé comme « cet texte est un roman » ne semble pas fonctionner tout à fait de la même manière qu'un énoncé comme « ce texte est long ». Dans le premier énoncé, le signifié du prédicat est obligatoirement identique au signifié du genre ainsi désigné, alors que dans le second la prédication est lisible sans convocation de la catégorie. Le prédicat « long » peut ou non avoir une simple valeur descriptive. Pourtant, en effet, rien sur le plan purement logique, qui est celui où se placent Bergson et Genette, ne nous permet de trancher. Rien dans l'analyse des énoncés cités par Genette ne permet de démontrer si oui ou non l'idée générique est présente. Ce n'est que dans l'usage que la distinction devient possible. La situation énonciative permettra par exemple de juger si « ce tableau est mélancolique » est suivi (ou précédé) d'un renchérissement: « Ce tableau est vraiment très mélancolique », déterminant ainsi un usage descriptif, contrairement à une affirmation comme: « Les tableaux mélancoliques m'ennuient » qui active après coup (ou par avance) le concept générique. En suivant la même démarche, on peut alors se demander ce qui nous permet, sans contexte, avec certitude, de dire que « roman » a un sens générique. La réponse ne peut qu'adopter une forme circulaire: roman est un prédicat générique et non descriptif parce que roman est un genre. Mais il faudrait ajouter: est *déjà* un genre. Car la leçon de la tautologie – un genre est un genre parce que c'est un genre – peut et doit se formuler autrement: la genericité ne se prouve pas, elle se *reconnaît*. La genericité ne se décrète pas, elle a besoin d'une confirmation intersubjective: chacun peut décider de l'existence de la classe des textes longs, mais en l'absence d'existence intersubjective cette classe ne peut prétendre qu'à une existence logique. Un genre est bien une réalité conventionnelle au sens juridique de ce qui est établi par accord. Le genre n'est pas une classe logique même si rien n'empêche une classe logique de devenir un genre.

C'est précisément ce moment, *spéculatif et non historique*, du passage entre non genre et genre, auquel nous permet exemplairement d'avoir accès la réflexion sur l'écrit sur l'art, ce moment qui n'appartient ni à la poétique ou à la généalogie des genres constitués, ni à l'analyse logique des énoncés, mais à une incertaine théorie des usages, ce moment largement indéterminable de toute ontogenèse où, dans l'histoire du roman (ou de l'essai) par exemple, un prédicat décrivant une langue (ce texte c'est du roman) voit à ce premier signifié se superposer le signifié générique « ensemble des récits en vers français » puis des déterminations de structure et de contenu qui bientôt le remplaceront. Reconstruire ce moment théorique, ce n'est pas raconter la naissance d'un genre, selon une logique rétrospective qui en suppose déjà l'existence, ou en prédire l'existence future par déduction ou induction, c'est





mesurer ce phénomène de reconnaissance au cœur de la genericité et en évaluer le sens. C'est en somme aussi une méthode d'approche du genre qui s'exerce là.

D'un point de vue logique, l'écrit sur l'art relèverait de ce que Todorov appelle un genre élémentaire ou simple¹⁶ dans la mesure où il circonscrit un ensemble de textes par un trait sémantique (ou de contenu) unique. Nous retrouvons la catégorie des textes longs ou celle des œuvres mélancoliques. L'énoncé « ce livre est un écrit sur l'art » n'a pas besoin de faire appel à l'idée de genre pour faire sens. La fonction descriptive du nom de genre peut d'ailleurs être facilement illustrée par l'usage. On constate que ce dernier n'est guère fixe: les *Écrits sur la peinture* ou les *Écrits sur l'art du XX^e siècle* du même Philippe Soupault voisinent avec les *Écrits sur l'art moderne* d'Aragon ou les *Écrits sur les peintres*¹⁷ de Desnos et avec, pour Diderot, un *Sur l'art et les artistes*; la collection Hermann déjà citée décline ses *Écrits et propos sur l'art* mais peut aussi choisir le seul *Écrits* pour Giacometti¹⁸ ou, pour Poussin, *Lettres sur l'art et Propos sur la peinture* pour Shitao. Le titre change selon le contenu (peinture/art moderne) ou la forme (lettres/propos), et peut faire appel sans dommage à des synonymes selon les préférences de l'éditeur (le choix d'« art moderne », préféré, pour Aragon, à « art du XX^e siècle » ne semble guère avoir de motivation référentielle particulière). Il n'en reste pas moins pourtant que ces usages divers semblent fonctionner de manière paradigmatique comme une série de variables pointant vers un invariant, comme si précisément il devenait possible de dire à propos des *Écrits sur la peinture* de Soupault: ce sont des écrits sur l'art, de la même manière que l'on dira que *Les Aventures de Huckelberry Finn* est un roman. Encore une fois il ne s'agit pas d'assimiler les deux exemples afin d'établir le genre des écrits sur l'art sur le modèle des romans, mais d'essayer des critères. La disqualification du pléonasma, dans le cas qui nous occupe, n'est accomplie que si la prédication « écrits sur l'art » fait référence à une catégorie susceptible de compléter l'information descriptive donnée dans le titre par un supplément de sens. C'est à cette condition seulement que le genre est une *catégorie pragmatique* et non simplement *logique*.

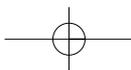
PLUS-VALUE SÉMANTIQUE ET ENSEMBLES FLOUS

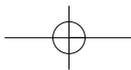
Nous poserons donc la définition suivante: le prédicat « écrit sur l'art » est un nom de genre si et seulement si « écrit sur l'art » peut fonctionner comme sujet

16. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. « Points », 1976.

17. Flammarion, « Textes », 1992.

18. « Écrits » et non « Écrits sur l'art » parce qu'il s'agit, au-delà du champ esthétique, d'insister sur un art d'écrire qui est aussi, selon la formule de Jacques Dupin, « art de vivre ».





susceptible à son tour de recevoir des prédicats non tautologiques. Le raisonnement fonctionne selon le modèle du syllogisme: tous les écrits sur l'art sont X, or *Le Musée imaginaire* est un écrit sur l'art, donc *Le Musée imaginaire* est X. La question est de savoir si le X peut être remplacé par autre chose que par « sur l'art » ou « à propos de l'art »: les écrits sur l'art sont-ils autre chose que l'ensemble des écrits *qui sont* sur l'art? Dans l'exemple classique, le syllogisme est possible et mène à la conclusion « Socrate est mortel » parce que *mortel* développe le sens *homme* sur le mode du supplément et non du synonyme. Ce sens, il convient donc de le penser comme plus-value sémantique, superposition de sens, allant de pair avec l'hypothèse d'une lexicalisation du nom dans les usages (ce que marque en anglais la distinction entre *writings about art* et *art writing(s)*). Le syntagme signifie *plus* que la somme de ses parties. Or si ce sens existe, il n'est pas à proprement parler l'objet d'une connaissance sur le mode de la définition attestée par les dictionnaires, il n'est présent qu'à condition d'être *reconnu*. Ce que l'idée de reconnaissance nous dit sur ce sens générique de l'écrit sur l'art, c'est qu'il ne s'agit pas d'un sens caché ou obscur qu'une compétence littéraire, esthétique ou historique pourrait établir, elle nous dit simplement qu'il ne préexiste pas à son usage, et c'est à cerner cet usage que les compétences littéraires, artistiques ou historiques apportent leur secours.

Cette plus-value sémantique existe sur le mode d'une nébuleuse de sens ou, si l'on préfère, d'un agglomérat de significations de provenances diverses qui *accompagnent* l'usage du mot. En somme, la reconnaissance de l'écrit sur l'art comme genre est étroitement liée à une problématique de la valeur du texte sur les choses de l'art. Si l'écrit sur l'art a un sens qui n'est pas seulement descriptif, c'est parce qu'on a considéré qu'il y avait intérêt à envisager ces textes comme ensemble. Étudier les écrits surréalistes sur l'art¹⁹ est un choix qui ne va pas de soi et prévaut sur un autre découpage qui aurait fait des textes de Breton, d'Aragon ou de Desnos des sous-genres du genre polémique ou politique. Pour prendre un exemple un peu différent, l'édition Gallimard récente des textes sur l'art de Zola²⁰ ne se contente pas de recueillir des déclarations dispersées et des inédits, sans nom ni lieu, mais, par le geste qui les rassemble et les pose comme appartenant à un ensemble, leur confère une identité particulière. Le volume se présente comme un regroupement à valeur stratégique. Il s'agit, Jean-Pierre Leduc-Adine y insiste dans sa présentation, de réhabiliter la pensée et les choix de Zola dans le domaine de la peinture, choix dont on sait qu'ils furent vivement critiqués par la postérité (évolution de son jugement

19. E. Adamovitz, *Les Écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

20. *Op. cit.*



sur Manet, brouille avec Cézanne) au point d'en masquer parfois l'intérêt. Or si aucun de ces textes n'a la réputation posthume de ceux de Baudelaire, c'est bien dans la cohérence et la valeur d'un ensemble logique et chronologique de premier plan dans l'actualité parisienne de son temps que s'accomplit la signification véritable de chacun d'entre eux. Cette signification nouvelle vient en retour rejaillir sur le signifié du titre et l'enrichir. Du côté de l'auteur, lorsque Ponge choisit de rassembler ses textes sur l'art dans *L'Atelier contemporain*, il signifie par là qu'il existe une valeur d'ensemble de ces textes et cette valeur même fonde l'idée de *l'écrit sur l'art*. La publication par Paul Éluard entre 1952 et 1954 de son *Anthologie des Écrits sur l'art*, souvent interprétée en relation avec les pratiques surréalistes de l'anthologie et du collage, constitue sans aucun doute une étape importante dans cette reconnaissance. Si elle confirme par son contenu la valeur de regroupement d'entités hétérogènes attachée au terme, elle semble aussi d'une certaine manière lancer un usage générique dans la mesure où l'anthologie se « construit à partir des catégories traditionnelles de l'histoire et des études littéraires »²¹. Et comme le fait remarquer Patrick Guay « l'anthologie a un effet que nous qualifierons d'institutionnel, elle contribue à légitimer la ou les catégories [...] qu'elle propose »²².

À cette valeur d'usage s'ajoutent d'autres éléments historiques. Ce geste d'Éluard a un sens que l'on peut faire remonter, symboliquement, à Baudelaire et à ce fameux texte sur la critique du *Salon* de 1846 qui fonde, ou du moins consacre, la possibilité d'une parole nouvelle sur l'art. Si la réflexion de Baudelaire détermine deux voies possibles et bien distinctes pour le « compte-rendu » sur le tableau, celle du poème et celle d'une nouvelle critique « partielle » et « passionnée », les deux catégories se rencontrent dans la valorisation du « tempérament », qui, au-delà du contexte romantique, indexe le discours sur l'engagement de l'individu – qu'il s'agisse d'un engagement de la sensibilité esthétique dans la transposition poétique ou d'un engagement « politique » dans la critique proprement dite. Baudelaire ne crée pas un « genre » nouveau, mais il inaugure un nouvel espace de la valeur pour le discours sur l'art. Pourtant, si l'on peut ici pointer une origine de l'écrit sur l'art, c'est de l'origine d'une idée qu'il faudrait parler, celle que va constituer la tradition de la réception de Baudelaire. L'héritage de la critique baudelairienne ne doit donc pas uniquement se penser en termes de reconduction d'un projet critique ou de relations hypertextuelles, mais, et nous partageons sur ce point l'analyse de Claire Brunet,

21. N. Dickner, Patrick Guay, « De l'ambiguïté générique des fragments. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles », *Nouvelles tendances en théorie des genres, op. cit.*, p. 186.

22. *Ibid.*, p. 187.



comme *effet*, provocation de « lieux communs ou idées reçues » susceptibles de construire « une histoire et une tradition des écrits d'auteurs sur la peinture »²³. Le sens de l'écrit sur l'art au XX^e siècle est fait de ce regard unifiant rétrospectif partagé par les écrivains, de Mallarmé à Bonnefoy, et par les historiens et critiques littéraires. Ce regard est celui qui confère rétroactivement à Diderot un rôle de premier plan dans une histoire : si, selon Annie Becq, l'histoire de la *critique d'art* comme telle ne peut et ne doit se résumer pour le XVIII^e siècle à Diderot dans la mesure où « lus des seuls abonnés à la Correspondance littéraire, [les Salons] n'exercent aucune influence dans le champ artistique contemporain »²⁴, l'histoire de *l'écrit sur l'art*, elle, telle que nous l'imaginons, est celle qui fait de la critique de Diderot, comme inspiration majeure de Baudelaire puis de Proust, le premier stade d'une rupture (avec la critique des théoriciens de l'Académie mais aussi celle des connaisseurs et des amateurs) et celui de l'entrée de la critique d'art dans la République des Lettres. Et c'est bien encore ce regard qui dirige la réévaluation éditoriale actuelle de ces proses journalistiques à l'écriture desquelles, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, un bon nombre d'écrivains a sacrifié. L'évolution et le développement de la critique d'écrivain au XX^e siècle tiendra la promesse du geste inaugural de Diderot et de Baudelaire tel qu'en lui-même la postérité le changea. L'importance du rôle de la peinture, de l'impressionnisme au cubisme, sa position d'avant-garde pour la modernité, crée une situation de défi²⁵, qui met en jeu la réputation de l'écrivain dans le champ esthétique de la modernité, et fait de son commentaire un miroir de sa propre valeur. L'inventivité de l'écrivain et la qualité de sa création prennent un sens nouveau dans le champ de cette concurrence entre écrivains au cœur des échanges entre l'esthétique, l'économique (le marché de l'art et, déjà avec Baudelaire, la production de l'écrit de commande, de l'article « gagne-pain »), le politique (les débats autour du réalisme socialiste des années trente, le nationalisme patriote des années quarante et cinquante), et les domaines du savoir (psychanalyse, ethnologie²⁶ et phénoménologie). La concentration après 1945 d'écrits autour de peintres comme Picasso, Braque, Fautrier ou Giacometti tient autant à la personnalité des peintres qu'à la valeur de leurs œuvres, qu'aux circonstances privées et historiques des

23. Ch. Baudelaire, *Critique d'art*, présentation de Claire Brunet, *op. cit.*, p. XXV.

24. A. Becq, « Le XVIII^e siècle a-t-il inventé la critique d'art? Critique et champ artistique en quête d'autonomie en France de 1699 à 1791 », *L'Invention de la critique d'art*, *op. cit.*, p. 104.

25. La secondarité du modèle visuel pour un surréalisme « phonocentriste » (L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, PUF, 2002) ne dispense pas Breton de l'obligation de préciser, en 1925, la position surréaliste vis-à-vis d'une question aussi importante que celle de la peinture.

26. Par exemple dans la revue *Documents* dès 1929 ou la revue *Minotaure* dirigée par Breton en 1937.





rencontres, mais elle délimite un espace d'interaction qui contribue à construire un *regard* d'ensemble sur ces textes²⁷. Enfin, si, pour Baudelaire, le respect des genres et de leur hiérarchie amène à convoquer le poème pour aussitôt le mettre hors-champ dans une discussion sur la valeur de la critique, et ce malgré la fonction identique de « compte-rendu » dévolue aux deux genres, au XX^e siècle, l'affaiblissement de certaines lignes de partage générique donne à la délimitation accomplie par la catégorie « écrits sur l'art » une force supérieure à celle qui, encore, au milieu du XIX^e siècle, séparait l'économie de la prose critique et celle de la poésie. La ligne de partage des genres s'est déplacée en même tant que se dissolvait l'identité propre des « lecteurs poétiques » chers à Baudelaire.

Ce dont nous venons de broser à grand traits l'histoire constitue une référence déterminante dans les usages majoritairement « littéraires » du terme, et c'est en relation à cette tradition que la valeur générique du terme (contrairement à sa valeur descriptive qui peut désigner aussi bien, pourquoi pas, les ouvrages d'un théoricien de la musique) s'est spécialisée dans la référence aux arts plastiques voire à la peinture et aux artistes (écrivains ou peintres susceptibles de produire un discours « inspiré »). Cette perception de l'écrit sur l'art comme ensemble historique constitué de textes créatifs (de créateurs) n'est pas une *définition* de l'écrit sur l'art mais un aperçu sur la valeur de son usage. L'écrit-sur-l'art fonctionne comme *contexte* dans lequel les textes à propos de l'art peuvent se penser en relation les uns avec les autres plutôt que dans la relation à leur référent plastique (approche sémiotique par exemple) ou à leur auteur (approche monographique). La plus-value sémantique tiendrait donc à cette conscience d'un tout signifiant, mais dont elle permet de penser l'existence sur le modèle de ce que les mathématiques appellent un ensemble flou. L'ensemble que l'on reconnaît sous ce nom ne prétend pas constituer ou décrire une catégorie susceptible de correspondre à tous les usages du terme. La logique de la plus-value est un moyen de penser la genericité comme *effet d'ensemble* en dehors d'une logique typologique. L'écrit sur l'art n'est pas une valeur intrinsèque mais l'orientation générale d'un regard suffisamment souple pour varier selon les situations. Rien n'interdit par exemple de considérer un extrait de *La Recherche du temps perdu* ou, pour reprendre l'exemple d'Éluard, une citation de Marx, comme un écrit sur l'art. La variabilité définitionnelle du terme d'art laisse aussi la possibilité d'élargir l'ensemble à la critique littéraire comme le fait l'édition des *Écrits sur l'art* de Mallarmé, en accord avec un symbolisme prémoderniste qui conserve une conception totalisante de l'art

27. Cette concentration fait genre également, à distance, de la même manière que la concentration autour de certains peintres comme Brueghel ou Vermeer dans la tradition du *picture poem* est vue par Alastair Fowler comme un « trait » de genre (*Kinds of literature, op. cit.*, p. 115-116).





héritée du romantisme. Envisager l'écrit sur l'art comme un genre littéraire ne présume pas non plus de l'inexistence d'autres usages plus proches du sens définitionnel, qui ferait par exemple des essais de Gombrich ou de Didi Hubermann des écrits sur l'art. L'approche que nous proposons se veut résolument pragmatique.

L'EXIGENCE DU GENRE

L'étude de ce genre minimal et le développement du concept de plus-value sémantique permettent de privilégier une certaine approche du genre qui m'amène à développer deux propositions pour une même conclusion.

L'écrit sur l'art est un genre qui comporte sa propre définition, à la différence de roman par exemple dont la définition n'est pas (n'est plus) contenue dans le signifié du mot. Or nous avons constaté que c'est lorsque le sens d'« écrit sur l'art » se réduit à cette définition que son potentiel générique disparaît. Il semble alors que cet exemple soit en mesure de nous dire quelque chose sur le genre en général. Les genres historiques n'ont bien entendu pas de plus-value sémantique, dans la mesure où la plus-value telle que nous l'avons définie est ce supplément de sens ajouté par l'usage à la définition et grâce auquel la classe fait genre (une variante de la connotation en somme). La plus-value sémantique est un sens générique qui, dans le cas d'un genre constitué comme le roman, ne se manifeste pas (ou plus) comme supplémentaire mais comme sens premier voire unique. Mais cet écart entre un sens de base et un sens par surcroît qu'exprime la notion de plus-value sémantique reproduit l'écart qui existe entre une appréhension logique du genre par inventaire des traits et la perception du genre en jeu dans les pratiques, entre une connaissance théorique du genre et une connaissance réelle. Un genre en somme est toujours autre chose que sa définition.

D'autre part et en conséquence, l'écrit sur l'art en tant que genre hypothétique obéit à une logique inverse de celle de la case blanche qui a accompagné la création de l'autofiction. Dans le cas de l'écrit sur l'art, le genre est là *avant* le trait, dans celui de l'autofiction, le trait est là avant le genre, il existe une case dans la grille mais pas de texte pour la remplir. L'écrit sur l'art au contraire est sans doute *déjà là*, il participe à l'organisation de nos perceptions de l'espace littéraire, mais il n'a pas de place dans les grilles des taxinomies. Aucun trait suffisant ne manifeste le genre. C'est Derrida, qui dans le célèbre texte de *Parages*, formule « la loi du genre », pris en un sens large, comme *exigence* du trait. Or cet appel au trait sur lequel se fonde généralement la pensée *systematique* des genres nous sort précisément d'une pensée typologique :





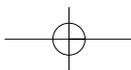
Il *doit* y avoir un trait auquel se fier pour décider que tel événement textuel, telle « œuvre » relève de telle classe. Par exemple, axiome très pauvre mais par là même peu contestable, si un genre existe (disons le roman, puisque personne ne semble lui contester la qualité de genre) un code *doit* donc fournir un trait identifiable et donc identique à lui-même qui *autorise* à arrêter que tel texte appartient à tel genre ou relève de tel genre. [...] Alors voilà le paradoxe, voici l'ironie [...]: ce trait [...] distinctif, marque de l'appartenance ou de l'inclusion, ne relève lui d'aucun genre et d'aucune classe. La re-marque d'appartenance n'appartient pas²⁸.

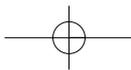
L'exigence contre l'existence, le mode conditionnel et jussif contre l'actuel et l'affirmatif. La réflexion derridienne sur le genre participe d'une critique de l'essentialisme générique mais s'oppose à la distinction entre genre naturel et genre historique qui domine les recherches poétiques en ce début des années 1970, au nom d'une définition d'un *principe du genre*. Le relativisme historique masque en somme la loi intrinsèque du genre qui obéit précisément, même dans le cas des genres historiques, à une logique naturalisante. Dans le monde idéal des genres, sur le modèle canonique des sciences du vivant, les genres seraient garantis par les choses elles-mêmes (les individus) qui contiendraient des traits permettant de distinguer les genres. Le genre procéderait de l'identification du trait. Dans la réalité au contraire, la marque du genre est une marque différée: « En se marquant de genre un texte s'en démarque »²⁹. La pratique du genre n'est donc pas une pratique taxinomique rigoureuse. Nulle appartenance, nulle pensée du propre, mais une pensée de la participation qui, comme la différance derridienne, ne satisfait ni la pensée logique ni l'essentialisme naturalisant: tout texte participant d'un genre est et n'est pas ce dont il participe. Cette loi du débordement inhérente à la praxis des genres est ce qui rend nécessaire la loi du genre (c'est « la loi de la loi du genre »). Car le genre comme pouvoir de délimitation n'existe et ne fonctionne qu'en tant qu'il produit lui-même une loi de conformité. S'il y a genre, il *doit* y avoir trait. Tout genre exige le trait qui aurait dû ou devrait le justifier. Le genre précède le trait et la loi du genre exige que cette inversion de l'ordre naturel reste dissimulée. Cette définition éthique ou politique du genre participe de l'archéologie du savoir derridienne. L'approche de la généralité relève du mouvement général d'une philosophie fondée dans une réflexion critique sur l'originaire (lié à l'essentiel) et qui se donne comme mise en évidence du *déjà là*, comme pensée du *in medias res*, où le propre lui-même n'est jamais le primitif, pensée de l'effet plutôt que de la cause³⁰. On peut alors revoir de ce point

28. J. Derrida, *Parages*, Galilée, 1986, p. 264. Nous soulignons.

29. *Idem*.

30. Il faut noter néanmoins que le terme d'effet est à la fois utilisé et récusé par Derrida en raison de son irrésistible couplage avec celui de cause (*Marges*, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 17-18).



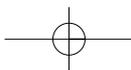


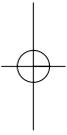
de vue la pertinence de la distinction entre classe descriptive et classe générique : la catégorie des textes longs n'est pas un genre parce qu'elle n'en appelle nullement à la double loi qui en règle l'existence. Le trait fonde *l'appartenance* rigoureuse de chacun des individus et rend impensable la transgression : en effet un texte qui ne satisferait pas au critère de longueur s'exclurait lui-même de la classe. La réflexion conduit alors à cet énoncé en apparence paradoxal : un genre réductible à une identification de ses traits n'est plus un genre. Ce qui est une autre manière d'affirmer l'existence théorique de ce supplément que nous avons appelé plus-value sémantique.

La reconnaissance du genre peut alors s'entendre de trois manières différentes. Le genre est une réalité *incertaine* qui ne relève pas de logiques de savoir mais de conduites, de réglages permanents qui impliquent qu'à la connaissance du genre se substituent de perpétuels actes de re-connaissance. Le genre est ce qui est toujours *déjà* connu. Enfin, l'expérience du genre consiste en un double mouvement, de croyance (mise en marche de la loi) et de doute (sentiment du hors-la-loi), d'adhésion et d'hésitation qui est bien celui par lequel Paul Ricœur définit la reconnaissance comme perception et réduction de l'écart³¹.

Presses universitaires de Rennes

31. « On touche ici à cette opération implicite par laquelle un écart est à la fois posé et franchi », P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 23.





Presses universitaires de Rennes

