

WITOLD WOŁOWSKI
Lublin

VERS L'INTERPRETATION TROPIQUE DE L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE (ENTRE LE NARRATIF ET LE DIALOGAL)¹

Problèmes épistémologiques

A l'époque où la pluralité des théorisations dans le domaine du langage multiplie les points de vues et les jargons spécialisés, il est important de réserver une place privilégiée aux concepts "sans frontières", c'est-à-dire ceux dont le champ d'application est suffisamment vaste pour permettre de construire des passerelles entre différentes disciplines et d'opérer ainsi une certaine unification. La théorie du trope, extrapolée désormais à plusieurs secteurs des sciences du langage (y compris la poétique), a déjà fait preuve de son caractère universel et interdisciplinaire, si bien qu'il paraît licite de la considérer comme un des outils explicatifs les plus performants. Nous allons essayer d'en apporter ici une preuve supplémentaire, en démontrant que le pouvoir d'explication de la théorie tropique peut s'étendre jusqu'aux phénomènes de l'hybridité² générique, ou du moins à un certain nombre d'entre eux.

Mais au préalable, il ne sera peut-être pas inutile de discuter brièvement quelques lieux communs, afin de cerner correctement la pro-

¹ La présente version de cet article intègre d'importantes remarques critiques émises par Catherine Kerbrat-Orecchioni après la lecture d'une version préparatoire, lecture dont je tiens ici à la remercier.

² Pour une synthèse des problèmes de l'hybridité littéraire et pour les différentes acceptions du terme, voir J. Viswanathan et J. -M. Grassin (2003). Quant à nous, nous l'employons pour l'instant dans le sens commun de *mélange*.

blématique et de mieux justifier cette tentative d'application de l'appareil tropique à la matière des modes, types ou genres du discours³.

Première observation: la situation épistémologique où nous nous trouvons est moins confuse qu'on ne le croit: les avancées théoriques réalisés dans notre domaine nous permettent de jouir d'une vision globale et structurée des processus de la signification à l'œuvre à tous les niveaux de la communication. Aucune discipline ayant trait à la généricité n'est stagnante: ni les préoccupations *essentialistes*, ni les recherches structuralistes, ni même la typologie dont on signale l'essoufflement devant la matière à classer si plurielle et hybride. Etant donnée la diversité et le caractère hétérogène des productions que nous rencontrons sur le marché communicationnel multimédia et pluricode («marché des genres discursifs et des textes» dira J. -C. Beacco 2004:118), la typologie des discours a sans doute du fil à retordre, mais elle ne se porte aussi bien que par le passé. D. Maingueneau écrit en 1996 dans un ouvrage de vulgarisation cette phrase optimiste: «l'une des tâches essentielles de l'analyse du discours est de classer les discours qui sont produits par la société» (1996:85). *L'analyse du discours* est en cela héritière directe des efforts séculaires souvent mis en doute⁴ et entrepris inlassablement par des philosophes, des rhétoriciens, des poéticiens.

Il semble pourtant qu'on ait affaire à une réorientation épistémologique: la tendance actuelle n'est plus à repérer, à travers de grands corpus, des traits distinctifs caractérisant un genre, ni à quadriller en parcelles exclusives tout le champ de l'activité langagière. Les approches les plus récentes viseraient plutôt à examiner des exemples particuliers des discours, en essayant de repérer et de commenter des *tensions* produites par les charges génériques présentes dans les énoncés singuliers. En

³ Nous n'entreprenons pas ici de traiter en profondeur le problème des rapports existant entre *mode*, *type*, *genre*, etc. vu que les interférences d'ordre figural ou tropique peuvent s'effectuer aussi bien de mode à mode, de type à type, de genre à genre. Le dramatique et le narratif nous paraissent pourtant approximativement assimilables à deux *modes* discursifs fondamentaux que l'on désigne avec des termes différents dont nous connaissons tous l'origine épistémologique, les diverses acceptions, les avantages et les faiblesses: mimétique/diégétique, pseudo-poligéré/monogéré, dialogal/narratif, etc. Pour la distinction *mode* | *type* | *genre* et pour des réflexions méta-classificatoires, cf. G. Genette (1986), J. -L. Chiss (1987), J. -L. Chiss et J. Filliolet (1987), J. -M. Schaeffer (1989), S. Branca-Rosoff (1999), F. Rastier (2001), J. -C. Beacco (2004), C. Kerbrat-Orecchioni et V. Traverso (2004).

⁴ Pour un historique rapide de l'effacement générique cf. p. ex. J. -L. Chiss (1987:16-17).

d'autres termes, on ne prétend plus définir l'immuable *essence* des genres, mais on s'attache – dans un mouvement d'esquive, presque de capitulation – à ratisser des textes à la recherche de ce qu'on appelle des *effets de généricité* (J. -M. Adam et U. Heidmann 2004).

Mais si la linguistique du discours et la poétique se désintéressent momentanément de l'approche appelée essentialiste, elles persistent à reconnaître que le problème générique reste essentiel. M. Bakhtine affirme déjà en 1928: «la poétique doit partir précisément du genre» (T. Todorov 1981:175). Dans son étude sur les genres discursifs⁵, datant du début des années cinquante, il affirme à plusieurs reprises que l'examen des genres doit précéder tout autre entreprise dans le domaine des sciences du langage: «La parole de l'énonciateur, malgré son caractère individuel et subjectif, s'adapte toujours aux exigences d'un genre; elle se précise et se développe dans une forme générique déterminée» (1986:373). D. Combe, quant lui, se référant à Larthomas (1972), met ainsi en avant l'aspect générique de l'ouvrage:

Larthomas montre la nécessaire prise en compte, pour le stylisticien, de la rhétorique des genres, qui gouverne l'écriture, stigmatisant la critique qui place tous les textes sur un même plan et fait fi de leur appartenance au roman, au théâtre, à la poésie, à l'essai, etc. La stylistique des genres doit constituer un préalable, une étude préjudicielle au commentaire des œuvres singulières et à l'interprétation des auteurs, dans la mesure où le choix stylistique est commandé d'abord par un choix antérieur, qui est celui du genre littéraire (1995:104).

J. -M. Adam confirme encore la même idée dans l'introduction à sa théorie séquentielle:

La structure globale des textes ne s'explique pas totalement par les combinaisons séquentielles car elle est, avant tout, réglée à un niveau très supérieur par les genres de discours (2001:3).

C'est là démontrer des évidences, dira-t-on. La démonstration n'est pas gratuite cependant, puisque ces évidences montrent à quel point le *genre* est devenu une notion-idole et combien les théorisations actuelles tendent encore à la fétichiser. Tout se passe, en effet, comme si l'orga-

⁵ Ce texte fondamental, dont certaines idées remontent à 1929, a été écrit entre 1952 et 1953 à Sarask; sa première publication, dans *Literaturnaja Uczoba*, 1, 200-219, a eu lieu seulement en 1978.

nisation de l'univers du discours était déterminée par cette espèce de méga-structure tentaculaire et *pré-linguistique* (J. -C. Beacco 2004:109) que seraient les genres. Qu'ils soient appréhendés comme des catégories de perception antéprédicative (D. Combe, 1995:9-22), comme des dominantes tonales (N. Frye 1957, G. Molinié 1986), comme des catégories *culture dependent* (M. -L. Ryan 1979), ou encore comme des résultats «d'un dialogue continu entre trois instances énonciatives: auctoriale, éditoriale et lectoriale» (J. -M. Adam, U. Heidmann, 2004:67), ils deviennent un *cadre*, un facteur suprême de la structuration des textes, un *fond* universel et intemporel sur lequel s'élabore tout discours local et actuel. Bref, c'est à l'intérieur des genres que naissent des textes. Ce point de vue relève de l'essentialisme et il est juste dans la mesure où il rend compte d'une intuition commune: à chaque prise de parole, on fait le choix d'un genre qui guide les autres choix à effectuer au cours de la construction du discours.

Mais il est aussi possible d'adopter une optique inverse - *analytique* - et de dire qu'avant d'identifier le genre, tout usager de discours a d'abord affaire au texte à l'intérieur duquel ont été implantés certaines structures génériques destinées à être reconnues ou non par le destinataire⁶. Malgré l'impact social et culturel, malgré les qualités ou les défauts individuels des sujets créateurs et percepteurs, malgré le riche appareil péritextuel qui accompagne aujourd'hui le texte à sa mise en circulation, celle-ci nous met d'abord en contact d'un texte dont il faut *peut-être* - puisque ceci n'est point une évidence - reconnaître le genre. Que le texte appartienne à un genre ou à plusieurs genres à la fois est, dans un premier temps, indifférent, puisque le lecteur ne saurait identifier le genre du texte, ni en déterminer le type d'hybridité, ni enfin proposer une qualification générique nouvelle, avant d'en achever la lecture. Tant que l'activité de la lecture n'est pas terminée, il ne peut en fait que saisir des *effets génériques* se produisant au fil du texte. Bref, le texte (entendu comme message linguistique, comme séquence de signes à interpréter), pouvant présenter une hétérogénéité générique, typologique ou modale plus ou moins forte, est une notion qui dépasse toute étiquette applicable. Le texte transcende les genres, les types et les modes, com-

⁶ C'est dans ce sens que vont certaines remarques de F. Rastier (2004) qui intitule de manière quelque peu taquine un de ses paragraphes: *Le genre appartient au texte*. Après quoi, il écrit explicitement: «le genre appartient au texte qui contient des indications de son genre [...]» (2004:123). C. Dolinine va plus loin lorsqu'il demande (très raisonnablement): «Est-ce que tout discours relève d'un genre?» (1999:36).

me le signe transcende les textes. Il est également - aspect qu'il ne faut jamais oublier - l'instrument de la création des classes génériques ou typologiques mixtes, voire inédites, au moyen des jonctions, suppressions et substitutions des éléments provenant de différents horizons génériques. Dans quelque optique qu'on ne le décrive, le genre discursif (type ou mode) peut toujours être défini comme un ensemble (une constellation, diraient les formalistes russes) de *procédés*. Pragmatiques, formels, thématiques, idéologiques, idiologiques, sociétaux, etc. - mais toujours *procédés*.

Il importe cependant de faire une autre observation: en s'hypnotisant sur le genre et sur la généricité, nous courrons le risque de verser dans le trop *général* et de marginaliser d'autres facteurs. Nous avons cité Bakhtine qui accordait aux genres une place centrale. Corrigeons-nous: centrale, mais non la première, puisque dans son essai sur les genres du discours, c'est bien le discours du sujet et non l'objet qu'est le genre qui importe le plus. La lecture attentive de l'esquisse bakhtiniene ne saurait en effet passer à côté de la définition de l'énonciation qui comporte trois éléments: 1: l'intelligibilité du message rendant possible la réaction au discours; 2: la volonté linguistique du sujet, ou si l'on préfère, le projet de l'auteur; 3: le choix de la forme générique. Il est bien significatif que celui-là vient seulement en troisième position: dans cette discrète hiérarchisation des aspects du discours réside, à nos yeux, la sagesse et la finesse du chercheur russe.

Il y a donc, avant le genre, un sujet dans le discours, et ce discours présente un degré d'intelligibilité, celle-ci pouvant être aussi considérée sous l'angle générique. Tout mixage ou brassage des genres repérable dans le discours du sujet relève d'une volonté, d'un projet, d'un encodage intentionnel. Un exemple: les *Informations* diffusent un mini-reportage sur l'épidémie imminente de la grippe, sur un ton catastrophisant. La séquence se clôt sur le constat suivant: 92% de la population ne prend pas le soin de se faire vacciner. Le message adressé est clair: courez chez votre pharmacien, sinon vous êtes morts. C'est ainsi que, par un effet affilié au trope, le genre *information* (dénotté) devient genre *publicité* (connoté). Le procédé décrit ci-dessus est passablement gros, puisque commercial. Il y en a de bien plus fins dans le domaine idéologique. D'où l'urgence de parler de l'intention auctoriale, du degré de clarté communicationnelle du texte-message (aussi au niveau générique), des procédés de chaotisation employés, et enfin de la compétence lectoriale.

La compétence

En 1979 paraît dans *Poetics* un article de M. -L. Ryan portant un titre significatif: *Towards a competence theory of genre*. La notion de compétence générique ne date donc pas d'hier, elle est présente dans la réflexion linguistique et poétique depuis longtemps. L'article de Ryan ne constitue d'ailleurs qu'un des points de crête sur l'onde traversant les études du discours depuis les travaux précurseurs de Bakhtine qui aborde le problème de la *compétence générique* déjà en 1953. Il le posait alors en ces termes:

Même si théoriquement nous pouvons ignorer jusqu'à leur existence [il s'agit des genres du discours], nous les utilisons dans la pratique de manière habile et sûre. [...] Nous apprenons à donner à nos discours une forme générique et, en entendant les discours d'autrui, nous identifions dès les premiers mots leurs genres, nous devinons les dimensions qui leurs sont propres [...], leur structure compositionnelle, nous prévoyons les conclusions. Autrement dit, nous saisissons dès le début, de manière intuitive, la totalité du message linguistique qui ne fait que se préciser ensuite à travers le processus de l'énonciation (*nous traduisons*).

S'il en était ainsi, les spécialistes du discours seraient chômeurs et l'enseignement inutile. Le *nous* bakhtinien - celui d'un fin expert fraternisant généreusement avec son peuple qui manifeste alors même où Bakhtine dit *nous* une incompetence à peu près totale à décoder le funeste endoctrinement léniniste - donne ici la pleine mesure d'un contraste dramatique observable sous toutes les latitudes. Observons quand même que Bakhtine parle ici probablement de ce qu'il appelle genres *premiers* ou *primaires* (comme le propose C. Dolinine 1999). La (prétendue) spontanéité de la reconnaissance générique s'applique en effet plutôt aux genres relativement simples, comme salutations, vœux, blagues, allocutions de circonstance, sermons, boniments, bref, aux petits genres bien incrustés dans la communication quotidienne. Le bon usage des genres complexes, lui, ne va pas de soi. Voilà pourquoi, tout au long de son étude, Bakhtine insiste sur la nécessité des études approfondies des genres (en général: premiers et seconds), condition *sine qua non* du développement correct de l'ensemble des disciplines linguistiques. Il est frappant, d'ailleurs, que dans ce passage traitant de la compétence Bakhtine n'a pas explicitement rappelé sa distinction simple/à complexe. Mais, à y réfléchir de près, on trouverait peut-être une raison pour cela: entre la simple compétence linguistique, acquise passivement à *travers* les genres premiers, et la

véritable compétence générique, la distinction n'est pas aisée. Voici un passage de Ryan qui fait *in expressis verbis* état de ces mêmes difficultés:

Afin de distinguer différents types de textes et de les utiliser correctement dans les situations communicatives, les membres d'une communauté linguistico-culturelle doivent posséder une connaissance implicite des contraintes génériques. Toutefois, aucune ligne de démarcation claire et nette ne saurait être tracée entre cette connaissance et la compétence générale qui permet aux gens de communiquer au moyen des signes du code linguistique. La connaissance des règles génériques doit être plutôt considérée comme faisant partie intégrante de la faculté que possèdent les sujets parlants de «faire des choses avec des mots» (1979:311, *nous traduisons*).

La confusion est due au fait que dans un discours il y a peu de composants génériquement stériles, presque chaque mot est une allusion, aussi ténue qu'elle soit, à un genre, un ton. Il existe ainsi de nombreuses équivalences entre la syntaxe de l'énoncé et la syntaxe de genre. On ne saurait nier en effet qu'il est possible de reconnaître certains genres à l'aide d'indices élémentaires. Il suffit de voir en tête d'un texte *Il était une fois une reine...* pour s'aviser qu'il s'agira (avec toute probabilité) d'un conte. Le syntagme s'entoure d'une auréole générique, et constitue par là même une *figure catégorielle* (nous reviendrons sur ce terme). Semblablement, il suffira de voir dans un livre le syntagme *Entre la reine* imprimé en italique, pour pressentir qu'on aura affaire à un texte dramatique⁷. Cette fois, il est vrai, la figure est d'un type différent, mais cela importe peu. Il importe peu également que les attentes créées par les syntagmes considérées tout à l'heure rencontrent des déceptions et que le lecteur/auditeur doive opérer au cours de la lecture plusieurs réajustements de son hypothèse de départ. L'essentiel est que les mini-figures génériques que nous venons de citer se situent à l'intersection des simples unités linguistiques et des phénomènes intertextuels.

Mais ce ne sont là que des phénomènes de petite échelle. La confusion *linguistique* vs *générique* affecte à proportions variables un nombre considérable de concepts de discrimination dont nous nous servons quotidiennement. Fondamentale pour les genres littéraires, mais non seulement pour ceux-ci, la distinction entre le mode monologal monologique

⁷ L'ordre des mots même est ici un signe d'appartenance générique. Voir N. Flaux et G. Zaragoza (2002).

et monologal dialogique (E. Roulet 1987:72) ou, si l'on veut, diégétique et mimétique⁸, est elle-même de nature purement linguistique. Il en est de même avec d'autres critères. L'étroite corrélation entre les désignations génériques et les cinq dimensions de l'acte discursif a été démontrée de façon magistrale par J. -M. Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989) ouvrage que l'on cite très peu et dont on saute toujours les meilleures pages.

L'acquisition de la conscience et de la compétence génériques semble donc passer nécessairement par: 1: l'assimilation des modèles établis, des genres consacrés, en particulier; l'acquisition des répertoires de traits distinctifs qui singularisent un genre et de ceux qui sont pour lui optionnels (*generic options*, M. -L. Ryan 1979); nous appelons ces deux ensembles de propriétés *profils complet* et *profil minimum* de la catégorie; 2: «l'identification d'ensembles de textes considérés comme l'actualisation d'un genre établi» (J. -C. Beacco, 2004:119); 3: l'observation de la variabilité des genres et des types dans le cadre de ce que Beacco appelle «linguistique de l'écart» (2004:114); 4: l'entraînement à avancer des hypothèses sur les types d'hybridité (étude des tropes catégoriels); 5: interprétation des «instructions visant à définir un pacte de lecture» (D. Malrieu 2004:73); 6: l'instauration éventuelle de nouvelles classes de textes; 7: la mise en relation des genres avec des lieux sociaux. Que l'on appelle ces approches essentialiste, phénoménologique, linguistique, pragmatique, poétique, sociolinguistique ou autre, cela est parfaitement égal, l'apprentissage linguistique et générique restant ce qu'il a toujours été: lecture, audition, reproduction, création. En tout cas, il est tout aussi important de savoir suivre et remonter le cours du fleuve, regarder en aval et en amont.

Pour ce qui concerne la compétence, une dernière observation s'impose, de caractère didactique. Dans le chaos de la culture médiatique qui règne actuellement, il paraît capital de donner à la formation générique une forte orientation critique. La démarche consisterait précisément à sensibiliser le destinataire le plus tôt possible à la présence des manipulations génériques, révélatrices et génératrices de mirages, de fausses interprétations, d'ellipses perfides, d'abus en tout genres dont nous sommes témoins ou victimes au quotidien, non seulement dans l'univers du discours mais aussi dans l'univers réel: romans de droite, pièces de gauche, journaux à thèse, jeux vidéo à foutaises..., plusieurs genres n'avouent pas aujourd'hui qu'ils relèvent en réalité d'un autre genre, celui de

⁸ Termes à prendre dans le sens fort que leur donne la tradition platonicienne.

l'agit-prop, de la publicité, de l'endoctrinement. Tout cela constitue une métaphore, un trope, une opération par laquelle un X est remplacé par un Y. Cette opération est encore catalysée par la spectaculaire inflation des *para-*, des *trans-*, des *hétéro-*, des *extra-*, et d'autres préfixes désignant le non respect des normes, les transgressions, l'intercatégorie d'à-mi-chemin, de quasi, de deux-en-un, de la joyeuse (ou funeste) indiscipline. Ceci n'est pas non plus un phénomène exclusivement discursif, mais une tendance culturelle et sociale qui imprègne notre réalité. Plongé dans cette insidieuse mouvance qui s'achemine vers l'indétermination générale et le confusionnisme systématique, le lecteur, le client ou l'homme tout court ont parfois du mal à discerner l'authentique du truqué, une voiture d'un tracteur, un roman d'une pièce de théâtre. Pour Bakhtine, le genre a toujours une dimension sociale, il entretient avec la réalité une relation presque mécanique: «[Les genres] reflètent d'une manière directe, fine et efficace toutes les transformations qui se produisent dans la vie sociale. Les énoncés et leurs types, c'est-à-dire les types des discours sont des courroies de transmission entre l'histoire de la société et l'histoire de la langue» (1986:355). Si la condition de la société influe aussi directement sur ses genres, on pourrait peut-être influencer sur celle-là par un certain travail (explicatif et créatif) effectué sur ceux-ci?

La transgénéricité moderne

C'est une banalité que de constater que sur le plan littéraire (d'où proviendront nos exemples), l'hybridité gagne du terrain. Il serait cependant inexact de dire que l'hybridité soit une force prédominante. Le propre de la modernité est de juxtaposer toutes les orientations possibles. Les musées côtoient donc les laboratoires, ainsi que le notent les bons vieux manuels: «Tandis que certains créateurs perpétuent, en les vivifiant de leur génie personnel, les traditions ancestrales, d'autres, entraînés par l'accélération de l'histoire, tendent à opérer dans la littérature et dans les arts une révolution perpétuelle; ainsi il s'établit une coexistence, instable peut-être mais féconde, entre *tradition* et *révolution* [...]». (A. Lagarde et L. Michard, 1973:7). D'une part, les innovations absconses et tarabiscotées, de l'autre, une simplicité bon enfant, une linéarité conviviale, une *littérarité normative* – étalon grâce auquel il est loisible de mesurer le décalage creusé par les innovateurs. La persistance et la bonne santé de la veine classique travaillant à la solidification des cloisonnements traditionnels corrobore ce que l'on appelle la *croissance à la littéralité* (Kerbrat-Orecchioni 1994:58), attitude dont

l'existence rend possible le bras de fer continu entre ce qui satisfait aux standards et ce qui les démolit. Tout le piment des échanges culturels est là. M. -L. Ryan note avec justesse cet aspect piquant et ludique des interférences catégorielles, lequel pourrait du reste être opposé à l'aspect négatif, sournois et fallacieux, dont nous parlions tout à l'heure:

Le genre est un ensemble de directives pour produire un acte de communication textuelle culturellement acceptable, facilement reconnaissable et par là même plus efficace. Ce dernier caractère nous permet de considérer l'aversion éprouvée par l'artiste moderne contre les catégories génériques existantes comme une tentative pour amener son lecteur à puiser le plaisir en dehors des sentiers battus de la culture officielle (1979:334).

Le critère de *plaisir* est sans doute de ceux que l'on est en droit de ne pas affectionner, vu son caractère éminemment subjectif. Il paraît pourtant assez bien acclimaté dans certaines conceptions toujours en vigueur dans le monde anglo-saxon, comme en dehors de lui⁹. Sur le versant réceptif, le plaisir est en effet un critère qui mérite d'être sérieusement pris en compte. M. -L. Ryan a donc parfaitement raison de souligner que l'intention de l'artiste moderne est d'éduquer le public aux œuvres expérimentales qui ambitionnent d'instaurer des catégories nouvelles ou qui proposent des solutions syncrétiques. Cette éducation du public est du reste, dans une certaine mesure, un fait accompli, car on ne saurait nier l'existence de destinataires éprouvant un plaisir à lire des œuvres qui disent quelque chose sans le dire ou qui disent quelque chose en faisant entendre quelque chose d'autre. On peut sur le même modèle envisager des destinataires se laissant séduire par les œuvres n'actualisant aucun genre précis, où la mixité mène la danse. Déjà les lecteurs de F. Rabelais¹⁰ étaient de ce nombre. Les auteurs jouent ainsi volontiers la carte de l'hybridité, le plurivalent joker.

La nature figurale/átropique des interférences catégorielles

On ne saurait mieux répondre à la transgénéricité que par une transméthodologie: translinguistique, comme le voulait M. Bakhtine,

⁹ Le problème du plaisir revient en discussion dans *Figures V* de G. Genette qui a fondé du reste son opposition fictioná/ádiction sur ce critère.

¹⁰ F. Rabelais est à notre connaissance le premier auteur de "romans" qui insère dans la narration des scènes dramatiques dans lesquelles les répliques des personnages sont marquées par la didascalie de la source locutoire.

transpoétique postulée par M. Głowiński (1997), «poétique généralisée» suggérée à plusieurs reprises et pratiquée par F. Rastier (2001, 2004). Il paraît donc de plus en plus impératif de recourir aux concepts propres à constituer des dénominateurs communs pour différentes théories afin d'assurer l'explication d'un grand nombre de faits par un mécanisme unique. L'arsenal théorique moderne fournit quelques instruments qui ont cet avantage. Parmi eux, les concepts de *figure* et de *trope* semblent répondre à la nécessité de saisir la sphère grise de l'intercatégoriel et du pluricode. En effet, la polyvalence de l'usage que l'on peut faire de ces concepts est considérable.

A notre connaissance, on a pas encore essayé, dans l'orbite de la poétique, d'appliquer la théorie du trope à l'explication des phénomènes des interférences génériques¹¹. Ce qui ne veut pas dire que les spécialistes ne se soient jamais servis de termes à signification voisine pour décrire des faits liés aux transformations qui se produisent à la jonction de différents modes et genres ou dans le processus de production-réception. M. Bachtine a parlé de *transaccentuation*:

On peut par exemple transporter une formule de salutation du domaine formel dans le domaine des relation informelles, en lui imprimant un accent parodique ou ironique. De la même manière on peut sciemment mélanger les genres utilisés dans différentes sphères d'activité humaine. (1986:375) [...] D'une manière générale, les genres du discours se prêtent très bien à la transaccentuation [...] (1986:386).

M. Głowiński emploie quant à lui le terme de *mimésis formelle* repris ensuite par J. Viswanathan pour l'analyse des *mimotextes* (1988:377). Pour le chercheur polonais, la mimésis formelle désigne:

une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres mode de discours littéraires, paralittéraires ou extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire. La mimésis formelle fait fond sur des formes d'expression socialement déterminées et, en général, profondément ancrées dans une culture donnée. [...] on ne peut parler de la mimésis formelle que lor-

¹¹ Sans revendiquer quoi que ce soit, nous signalerions seulement notre ouvrage sur le théâtre poétique (2002) où nous avons tenté une première esquisse de la conception tropique de la généricité. Nous la reprenons ici avec plus de précision, en apportant des corrections, des modifications et des références qui manquaient à la première phase des travaux.

sque se manifeste une certaine tension, un certain jeu entre différents modes d'expression; par exemple, lorsqu'un roman fait usage des règles structurelles qui appartiennent au Journal intime (1987:500).

J. -M. Schaeffer, dans le contexte des changements de statut du discours intervenant à l'intersection diégèse-mimésis, propose le concept de transmodalisation qu'il définit de manière suivante:

Un autre facteur qui a tendance à déstabiliser le rapport entre les modalités d'énonciation et les noms génériques qui se réfèrent à la littérature mimétique est celui des transmodalisations. Ainsi, tout récit peut se transformer en représentation. Je ne veux pas dire par là que les événements du récit peuvent être représentés, mais que le récit lui-même comme acte discursif peut être représenté, peut cesser d'être une narration pour devenir la représentation d'une narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur [...]. La poésie dramatique n'est d'ailleurs pas moins instable sous ce rapport. Si on aborde le texte comme notation pour une représentation théâtrale, il est purement représentationnel, les didascalies ayant une fonction prescriptive. Par contre, lorsqu'on le lit comme œuvre littéraire, les didascalies, qui se réfèrent alors à des circonstances du monde fictionnel dans lesquelles se situent les dialogues, prennent une coloration narrative (1989:93-94).

Schaeffer aborde un phénomène différent (et semblable à la fois), celui du passage du *mode* narratif au *mode* représentationnel. Il confond en un sens la perspective scénocentriste et textocentriste qu'il distingue soigneusement par ailleurs (1995:740). Quel que soit le terme et la nature du phénomène, il s'agit invariablement du même type de mécanisme apparenté à celui du trope et qui se fonde toujours sur les opérations de suppression, d'adjonction et de substitution, et visant à produire une nouvelle classe d'objets à partir de deux autres classes.

Il est inutile, dans la perspective qui est la nôtre, de revenir sur tout ce que les sciences du langage ont dit au sujet des figures et des tropes. À propos de la figure, nous retiendrons surtout une certaine plurifonctionnalité du terme qui fait que «[...] la notion de figure, clef de voûte de l'édifice rhétorique, peut aussi trouver place, au prix de quelques remaniements, dans l'univers de la pragmatique» (C. Kerbrat-Orecchioni 1994:70). Nous partageons cette vue: le terme est d'une souplesse exceptionnelle, et avec quelques autres remaniements que nous proposons ici, la figure pourra aussi rendre un service à la poétique des genres et à l'analyse du discours (si tant est qu'elles soient des disciplines

distinctes). Dans la suite de nos considérations, la figure tendra donc à s'identifier à toute structure perceptible marquée d'une empreinte stylistique dans n'importe quel système de représentation.

La notion de trope demande une plus longue halte, vu quelques extensions dont elle a bénéficié dans les deux dernières décennies du XXe siècle. Voici une définition classique, empruntée à D. Maingueneau:

La rhétorique classique voit dans le trope une «figure» avec changement de sens. Il relève de l'implicite dans la mesure où il repose sur une opposition entre un «sens littéral» et un «sens figuré», dérivé par le coénonciateur. Le point remarquable dans le trope est que, sous la pression d'un contexte particulier, il s'effectue une «conversion du contenu dérivé en contenu dénoté» [...] Dans «Paul est un cochon» (métaphore) il se produit un renversement de la hiérarchie habituelle: c'est le sens dérivé («Paul est sale») et non le sens littéral qui est le sens véritablement dénoté. Cela ne signifie pas que le sens littéral s'efface, mais il se trouve au second plan (1996:48).

Trope est donc plus spécifique que *figure*; c'est une figure plus essentielle, opérant à un niveau plus profond; il consiste en un brouillage structural où une structure de base (dénotée, réelle) se trouve concurrencée par une structure seconde (connotée, apparente) sans disparaître pour autant. Ces deux faits sont fondamentaux pour tout notre développement ultérieur.

Le trope, libéré de sa gangue rhétorique, poursuit une carrière impressionnante. Les élargissements les plus spectaculaires de la notion sont dus à C. Kerbrat-Orecchioni qui dans *l'Implicite* (1986) et dans d'autres travaux (1994) a transplanté le principe tropique sur le terrain de la pragmatique. En effet, Kerbrat-Orecchioni, qui a eu le mérite de s'aviser du grand potentiel explicatif du mécanisme tropique, en a proposé quelques extrapolations intéressantes sous la forme des tropes implicite, illocutoire, communicationnel et fictionnel. C'est ainsi que le trope a dépassé le cadre strictement rhétorique qui l'abritait jalousement jusqu'alors, pour servir d'outil d'explication de faits discursifs de nature diverse. Il est superflu de refaire ici l'histoire des cinq tropes mentionnés; il suffira pour notre propos d'extraire du mécanisme tropique quelques éléments prototypes.

Dans *Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées*, C. Kerbrat-Orecchioni donne du trope la définition suivante:

[...] un trope se caractérise par la substitution, dans une séquence signifiante quelconque, d'un sens dérivé au sens littéral: sous la pression de certains facteurs co(n)textuels, un contenu secondaire se trouve promu au statut de sens véritablement dénoté, cependant que le sens littéral se trouve corrélativement dégradé en contenu connoté. Ce qui ne veut évidemment pas dire que les deux sens soient toujours hiérarchisables, et de cette manière [...] (1994:57-58).

L'interprétation de ce passage est délicate. En fait, Kerbrat-Orecchioni n'y remet aucunement en cause le fait qu'une hiérarchisation des valeurs est condition *sine qua non* du trope; elle veut dire simplement que l'on ne peut pas toujours l'établir, auquel cas on se voit contraint à renoncer à parler de trope. A quel type de hiérarchisation pourrait-on avoir affaire dans le cas de l'hybridité générique? Une œuvre littéraire, aussi subversive qu'elle soit sur le plan générique, s'annonce dans la majorité des cas comme *roman, théâtre, poème, essai, souvenirs, journal intime*, etc. – dénominations qui correspondent à autant de macro-actes discursifs. Ces étiquettes émanent de ce qu'on appelle *généricité auctoriale* et que l'on oppose à la *généricité lectoriale* (J. -M. Schaeffer 1989). Entre les deux pôles, des tensions plus ou moins fortes se manifestent, si bien que l'étiquette proposée (consentie ou subie) par l'auteur peut se voir refusée – dans une certaine mesure ou totalement – par le lecteur. Dans l'interprétation tropique, le genre "communiqué" par l'auteur sera ainsi équivalent à la valeur dénotée, tandis que le genre "reçu", c'est à dire tel qu'il est décodé par un récepteur compétent, équivaudra à la *valeur connotée*.

Réduit à son ossature, le trope apparaît ainsi comme un système dynamique dans lequel une relation de concurrence s'établit entre deux types d'éléments hiérarchisables. En termes simplifiés, on peut donc dire qu'il y a trope chaque fois qu'il se produit quelque chose d'autre que ce à quoi l'on peut s'attendre dans le contexte d'une communication normalisée. Il est certes possible de s'aventurer loin sur le chemin ouvert par une telle définition, peut-être même très loin de tout ce que l'on peut encore raisonnablement considérer comme trope, néanmoins, à condition de garder le bon sens, il semble que ce chemin ne doive pas mener à la fois partout et nulle part.

Le caractère performant du trope réside ainsi dans le fait que l'on peut donner une interprétation tropique de tous les phénomènes manifestant une structure dynamique dans laquelle s'opère un renversement, un échange, par lequel quelque chose d'attendu, de normatif, de primaire doit partager son domaine (voire être remplacé dans les cas extrêmes)

avec quelque chose d'inattendu, d'anormal, de secondaire¹². Ces notions se repèrent aussi chez C. Kerbrat-Orecchioni, selon qui les tropes sont à envisager dans deux perspectives:

- dans une perspective onomasiologique (d'encodage), le trope peut se définir par la formule «un mot pour un autre»; c'est une déviance dénomminative qui se caractérise par la substitution d'un signifiant à un autre, plus attendu;
- dans une perspective sémasiologique (de décodage), le trope peut se définir par la formule «un sens pour un autre»; c'est une déviance sémantico-pragmatique qui se caractérise par la substitution d'un contenu à un autre, plus "normal" (1994:63).

Dans l'optique générique qui est la nôtre, la principale dissymétrie qui existe entre le producteur et le récepteur (traduite en termes de tensions entre la généricité auctoriale et lectoriale considérées ci-dessus) est celle de leurs compétences respectives: s'il y a des lecteurs dont les compétences génériques sont incomparables avec celles de l'auteur, il y en a aussi qui sont plus sensibles sur ce point que les auteurs eux-mêmes; c'est notamment le cas des chercheurs professionnels.

Le trope rajeuni devient ainsi une notion par excellence pragmatique, c'est-à-dire une structure que l'on *produit* et que l'on *reçoit*. Le trope suppose en effet les trois composantes essentielles du processus de la communication: 1: une instance d'encodage; 2: un message connecté à un fond co(n)textuel; 3: une instance de décodage (sans inclure toutes les déterminations d'ordre psychologique et sociologiques que les recherches actuelles tendent à valoriser). Sa structure est donc parfaitement compatible avec les démarches analytiques actuellement à la mode, comme celle définie par J. -M. Adam:

Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de travail sur les orientations génériques des énoncés. Ce travail s'effectue sur les trois plans de la *production* d'un texte, de sa *réception-interprétation* et sur le plan intermédiaire très important de son *édition* (2004:64).

¹² Il est intéressant de noter que certains chercheurs utilisent d'autres mots là où il serait possible de parler de trope: J. -M. Klinkenberg emploie le terme d'*icône*: *icône olfactive pour parfum piraté*. S'agissant d'une substitution, pourquoi le sémiologue le traite-t-il comme un signe et non comme un processus?

Le plan de l'édition, un quatrième paramètre à prendre en compte, est d'une grande importance. Toute modification d'ordre typographique a en effet un impact sur la réception d'un texte¹³. Un exemple: il suffit de ne pas mettre en italique la didascalie dans un texte dramatique pour susciter un effet de dépaysement chez un lecteur familier des pièces de théâtre. Si ce lecteur est par-dessus le marché un théâtrologue textocentriste, il se croirait autorisé à parler dans ce cas d'une stratégie d'homogénéisation des deux régimes discursifs visant à l'absorption du dialogue par l'environnement didascalique (un des procédés de la diégétisation de la mimèse¹⁴). Diégétiser le mimétique est une stratégie tropique (on verra bientôt pourquoi). Il est donc recommandable, comme l'a affirmé il y a bien longtemps J. Beatens, de «départager l'apport du *sujet de l'énonciation linguistique* en général et celui plus particulier de [...] *l'énonciateur graphique*» (1988:54).

Résumons: la figure et le trope sont des notions d'ordre structural dotées d'une grande souplesse fonctionnelle qui permet de les intégrer dans l'outillage conceptuel des différents domaines (rhétorique, pragmatique linguistique, épistémologie de la fiction). Cette théorie étendue peut aussi, telle est du moins notre hypothèse, englober le domaine des interférences génériques.

Pour dépasser le stade des intuitions et d'esquisser une première ébauche de la conception figurale/átropique de la genericité, on doit dans un premier temps résoudre deux difficultés: 1: distinguer entre *figure catégorielle* et *trope catégoriel*; 2: en proposer un classement quelconque.

Figure catégorielle vs trope catégoriel: les notions de profil minimum et de profil complet

Dans son article sur la compétence générique déjà évoqué, M. -L. Ryan écrit:

Il est communément entendu que l'identification correcte du genre est un préalable nécessaire pour la bonne compréhension du texte. Toutefois cette opinion

¹³ M. Laparra (1990) signale quelques difficultés provoquées par une typographie incohérente dans l'interprétation des *discours rapportés*.

¹⁴ Le terme de *mimèse* pourrait peut-être faire pendant à celui de *diégèse*, pour désigner respectivement action dramatique par opposition à l'action narrative, *mimésis* et *diégésis* étant davantage des catégories épistémologiques.

peut être nuancée. Il paraît raisonnable d'admettre que le lecteur ne saurait comprendre bien le texte sans savoir certaines choses au sujet de son genre, mais cela ne signifie pas qu'il doit avoir la connaissance de toutes les contraintes obligatoires et optionnelles relatives à ce genre (1979:329, *nous traduisons*).

Tout genre discursif, en admettant qu'il est défini par un *faisceau* de critères et non par un seul critère (F. Rastier 2001:1.3), comporte des propriétés constituantes, dont la présence conditionne l'identification de ce genre comme tel, et des propriétés secondaires, dont la présence n'est pas indispensable. M. Głowiński parle dans ce cas d'*invariants* qu'il définit comme «ce qui ne subit pas de changement au cours de l'évolution historique d'un genre, qui décide de son identité et permet de l'identifier dans ses diverses incarnations» (1989:82-94). Les invariants sont logiquement opposés aux variables, facteurs non indispensables dans l'identification d'un genre. Nous appellerons pour notre part *profil minimum* (d'une catégorie donnée) un groupement de *procédés* ou d'*éléments* sans lesquels ne sera possible ni la définition ni la reconnaissance d'un genre. Toute oscillation (qu'une œuvre effectue entre deux catégories) due à la violation des propriétés circonscrites par le *profil minimum* sera considérée comme *trope catégoriel*. Par contre nous nommerons *profil complet* l'ensemble de traits génériques repérables dans un texte, dont certains restent liés de manière moins rigide à tel ou tel genre particulier (profil complet = profil minimum + traits secondaires). Les migrations de ces traits secondaires d'un genre à un autre recevront la dénomination de *figures catégorielles*.

Dans le vaste champ de l'hybridité générique tout n'est pas trope. Certaines interférences à travers lesquelles un genre A se maquille en un genre B peuvent relever d'une simple polyvalence, ou de la présence dans le texte classé A d'éléments ou procédés caractérisant, de manière extrinsèque, les textes classés B. Tous les procédés ou éléments caractérisant les modes mimétique et diégétique pourraient du reste être nommés respectivement *mimèmes* et *diégèmes*. On aurait ainsi des mimèmes et diégèmes tropiques ou figuraux selon que leur présence entraînerait de simples effets de genericité ou de véritables "changements de sens" ou, autrement dit, d'importantes incertitudes d'interprétation générique de telle ou telle séquence.

La dernière remarque importante, qui précède l'analyse de quelques exemples, concernera la *portée* des phénomènes tropiques dans le domaine des modes-types-genres. Les figures et les tropes catégoriels peuvent - théoriquement - être envisagés soit dans une perspective

séquentielle, soit dans une perspective globale. En effet, s'il est clair que le lecteur de la *Mort de Tintagiles* de Maeterlinck ou des *Moralités légendaires* de J. Laforgue notera de nombreux menus effets d'hybridation qui ne perturbent pourtant pas l'identification générique de ces textes dans leur totalité, il n'est pas moins clair que le lecteur de *La pluie d'été* de M. Duras, des *Veuves* de F. Billeldoux, de *L'Abominable des neiges* de R. Char ou de *L'Augmentation* de G. Perec aura des difficultés à déterminer le genre de l'ensemble de la composition. Cela est dû à l'alternance permanente de formats génériques, aux écarts fonctionnels des éléments à fonctionnalité bien déterminée par la tradition, à la perversité de la disposition typographique. *La Pluie d'été* est un théâtre-man mais on le rattacherait plutôt au romanesque qu'au théâtral. *Les Veuves* sont nées sur la scène, mais ce spectacle a été ensuite transcrit par l'auteur sous forme d'un conte dialogué où le récit fait figure de didascalies. La théâtralité de *L'Augmentation* n'est qu'un mirage derrière lequel se dissimule une facétie littéraire purement narrative. Corps profondément hybrides, tous ces textes déclarent officiellement exemplifier un genre donné, alors qu'en réalité ils en actualisent - aussi - un autre. Ces deux genres demeurent ainsi dans une sorte de rivalité à travers un effet de fondu cinématographique: nous lisons tantôt une pièce de théâtre, tantôt un récit, tout en voyant les deux à la fois, comme en surimpression. Et c'est exactement la même chose qui arrive lorsque nous voyons *lune* en lisant *faucille d'or*. Les effets décrits ci-dessus sont de vrais tropes catégoriels, peut-être les seuls qui méritent cette qualification. Le vrai trope, à nos yeux, nécessite de constantes réévaluation d'éléments et un doute sur la totalité.

Différent paraît être le statut des tropes ponctuels, perçus à l'échelle de séquence ou d'énoncé singulier (la délimitation de la séquence à examiner est une chose capitale). Vu le peu d'incidence qu'ils ont sur l'économie des textes où ils interviennent, on peut se demander s'ils ne relèvent pas d'une figuralité générique ordinaire. C'est pour cette raison qu'il nous semble principal de réfléchir sur les caractéristiques primordiales et secondaires d'un genre. Ainsi, on peut déterminer avec plus ou moins d'exactitude si telle interférence affecte le noyau dur ou la périphérie du répertoire des propriétés.

Essayons de voir à présent quelles propriétés entreraient dans le profil minimum de deux types de textes, dramatique et narratif, correspondant (vaguement) à deux genres, récit et théâtre, ou plus exactement à deux *modes* discursifs: monogéré et pseudo-poligéré.

La réflexion sur le texte théâtral que nous menons depuis une dizaine d'années nous amène à constater que son noyau est constitué de deux caractères de base: 1: alternance de tours de parole entre actants qui partagent le même espace-temps fictif et qui poursuivent un échange pouvant être qualifié d'interactif; 2: la présence de deux couches textuelles, celle des dialogues et celle de la didascalie (la didascalie de la source locutoire¹⁵, la DSL, étant suffisante comme représentant de tout type de didascalie). Pour ce qui est de la théâtralité textuelle, nous ne voyons pas d'autres critères essentiels¹⁶. Toutes les autres caractéristiques sont pour ainsi dire amovibles, si bien qu'elles font partie d'un ensemble virtuel de procédés donnant lieu à des interférences d'ordre figural, non tropique.

La situation de la diégésis paraît, sous ce rapport, sensiblement plus compliquée. D'abord, le statut générique du récit fait problème en raison de l'omniprésence de celui-ci dans la culture:

le récit se rencontre aussi dans des systèmes non linguistiques: image fixe ou mobile, musique [...] le bas-relief, le vitrail, la bande dessinée, le spot publicitaire télévisé, le théâtre, le cinéma. [...] le récit transcende tous les genres: on le trouve dans la conversation courante, la chanson populaire, le fait divers et le mime autant que dans l'épopée, l'opéra et le mythe. On le trouve aussi dans des genres qui n'apparaissent pas à première vue comme narratifs: la petite annonce matrimoniale [...], la démonstration scientifique [...], le projet politique [...], la publicité [...], la recette de cuisine [...], l'aménagement urbain, le projet pédagogique, le mode d'emploi, etc. Chacun de ces énoncés manifeste une certaine narrativité (J.-M. Klinkenberg 2000:176-177).

Qu'il soit entendu comme un grand type de discours (J. -M. Klinkenberg), comme un *type de séquence* discursive (J. -M. Adam) ou com-

¹⁵ Cf. S. Golopentia (1993). S. Dompeyre (1992) utilise le terme de *didascalie d'identité du sujet parlant*. Précisons cependant qu'une pièce soliloquiale, quasi-monologale ou monologale n'est considérée ici comme texte dramatique qu'à condition de comporter une didascalie fournissant le nom du locuteur (cf. *Solo* de Beckett, in: *Catastrophe et autres dramatiques*). Sans cela, le discours devient un simple récit.

¹⁶ On pourrait tout de même ajouter au nombre de critères importants de la théâtralité le caractère anthropomorphe des personnages ou le caractère ordonné de l'intrigue tendant vers une fin par une successions de scènes plus ou moins autonomes au niveau sémantique et pragmatique. Autrement dit, l'action théâtrale ne devrait pas faire appel à certaines techniques de développement de l'intrigue qui paraissent exclusives du mode narratif (développement métonymique).

me un modeá/ágenre littéraire, le récit sera pourtant toujours narration, c'est-à-dire relation d'événements. Le terme de *narration* doit pourtant être soigneusement dissocié de celui de la *narrativité* qui implique un tout autre niveau d'analyse. Mode, type ou genre, le récit relève, pour nous, de la mise en texte (ou en voix) et non pas des structures logiques, sémantiques ou actantielles (profondes) auxquelles les structuralistes ont appliqué abusivement la qualification de narratives, et qui sont en fait communes à presque tous les genres discursifs. Ces structures, on aurait pu aussi bien les nommer *dramatiques*, terme qui conviendrait bien mieux, vu la physionomie décidément agonique du carré sémiotique et des relations oppositionnelles des actants. Le récit est donc avant tout un énoncé spécifique. Cette spécificité a été bien saisie par D. Combe dans son article intitulé «"La marquise sortit à cinq heures..."». Essai de définition linguistique du récit», article passé quasiment inaperçu, et qui a pourtant été une tentative très intelligente pour tracer le profil minimum du récit. Au terme de ses considérations, Combe donne du récit une définition (linguistique) suivante:

Enoncé supérieur ou égal à la proposition dans une phrase, simple ou complexe, remplissant d'une manière dominante la fonction référentielle grâce à la modalité assertive, signifiant l'idée d'action ou d'événement chronologique et logique par l'intermédiaire d'un prédicat où l'idée de temps est impliquée, attribuée à un thème, dont le signifié est par là m*me anthropomorphe (1989:165).

A l'exception du caractère obligatoirement anthropomorphe des objets du récit, la définition de Combe peut être considérée provisoirement comme donnant les ingrédients indispensables du genre narratif. Reste seulement à préciser ce que le récit n'est pas et à proscrire certains éléments. Il nous paraît ainsi raisonnable de postuler, comme trait générique essentiel du narratif, l'absence de zonification du texte, c'est-à-dire l'inexistence d'une pluralité de couches textuelles. Autrement dit, pas de didascalie (au sens propre du terme) dans le récit. Il serait également tentant de mettre au ban le présent, mais nous nous rendons compte du caractère provoquant d'une telle exclusion. Remarquons malgré tout que le présent (temps par excellence didascalique) n'est pas un temps verbal comme tous les autres, l'idée de la temporalité y apparaissant comme neutralisée. Tout récit fait entièrement au présent s'apparente par conséquent bien davantage à un scénario de pantomime - c'est-à-dire à une longue didascalie - qu'à une nouvelle ou à un roman.

Passons aux exemples. Dans le passage ci-dessous, tiré du *Dîner en ville*, le romancier cherche à obtenir une orchestration de répliques conversationnelles et de monologues intérieurs qu'il marque respectivement avec des tirets et des points de suspension. En plein milieu du roman, la typographie change pourtant à l'improviste, se faisant plus polarisée. En effet, des portions de texte en caractères romains et italiques s'alternent pendant quelque pages, en formant des zones bien distinctes:

- Je vous entendais parler de vos enfants tout à l'heure...

...C'est ce que je dis toujours. On n'est jamais assez tatillon...

Mais bien sûr, je suis tout à fait, très...

... Cette fois elle n'écoute plus les conversations; elle semble intéressée: j'ai enfin trouvé le moyen d'attirer son attention...

- ... Moi aussi, vous savez, Martine, j'ai un petit garçon...

- Nicolas, c'est un enfant ravissant. Je l'ai vu l'autre jour lorsque j'ai été rendre visite à Bénédicte...

... Moi aussi, je... Mais non, voyons, pas du tout... De toute façon, elle n'est pas assez jolie pour être bête à ce point là...

- N'est-ce pas que c'est un joli petit garçon? [...]

(C. Mauriac, *Le Dîner en ville*, pp.110-111)

Ce zonage vise à donner au texte une vague apparence dramatique, cela ne suffit pas cependant pour qu'il y ait trope. La mise en italique et l'alignement à droite, loin de conférer au texte un caractère didascalique, ne font qu'accentuer le caractère dialogique de la séquence. On serait donc en présence d'une simple figure catégorielle.

Idem pour cette séquence de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck:

TROISIEME SERVANTE. Eh bien?

DEUXIEME SERVANTE. Il faut venir aussi... on ne peut pas les détacher...

PREMIERE SERVANTE. Lorsqu'on dénoue leurs bras, elles les referment sur l'enfant...

DEUXIEME SERVANTE. Et l'enfant les serre de plus en plus fort...

PREMIERE SERVANTE. Il repose le front sur le cœur de l'ainée...

DEUXIEME SERVANTE. Et sa tête remonte et descend sur ses seins...

PREMIERE SERVANTE. Nous ne parviendrons pas à entrouvrir ses mains...

DEUXIEME SERVANTE. Elles plongent jusqu'au fond des cheveux de ses sœurs...

PREMIERE SERVANTE. Il serre une boucle d'or entre ses petites dans...

DEUXIEME SERVANTE. Il faudra que l'on coupe les cheveux de l'ainée...

PREMIERE SERVANTE. Et ceux de l'autre sœur de même, vous verrez...

DEUXIEME SERVANTE. Avez-vous vos ciseaux?

(M. Maeterlinck, *La mort de Tintagiles*, p. 30)

Le dialogue des Servantes est un récit destiné au lecteur, mais bien qu'on y entende trois voix distinctes, la séquence n'en perd pas pour autant son caractère dialogal maintenu par les répliques que nous soulignons et qui relèvent du régime conversationnel (appel de l'aide, aveu des difficultés, aposiopèse de problème, question sur les moyens nécessaires pour le résoudre). Dans la séquence ainsi délimitée, la résorption du dialogue n'est donc pas complète, si bien qu'on ne peut pas conclure à la suppression d'une règle fondamentale du protocole théâtral. Ce n'est alors qu'une figure de narrativisation, non un trope. Observons tout de même que de telles figures – anodines si elles sont en petit nombre – risquent de produire des effets tropiques dès qu'on en fait un emploi massif.

Voici à présent un exemple de trope catégoriel (toujours ponctuel) mis en place dans un texte narratif. Il s'agit de *Nadja* d'A. Breton qui est un récit avant d'être autre chose. Fidèle à ses théories subversives, Breton juge pourtant convenable d'agrémenter la narration de *Nadja* de quelques éléments étranges au genre-cadre. On y trouve notamment d'intéressantes parenthésisations:

p. 688: «Où? (le doigt tendu) mais là, ou là (les deux restaurants les plus proches), où je suis, voyons. C'est toujours ainsi.»; p. 690: (Avec effroi, fermant le livre) «Oh! ceci, c'est la mort!»; p. 690: «[...] N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux) Deux, deux quoi? [...]»; p. 697: «[...] Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi: le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau? (Plaisantant) Bien sûr que ce n'est pas la fortune: le feu et l'eau, c'est la même chose le feu et l'or, c'est tout différent»; p. 698: «Un point c'est tout. J'ai senti tout à coup que j'allais te faire de la peine. (Se retournant vers moi:) C'est fini»; p. 705: G...? mais oui, [...] c'est permis un mot ignoble, tantant la prévenue de n'avoir même pas «la reconnaissance du ventre (rires)».

Il est banal d'observer que les énoncés soulignés mis entre parenthèses imitent la didascalie théâtrale par leur forme stylistique et grammaticale, ainsi que par leur fonction. Le dernier d'entre eux (*rires*) respecte jusqu'au format de la police propre à la didascalie: l'italique. Ces segments du récit de *Nadja* apparaissent donc comme directement empruntés à une pièce de théâtre, et ils provoquent à plusieurs reprises un effet de dépaysement, d'ordre tropique, chez le lecteur. La récurrence du procédé contribue à la formation d'un léger brouillard sur «l'horizon d'attente» générique.

Du côté théâtral, considérons un fragment de la séquence 7 de *Silence! l'arbre remue encore* de François Billeldoux, pièce de théâtre jouée en 1967 au XXI^e Festival d'Avignon et publiée en 1986 aux Actes-Sud dans la collection «Catalogue d'un dramaturge»:

Dans un salon.

Charbonnier (*paradant*): ... Il était environ n'est-ce pas très précisément dix-huit heures dix-huit heures dix. Bien qu'un samedi, je m'activais encore, à peu près dans les bureaux de la Mairie. Monsieur le Maire avait été appelé dans sa résidence à recevoir des notabilités des environs. En conséquence il m'avait chargé de mettre un peu d'ordre au titre d'adjoint dans des papiers en instance et je m'affairais, je m'affairais quand soudain, n'est-ce pas, sans frapper, sans se faire annoncer, qui vois-je, en sueur, affolé devant mon bureau, je veux dire provisoire, le bureau du maire, n'est-ce pas, puisque donc... Qui vois-je? Eh bien, ce maçon-là, que je connaissais de vue, n'est-ce pas, depuis le temps, machin là... que c'est bête!... Poupiquet!... Je lui dis: un moment, je vous en prie! Prenez place, je suis à vous. Mais impossible de lui faire entendre que j'avais à régler d'urgence une affaire extrêmement délicate...

Dans le bureau du maire.

Pied-Paquet: Je ne sais pas par quel début commencer, mais je te le dis, Monsieur le Maire, adjoint quoi, je te le dis, Charbonnier, l'Octobre, il est à mon avis, le menuisier de chez Flaveur tu vois, il est hors de lui. Hors de lui!

Dans le salon.

Charbonnier: ... Vous pensez bien qu'à l'époque... - j'appartenais au Conseil municipal depuis bien avant bien avant - c'est bien simple, en 39, j'étais encore le plus jeune conseiller municipal. C'est vous dire si de ces histoires de paysans j'en ai entendu, n'est-ce pas, plus que mon content, mon content. Par conséquent! Où en étais-je?... Oui. Je continuais donc de signer le courrier par délégation, mais cet animal...

Dans le bureau du maire.

Pied-Paquet: Je te dis: je le connais l'Octobre, il est hors de lui. Nous sommes nés dans la même rue. [...]

Dans le salon.

Charbonnier: ... j'écoute d'une oreille, j'écris de l'autre. N'est-ce pas? N'est-ce pas? Ha! Ha! Ha! Si l'on se mettait à les écouter - ha ha ha, n'est-ce pas, - on n'en sortirait pas! [...]

(F. Billeldoux, *Silence! l'arbre remue encore*, pp. 23-25)

La scène est arrangée de manière complexe. Charbonnier, l'adjoint au maire, raconte à un interlocuteur indéterminé (il fait peut-être une relation au Maire lui-même...?) la visite intempestive du maçon Pied-Paquet. Celle-ci avait eu lieu probablement le lendemain de l'arrivée dans le village du menuisier Octobre, son ami d'enfance. Ce récit de Charbonnier est mixé avec les aveux inquiets de Pied-Paquet faits lors de ladite visite chez Charbonnier. Bref, les deux interlocuteurs se situent chacun sur un autre plan temporel et dans un autre espace. On a ainsi affaire à une structure en superposition: les répliques de Pied-Paquet font objet de commentaire construit à travers les répliques de Charbonnier, (des méta-répliques, pourrait-on dire). Ce genre de métadiscursivité¹⁷, une forme d'adialogisme (W. Wołowski 2002), est résolument anti-théâtral, car même si le principe d'alternance des tours de parole y est observé, la disjonction spatio-temporelle caractérisant ce dispositif énonciatif exclut toute possibilité d'échange au sens propre du terme. Ce "dialogue" n'est donc pas théâtral; il relève d'une technique purement romanesque. Le trope catégoriel consiste dans la négation d'une loi essentielle du dialogue dramatique.

Après cette technique par laquelle le théâtre se fait narration, examinons brièvement le cas du passage inverse, celui du mode narratif au mode théâtral. *La pluie d'été* de M. Duras, comme quelques autres textes du même auteur, est une composition hybride. Aucune indication de genre n'est fournie par l'auteur, mais le mode d'encadrement est résolument diégétique, la fonction d'ouverture et de clôture étant réservée à des passages narratifs des plus traditionnels.

[...] Et puis dans la matinée du dixième jour après que sa scolarisation avait commencé, Ernesto était revenu à la casa.

¹⁷ Le terme n'est pas à entendre au sens que lui donne M. Granier (1997).

[suit un blanc équivalent à 4 lignes de texte]

C'est tôt dans la matinée. C'est dans la cuisine, la pièce principale de la maison. Il y a une longue table rectangulaire, des bancs et deux chaises. La mère c'est là qu'elle se tient. Cette femme assise et qui regarde entrer Ernesto c'est elle. Elle regarde et puis elle se remet à éplucher des pommes de terre.

Douceur.

La mère: T'es encore un peu en colère Ernestino.

Ernesto: Oui.

(M. Duras, *La pluie d'été*, pp. 19-22)

A partir de «C'est tôt dans la matinée», le récit de Duras prend une allure spéciale: il assume un caractère propre au style didascalique. Les phrases se raccourcissent au point de se réduire à des mots singuliers. L'idée de la temporalité, présente dans la première phrase de la séquence citée, tend à disparaître: la succession temporelle, instaurée par les éléments déictiques (dans la matinée) et les marqueurs temporels explicites (*après*), se dissout dans le présent qui immobilise en quelque sorte la fluidité des événements désormais *alignés* les uns après les autres et non entravés par des chicanes sémantiques de l'écoulement. Ce phénomène de *récit didascalique* a déjà été observé par les spécialistes en didascalie. J. Viswanathan en relève un exemple très parlant dans les dernières lignes de la *Chambre obscure* de V. Nabokov où l'écrivain adopte - comme le dit la chercheuse américaine - «les conventions d'écriture des didascalies» (1988:389):

Il était assis par terre, la tête penchée, puis lentement s'inclina en avant, et s'affaissa sur le côté. Silence. La porte est largement ouverte sur le vestibule. La table est repoussée, une chaise traîne auprès d'un cadavre en costume violet. On ne voit pas le browning, il est sous lui. Sur la petite table [...] traîne un gant de femme retourné. Près du divan à rayure, une malle élégante avec une large étiquette bariolée: «Solfi, Hôtel Adriatique». La porte d'entrée de l'appartement est ouverte elle aussi.

(M. Duras, *La pluie d'été*, p. 254)

«Dans la traduction anglaise, - ajoute Viswanathan en note - publiée en 1938 aux EU (une version remaniée par Nabokov), le dernier paragraphe débute ainsi: *Directives de mise en scène pour un dénouement silencieux* (1988:391)». Nous serions ainsi en présence d'un aveu

ouvert d'intention interférentielle de la part de l'écrivain russe qui réalise à bon escient une didascalisation de son récit¹⁸.

Outre que d'illustrer des tropes catégoriels, ces exemples ont encore un autre avantage. Ils font comprendre qu'on ne parlera jamais pertinemment du récit narratif sans savoir ce qu'est le style didascalique. Le récit narratif véritable paraît être, en fait, tout ce que l'on entend traditionnellement par récit moins le récit didascalique qui n'est point un récit "normal". Ce style des notations brèves, incolores, strictement informatives, réservé à la traduction linguistique d'une classe du non-verbal, est né avec la didascalie théâtrale, et non pas avec l'écriture épique.

Un essai de typologie

Pour classer l'ensemble des interférences génériques auxquelles on peut avoir affaire à l'intersection du dialogal et du narratif, nous proposons de partir des critères topologiques et fonctionnels qui vont correspondre respectivement à deux grandes familles de procédés interférentiels, alternatifs et fusionnels. Par *alternance* nous entendons une structure dans laquelle interviennent tour à tour deux (ou plusieurs) types de séquences chacune d'entre elles pouvant être isolément qualifiée comme appartenant à un genre donné. La *fusion* désigne l'acquisition par un élément du discours d'une fonctionnalité qui, traditionnellement, n'est pas la sienne.

Les procédés alternatifs peuvent présenter deux variétés selon le type de distribution sur lequel ils prennent appui. Le premier type de distribution donne lieu aux structures concentrationnaires où une forme générique A ne se manifeste qu'une seule fois dans un texte genre B; le second est celui qui génère des structures dispersives où une forme générique A se manifeste dans un texte genre B à intervalles avec une fréquence relativement élevée. De même, les procédés fusionnels peuvent faire objets de sous-catégorisations. Dans le secteur des œuvres hybrides épico-dramatiques, la fusion peut ainsi se réaliser par deux voies:

¹⁸ Mentionnons aussi dans ce contexte les travaux d'E. Surace qui étudie la narration à «caractère didascalique» dans les *Moralités légendaires* de J. Laforgue. (www.orsini.net/Laforgue/vortex2/surace2). Voir surtout les remarques de la page 6 de l'article reproduit sur le cite. Le même type de procédés, bien qu'ils soient liés à l'usage d'autres stratégies d'écriture, est également observable dans certains récits et romans de S. Beckett (cf. *Watt*).

1: accumulation de toutes les fonctions par une seule forme discursive (récit ou dialogue); 2: transferts de fonctions s'effectuant au sein d'un discours formellement hétérogène. Des exemples ne manquent pas pour toutes ces tendances¹⁹.

Voici un passage du *Grand vestiaire* de R. Gary:

[...] Bien entendu, le ministre, les organisateurs, le bonhomme du cinéma et celui de la radio saisirent immédiatement tout le parti que l'on pouvait tirer du gamin, pendant que la crème était encore fraîche; ils se ruèrent tous sur lui; il s'ensuivit un dialogue que je n'ai jamais pu oublier et que je reproduis ici, littéralement, pour les amateurs d'histoires vraies.

LE MINISTRE (*paternel, caressant la petite tête hirsute*). – Il est bon, ce gâteau? (*Rires dans l'assistance. Tout le monde a l'air ravi, avec toutefois une pointe d'émotion qui ne demande qu'à percer. Quelques yeux se mouillent*).

LE GAMIN (*très effrayé et visiblement récitant une leçon*). – Lenormand, Michel. (*Eclat de rire général, plus discret toutefois chez les personnes sensibles qui se rendent vaguement compte qu'au fond il n'y a pas de quoi rigoler*).

LE MINISTRE (*indulgent*). – Et de quelle région es-tu?

LE GAMIN. – De la Villette.

LE MINISTRE (*revenant à ses moutons*). – Tu as des petits frères ou des petites sœurs?

LE GAMIN (*catégorique*). – Non. J'ai que mon père. (Un «ah!» général et un frisson dans l'assistance. *Ça sent le scandale. Le ministre se redresse un peu et lâche le gamin: c'est tout juste s'il ne s'essuie pas les mains. Il a l'air vexé, comme si quelque chose n'avait pas marché dans l'organisation*).

LE MINISTRE (*nettement menaçant et regardant à la ronde*). – Il est là, ton père?

LE GAMIN (*très fier de lui*). – Il est en tôle. (*Nouveau «ah!» puis le silence. Le gamin s'essuie la crème dans sa manche et mord dans le gâteau*).

LE GAMIN (*la bouche pleine*). – Il a écopé dix ans pour collaboration avec les Frisés.»

(R. Gary, *Le grand vestiaire*, pp. 29-30)

Après cette brusque intrusion de l'élément théâtral dans ce roman, le retour à la narration normale se fait aussi brusquement et pour de bon: aucune autre séquence de ce genre ne viendra plus perturber le cours du récit. Caprice du conteur ou stratégie d'hybridation consciente?

¹⁹ L'exemple le plus éclatant de trope topologique concentrationnaire est la séquence dramatique d'*Ulysse II* de J. Joyce, appelée *Circé*.

Sans doute une sorte de caprice, bien que le narrateur fournisse lui-même la motivation de cette échappée dramatique: il s'agit d'une scène inoubliable, qui mérite donc d'être reproduite sous la forme la plus mimétique possible.

C'est une architecture tout à fait différente que nous rencontrons dans les hybrides de P. Ackroyd (*Plato papers*), de M. Roche (*Mélodie / Maladie*) de M. Duras (*La Pluie d'été*) ou même de R. Queneau (*Le Chiendent*). Ici, on assiste en effet à une succession alternée de séquences dramatiques et narratives (+ séquences mixtes de types variés) en nombre plus ou moins égal. Bien entendu, chacun de ces textes présente un type d'agencement alternatif quelque peu différent, depuis un isolement complet et une pureté générique interne des segments (P. Ackroyd) jusqu'aux solutions plus confuses, privilégiant une certaine fluidité et dans lesquelles l'articulation inter-segmentale est moins nette. Dans le cadre restreint de cet article, il serait impossible de décrire tous ces cas de figure et toutes les nuances, les analyses exigeant de très longues citations. Nous y consacrerons notre prochain ouvrage traitant de manière plus systématique les interférences génériques du narratif et du théâtral. Pour cette ébauche, contentons-nous d'affirmer que tous les auteurs susmentionnés se complaisent dans ce qu'on pourrait appeler l'hybridité séquentielle, forme tropique où les séquences diégétiques et mimétiques restent génériquement autonomes ou quasi autonomes.

Sur le plan fonctionnel, il s'agira de phénomènes d'ordre qualitatif, en particulier de perte et d'acquisition de fonctions par certaines composantes du texte. Les deux procédés que nous avons déjà examinés ici (*La Pluie d'été* de Duras et *Silence! l'arbre remue encore...* de Billet-doux) représentent ainsi des interférences de type *fusionnel*, puisqu'ils consistent dans une transformation interne de certaines composantes clés: dans *La Pluie d'été* la narration se fait didascalie; dans *Silence! l'arbre remue encore...* les répliques deviennent adialogales. Les deux tropes sont mis en place dans des textes présentant sur le plan formel une dualité générique.

Il en est autrement de deux autres familles de textes que l'on pourrait ranger sur l'axe de la fusion réductrice, processus à travers lequel une seule forme générique parvient à occuper la totalité du terrain textuel. La première famille regroupe les récits ou les romans entièrement composés de répliques en style direct. *Jean Barrois* de G. Duhamel est un des premiers modèles modernes, mais c'est surtout *Inquisition* de R. Pinget, plus récent, qui paraît être une réalisation exemplaire

du "genre". Dans la même série romanesque, on pourrait encore citer *Tu ne t'aimes pas* de N. Sarraute²⁰. L'effet tropique qui se produit dans ces œuvres s'explique par la suppression, ou au moins un effacement significatif, du "diégème" fondamental, celui du narrateur conçu comme instance de mono-gestion discursive. La fonction narrative s'y trouve en effet totalement résorbée dans le dialogue. La seule trace d'instance narratorialle permanente, pour ainsi dire, dans l'activité des personnages-enquêteurs. Il est aussi intéressant de noter que personne n'aurait pensé à qualifier de véritable texte ces œuvres pourtant dialoguées de bout en bout. Une des raisons de cet état de choses tient sans doute au fait que le lecteur de ces romans (surtout de *Tu ne t'aimes pas* de Sarraute) éprouve souvent des difficultés à identifier le locuteur. Ce caractère flou de l'attribution du dit est profondément incompatible avec les principes de l'écriture dramatique qui élimine tout flottement dans ce domaine par l'usage de la DSL.

Aux antipodes des romans dialogués, quoique toujours dans la même classe des tropes, on va situer les scénarios de pantomime, textes écrits exprès pour le théâtre ou du moins pensés selon les critères et les exigences de la scène. Un texte important qui relève de cette lignée, mais dont l'histoire littéraire signale rarement l'existence, est celui de *Pierrot au Sérail* de G. Flaubert. Oeuvre théâtrale, la pantomime s'ouvre par une liste de *dramatis personae* et elle est ponctuée par des indications de début d'acte et de scène; pour le reste, elle adopte une allure narrative. Voici un extrait de la scène II:

[...] Le Maître de pension (grand col, lunettes bleues, chapeau bas de forme, habit en queue de morue, gant de coton et parapluie rouge) est félicité, congratulé, remercié; - il témoigne de la modestie et fait des révérences. - On apporte la soupe.

(G. Flaubert, *Pierrot au Sérail*, p. 418)

Le paradoxe de cette scène est qu'elle est muette tout en faisant intervenir des actes de parole: félicitations, remerciements, etc. D'ailleurs, le *récit de paroles* ne se limite pas dans ce texte aux quelques grâmes ici évoqués. Bien d'autres énoncés de cette pantomime sont des-

²⁰ V. Minogue, relevant l'audace générique de Sarraute, note qu'avec ce livre elle est arrivée «à un point extrême de ses explorations» et que «les changements qu'elle opère dans les données du genre romanesque deviennent toujours plus radicaux de livre en livre, surtout depuis *disent les imbéciles*» (1996:1958-1959).

tinés à nous renseigner sur ce qui "se dit" muettement sur la scène: «*Le père de Pierrot lui fait des recommandations d'éviter les excès de la boisson et des femmes*» (p. 418)». De même que le dialogue chez Pinget couvrait la voix narratoriale, en devenant le seul maître du jeu, de même le récit de Flaubert couvre le discours direct des personnages et mène tout seul la danse. La tradition pantomimique connaît pourtant des cas de figure très variés. Ainsi les Ballets de R. Char (*La conjuration et L'abominable des neiges*) dérogent à la loi du mutisme plus que ne le fait *Pierrot*. On y détecte en effet de brefs passages où se trouvent consignés les paroles à prononcer sur la scène. La *quasi totalité* du texte étant en discours indirect, il nous semble licite de faire abstraction de ces quelques petites dérogation et de rattacher ces textes à la catégorie des tropes fusionnels à résorption.

À l'autre pôle, vont se placer les œuvres réalisant une synthèse de traits génériques et se prêtant à tous les modes de réception. *Pitchi-Poi ou la parole donnée* de F. Billetdoux relève ainsi de l'art spectaculaire (le spectacle a été diffusé sur les antennes de l'Eurovision en 1974 sous forme d'un film-reportage ou, s'il l'on préfère, d'un pseudo-documentaire). En voici un extrait:

Pour commencer, une notation musicale, au piano ou au violon, tenue, et qui impose silence. La speakerine de service apparaît à l'image, dans le cadrage le plus habituel. Mais elle a les yeux baissés, très attentivement, sur: "à le petit carnet" de Mathieu, et ses mains tremblent légèrement en feuilletant ce document où le héros de l'histoire a noté, d'une écriture enfantine, les indications qui lui furent utiles au long de son périple: [...].

LE PRESENTATEUR. Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, nous sommes en principe ce soir cent cinquante millions de personnes, à travers une vingtaine de pays occidentaux, qui allons être en mesure de nous interroger sur le cas d'un homme.

MONTAGE DE TEMOINGAGES SONORES (avec accents divers):

- C'est un homme cruel, cupide, intéressé, malhonnête. On le voyait à son regard.
- Il ne donnait pas confiance. Il ne parlait jamais. Ni du temps qu'il faisait ni de rien.
- Seulement pour dire non.
- Et ni bonjour ni au revoir. Brusquement il vous regardait droit dans l'œil et le voilà parti. [...]

LE PRESENTATEUR.

On lui a posé des questions sur son origine.

EXTRAIT D'INTERROGATOIRE.

- D'où étiez-vous?

MATHIEU. J'étais trouvé.

- Enfant trouvé? Par qui?

MATHIEU. On ne m'a pas dit. [...] (*Pitchi-Poi ou la parole donnée*, pp. 17-18)

Suivent des scènes dialoguées où Mathieu est confronté à une quantité de personnages qu'il a rencontrés dans son itinéraire européen parcouru à la recherche de la mère d'une enfant qui lui avait été confiée pendant la guerre. Ces scènes (où aucune composante dramatique ne manque) sont entrecoupées de longs passages de didascalie narrative (où transparaît - chose capitale - le *récit de parole*), de répliques collectives formant des témoignages, de commentaires du Présentateur. Tant et si bien que dans cette enquête dramatique plus d'une instance narrative se font remarquer, le Présentateur jouant un rôle de régisseur de tout le reportage. Cette œuvre pourrait donc se définir ainsi: théâtre + narration.

Les tropes alternatifs et fusionnels peuvent bien entendu se produire presque conjointement, ce qui arrive par exemple dans ce passage dont nous connaissons déjà le début:

C'est tôt dans la matinée. C'est dans la cuisine, la pièce principale de la maison. Il y a une longue table rectangulaire, des bancs et deux chaises. La mère c'est là qu'elle se tient. Cette femme assise et qui regarde entrer Ernesto c'est elle. Elle regarde et puis elle se remet à éplucher des pommes de terre.

Douceur.

La mère: T'es encore un peu en colère Ernestino.

Ernesto: Oui.

[...]

La mère attend. Silence.

Puis Ernesto crie.

Ernesto: 'Man, je te dirai, m'man. m'man, je retoucherai pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je sais pas. Après ce serait dit. Ça serait fait. Voilà.

La mère s'arrête d'éplucher. Silence.

La mère, répète lentement: Parce-que-à-l'école-on-m'apprend-des-choses-que-je-sais-pas...

Ernesto: Ouais.

(M. Duras, *La pluie d'été*, pp. 19-22)

Dans cette séquence de *La Pluie d'été*, où l'on voit un récit didascalisé s'articuler (par alternance) à une séquence "purement" dramatique. Nous mettons *purement* entre parenthèses, puisque malgré le format d'une pièce de théâtre que la séquence prend à partir de *Douceur*, on y note quelques anomalies (fusionnelles) qui l'éloignent du modèle de la textualité théâtrale. La DSL est imprimée en italique, alors que la didascalie méta-énoncive («répète lentement») est en caractères romains, ce qui la rend graphiquement similaire aux répliques et aux segments de récit didascalisé encadrant. Ecart aussi à l'endroit de «Puis Ernesto crie»: le «puis» est purement narratif et serait parfaitement inutile dans un texte dramatique classique qui rattacherait tout ce segment à la DSL qui suit: «Ernesto (*en criant*)». De simples points d'exclamations pourraient d'ailleurs remplacer ici toute notation didascalique.

Conclusion

Ayant pour objectif de proposer une approche ordonnée du phénomène des interférences génériques, cette esquisse (peut-on vraiment dépasser dans ce domaine le stade d'esquisse?) s'inspire de la théorie du trope telle que nous l'ont léguée les recherches modernes en la matière. Elle n'est au fond qu'un des prolongements possibles des travaux de C. Kerbrat-Orecchioni visant à démontrer le caractère tropique d'un certain nombre de phénomènes langagiers. Depuis une vingtaine d'années, le trope manifeste ainsi plusieurs facettes. Les plus connus des tropes "non classiques" - communicationnel et illocutoire - sont presque devenus articles de dictionnaire. Moins répandus, quoique aussi importants, les tropes implicatif et fictionnel, connaîtront peut-être un jour une percée proportionnelle à leur potentiel "athéorigène". A ces quatre satellites de la métaphore, nous proposons ici d'en joindre un cinquième: le *trope catégoriel*.

La conception tropique des réévaluations catégorielles, illustrée par les interférences épico-dramatiques mais extrapolable à tout l'univers du discours, prend place dans un environnement épistémologique dans lequel se trouvent accentués des principes suivants:

1: La généricité tient essentiellement en *procédés* (formes repérables et descriptibles) dont la nature peut être variée. Dans cette perspective, il faut d'abord plaider pour un rééquilibrage des positions théoriques. En effet, s'il est vrai que les genres constituent un *second-order semiotic system* (M. -L. Ryan 1979:333), c'est-à-dire un vaste champ sémiologique

de régulations codifiées qui informent en sous-main tout discours particulier, il est également vrai que le consommateur de discours, confronté à un texte, dispose tout d'abord de celui-ci pour en reconnaître le genre ou les genres («Un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres», J.-M. Adam 2004:62). Tout travail de reconnaissance d'un effet générique ou typologique implique donc d'abord une *connaissance*, celle des modèles établis ou des (proto)types, sans laquelle ne sont envisageables ni la mise en relation avec un ou plusieurs textes ou genres, ni une discussion sérieuse sur la généricité ou la typicalité. En même temps, tout examen particulier se fait à partir d'un texte concret dont il faut extraire le maximum d'information générique et typologique qui s'y trouve accumulée par l'action de tous les énonciateurs responsables de la forme définitive du message (depuis l'auteur jusqu'à l'éditeur et peut-être jusqu'au critique). Celui-ci, outre les marqueurs (modaux, typologiques, ou génériques) se rapportant à des modèles consacrés, peut en effet comporter des éléments - marqueurs en puissance - susceptibles de déterminer des classes nouvelles. Une radicalisation de cette thèse conduirait à dire que si presque chaque mot projette une ombre de son genre, il porte aussi en soi le germe d'un genre nouveau. La compétence générique a donc aussi une dimension *prospective*. Cette aptitude à fonder des classes nouvelles est particulièrement précieuse au contact de l'hybridité qui est génératrice non seulement de formes, mais aussi de théories («la transformation des modèles porte avec elle une autre conception de l'ordre typologique», J. -L. Chiss 1987:27).

La stratégie consistant à considérer le champ générique surtout comme une vaste étendue de procédés s'explique encore par le fait qu'il nous semble possible de soutenir qu'à côté des tropes catégoriels, il existe aussi des transferts de nature plus superficielle, c'est-à-dire des figures. Qu'un auteur de théâtre truffe les répliques de ses personnages de descriptions de la nature, ceci n'est pas un trope, mais une figure catégorielle, la description n'étant pas un marqueur indispensable du discours romanesque. Inversement, la présence de scènes dialoguées dans un récit n'a rien de tropique tant qu'elles sont intégrées à ce récit par les interventions de l'instance narrative.

2: La prise en compte de l'intention du sujet énonciateur ou du projet, suscitant une interrogation sur la finalité esthétique, pragmatique et idéologique du message, interrogation centrée sur les procédés de chaotisation générique qui y apparaissent.

A ce propos, il n'est pas risqué de partir du constat suivant: l'univers du discours actuel combine le régulier et l'irrégulier, le pur et le métissé. Aussi susceptibles de variabilité qu'elles soient, les formes canoniques vivent à côté des formes qui renient la tradition, en transportant la communication en dehors des sentiers battus. Cette normalité est même largement majoritaire, de sorte qu'il serait caricatural de surestimer quantitativement ce qui travaille à désagréger les canons. Il est pourtant bien fréquent que les auteurs, au lieu de faire de la poésie poétique, du théâtre théâtral et de la narration narrative, font de la crypto-poésie, du crypto-théâtre et du crypto-récit. Avec le discours utilitaire, ce n'est guère différent: le journal télévisé n'est plus *information*, mais *choc*, *idéologie* ou *publicité*, trois genres discursifs décerveleurs les plus en vogue de nos jours. Il semble néanmoins que ce soit à l'intérieur du domaine esthétique que les transferts génériques sont les plus spectaculaires, pour la simple raison qu'ils constituent dans ce secteur un des principaux objectifs à atteindre. Les formes proprement artistiques ont une vocation plus intense à se dépasser les unes les autres et à générer des configurations nouvelles. J. -M. Klinkenberg mentionne ainsi trois conséquences de l'emploi de figures et de tropes pour affirmer que cet emploi entraîne «une réorganisation des catégories issues de l'expérience»: 1: nouvelle ségrégation des qualités (création de nouvelles entités et classes: angélus incolore vs coloré); 2: analyse de la propriété nouvelle; 3: nouvelles interactions entre qualités (2000:365). Au niveau didactique, dans le cas de l'hybridité générique, il convient donc de s'interroger sur son pourquoi-faire et d'accentuer la nécessité d'affiner les capacités de l'apprenant à en analyser les effets par une double démarche rétrospective et prospective.

Face à cette réalité plurielle de la communication où le transfert générique est monnaie courante, nous avons besoin d'une plate-forme théorique permettant de subsumer toute sorte de phénomènes interférentiels. À nos yeux, la théorie du trope pourrait bien constituer une telle plate-forme. Pourquoi justement le trope? La réponse est simple: parce qu'on explique les *métaphores génériques* par référence aux mêmes principes d'adjonction, de suppression et de substitution que l'on trouve à l'œuvre dans d'autres figures. Quand un locuteur dit *tarte* pour signifier *un morceau de tarte*, on a affaire au trope; quand un locuteur A s'adresse à l'allocutaire B, en destinant en réalité son message à un allocutaire C, on a aussi affaire au trope; quand un auteur fait passer un monde fictif pour un monde réel ou l'inverse, il y a encore trope; enfin,

lorsqu'un auteur offre à son public un texte faisant semblant d'actualiser un genre donné et qu'il y introduit des éléments distinctifs d'autres genres pour bousculer les conventions perceptuelles du destinataire (T. Pavel 1981:148), il y a également trope, le trope catégoriel.

Dans nos analyses, nous n'avons considéré que les tropes se produisant à l'intersection de deux genres littéraires (le théâtre étant envisagé dans une perspective étroitement textocentriste) actualisant deux modes discursifs fondamentaux: le mimétique et le diégétique²¹. Un approfondissement de la recherche dans ce sens peut cependant conduire à l'élaboration des *profils minimum* d'autres genres ou types de discours et à la constitution des matrices tropiques, pas nécessairement quadrivalentes, pour d'autres couples de catégories²².

La réalisation du trope repose donc sur le transfert d'éléments entre deux ou plusieurs catégories. Non pas de n'importe quels éléments, nous l'avons vu, mais des éléments essentiels. D'où la nécessité d'introduire le concept de *profil minimum* qu'il est possible de définir ainsi: pour atteindre un objectif communicationnel, on mobilise plus ou moins consciemment un certain nombre de procédés-marqueurs de nature diverse. Parmi eux, on peut effectuer un tri hiérarchisé qui fait le départ entre ce qui est nécessaire et ce qui est accessoire pour l'obtention de l'effet souhaité. L'ensemble des marqueurs nécessaires d'un genre ou d'un type discursif constitue son *profil minimum*. Les marqueurs nécessaires additionnés de marqueurs optionnels formeront le *profil complet*.

Outre de proposer l'intégration de la mixité générique à une *topologie générale*, notre étude aboutit à un classement des tropes catégoriels du narratif et du dialogal, basé sur les critères topologiques (occupation de tel espace typographique du texte) et fonctionnels (exercices de telles fonctions par telles composantes génériques). Il existerait donc deux grands régimes interférentiels, la *fusion* (l'axe fonctionnel) et

²¹ A cet endroit, trois remarques supplémentaires s'imposent: 1: Nous nous rendons compte de l'imprécision de ces étiquettes (utilisées ici par commodité) et des commentaires faits à ce propos par G. Genette qui conclut très justement: la *diégésis* est la seule véritable *mimésis*, vu que le discours dialogal n'est pas une imitation: il est ce qu'il est, il ne représente pas, au fond. 2: Il n'entre pas dans notre projet de discuter le bien-fondé des distinctions génériques à partir des deux modalités d'énonciation (monogérée/poligérée). 3: De toute évidence, la poligestion dans le cas du dialogue théâtral n'est qu'un simulacre.

²² Nous avons pourtant exploré dans nos travaux précédents (W. Wołowski 2002) les principales interférences intervenant à la jonction du poétique et du dramatique.

l'alternance (axe topologique) qui peuvent englober à leur tour de sous-classes de tropes catégoriels. En faisant recours à un jeu de mots déjà utilisé, on peut dire synthétiquement qu'il y a deux types de processus d'hybridation: ceux qui reposent sur une collision d'éléments et ceux qui consistent dans une collusion²³.

Les procédés d'alternance reposent sur des arrangements d'ordre syntaxique, les syntagmes alternées sont "empruntées" telles quelles ou presque telles quelles à leur environnement d'origine: dans un trope alternatif, les séquences A et B conservent leurs caractères génériques propres. Les tropes liés aux procédés de fusion se réalisent par l'abstraction de certaines propriétés des deux types de discours et par la projection du faisceau de propriétés ainsi obtenu dans un discours ou dans une séquence *intimement* hybrides.

Les tropes fusionnels et alternatifs présentent chacun deux variétés, ce que visualise le tableau récapitulatif ci-dessous. Pour ce qui est des tropes alternatifs, on distinguerait des formes où l'on ne trouve qu'un seul enchâssement de séquence genre A dans un texte genre B (principe de *fusion réductrice* ou de *résorption fonctionnelle*) et des formes qui tendent de manière évidente à un équilibre entre le nombre de séquences A et B à l'intérieur d'un texte - dont la qualification générique devient par là bien plus problématique. Autrement dit, le fonctionnement des procédés alternatifs obéit soit au principe de *l'accumulation progressive* (dispersion, dissémination d'une structure générique A dans une structure générique B), soit à celui du *cumul ponctuel* (concentration d'une structure A en un point de la structure B).

En ce qui concerne les tropes fusionnels, ils se manifestent eux aussi dans deux types de structures extrêmes: 1: dans les formes génériques A dotées d'une fonctionnalité générique B (textes entièrement dialogués destinés à une réception "narrative": récits dialogués; ou textes entièrement narratifs destinés à une réception "théâtrale": scénario de pantomime); 2: formes qui réalisent une conjonction des propriétés des classes génériques A et B sans privilégier un mode de réception particulier, c'est-à-dire propre à A ou à B.

²³ Le mot est utilisé dans le sens de fusion intime par J. Viswanathan et J. -M. Grassin (2003): «Ainsi s'imbriquent, dans une même phrases, deux systèmes de valeurs très différents. Il y a une *collusion* de deux visions du monde et ainsi création d'une vision nouvelle».

Axe fonctionnel Tropes de type fusionnel	Axe topologique Tropes de type alternatif
ésorption <i>Interrogatoire</i> de R. Pinget <i>Tu ne t'aimes pas</i> de N. Sarraute <i>Acte sans paroles I</i> de S. Becket	concentration <i>Ulysse</i> de J. Joyce <i>Ferdydurke</i> de W. Gombrowicz <i>Le grand vestiaire</i> de R. Gar
enrichissement <i>Pitchi-Poi</i> de F. Billetdoux <i>Eden cinéma</i> de M. Duras <i>Les Veuves</i> de F. Billetdoux	dispersion <i>Plato papers</i> de P. Ackroyd <i>La Pluie d'été</i> de M. Duras <i>Le Chiendent</i> de R. Quenneau

Références

- Adam [Jean-Michel], 2001 (1997), *Les textes. Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan/HER.
- Adam [Jean-Michel] et Heidmann [Ute], 2004 mars, «Des genres à la généralité, L'exemple des contes (Perrault et Grimm)», in: *Langages*, 153.
- Bakhtine [Mikhaïl], 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. (*Estetyka twórczości słownej*, Warszawa, PIW, 1996).
- Beacco [Jean-Claude], 2004 mars, «Trois perspectives linguistiques sur la notion du genre discursif», in: *Langages*, no 153.
- Beatens [Jan], 1998, «Le transscripturaire», in: *Poétique*, 76.
- Branca-Rosoff [Sonia], 1999, «Types, modes, et genres. Entre langue et discours», in: *Langage et société*, 87.
- Chiss [Jean-Louis], 1987, «Malaise dans la classification», in: *Langue française*, 74.
- Chiss [Jean-Louis] et Filliolet [J.], 1987, «La typologie des discours», in: *Langue française*, 74.
- Combe [Dominique],
- 1989 (octobre), «"La marquise sortit à cinq heures..." Essai de définition linguistique du récit», in: *Le français dans le monde*, 57^e année, no 3-4.
 - 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, «Contours littéraires».
 - 2003 (modifié le 18 juillet), «Genre», in: *Dictionnaire International des termes littéraires* (DILT), on line.
- Dolinine [Constantin], «Problème des genres du discours quarante cinq ans après Bakhtine», in: *Langage et société*, 87.
- Dompeyre [Simone], 1992 juin, *Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies*, in: *Pratiques*, 74.
- Flaux [Nelly], Zaragoza [Georges], 2002 octobre, «L'inversion du sujet dans la didascalie», in: *Information grammaticale*, 95.
- Frye [Northorp], 1957, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum.
- Genette [Gérard] et al., 1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, «Points Essais».
- Głowiński [Michał],
- 1977, «On the First-Person Novel», *New Literary History*, 9, 1, automne, 1977; trad. par Bonny [Alain], «Sur le roman à la première personne», in: *Poétique*, 72, novembre 1987.
 - 1997, «Poetyka wobec tekstów nieliterackich» [*La poétique face aux textes non-littéraires*], *Narracje literackie i nieliterackie* (Prace wybrane, tom II), Kraków, Universitas.
- Dolinine [Constantin], 1999, «Le problème des genres du discours quarante ans après Bakhtine» *Langage et société*, 86.
- Golopentia [Sanda], 1993 novembre, «Les didascalies de la source locutive», in: *Poétique*, 96.
- Granier [Jean-Maxence], 1994 (1997), «Le fonctionnement de la méta-réplique dans le dialogue marivaudien», in: *Le Dialogique*, actes du colloque international sur

les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue, Université du Maine, 15-16 septembre 1994, Peter Lang.

Klinkenberg [Jean-Marie], 2000 (1996), *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, «Points Essais».

Groupe μ , 1990, *Rhétorique de la poésie*, Seuil, «Points».

Kerbrat-Orecchioni [Catherine], 1978, «Ironie comme trope», in: *Poétique*, 41.

- 1986, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.

- 1994, «Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées», in: *Langue française*, 101. (numéro intitulé *Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*).

Kerbrat-Orecchioni [Catherine], Traverso [Véronique], 2004, «Types d'interactions et genres de l'oral», in: *Langages*, 158.

Larthomas [Pierre], 1972, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin.

Maingueneau [Dominique], 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

Malrieu [Denise], 2004 mars, «Linguistique du corpus, genres textuels, temps et personnes», in: *Langages*, 153.

Minogue [Velerie], notice sur *Tu ne t'aime pas*, in: Nathalie Sarraute, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Pléiade».

Pavel [Thomas], 1981, *Univers de fiction*, Paris, Seuil, «Poétique».

Rastier [François],

- 2001, «L'Etre naquit dans le langage. Un aspect de la mimésis philosophique», in: *Methodos*, v. I, 1, Lille, Presse du Septentrion.

- 2004, «Poétique et textualité», in: *Langages*, 153.

Roulet [Eddy] et. al., 1987, *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne-Paris.

Ryan [Marie-Laure], 1979, «Towards a competence theory of genre», in: *Poetics*, 8.

Schaeffer [Jean-Marie], 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, «Poétique».

Todorov [Tzvetan], 1981, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique. Suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, «Poétique».

Viswanathan [Jacqueline], 1988, «Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce», in: *Poétique*, 75.

Viswanathan [Jacqueline], Grassin [Jean-Marie], 2003 (modifié le 8 juillet), «Hybride», in: *Dictionnaire International des termes littéraires (DILT)*, on line.

Wołowski [Witold],

- 2002, *L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Catholique de Lublin (Pologne) en octobre 2002 (à paraître).

- 2005, «Soliloque, quasi-monologue, monologue», in: *Roczniki Humanistyczne TN KUL*, t. LIII, z. 5., Lublin (à paraître).

Textes cités:

- Billetdoux [François], *Pitchi-Poi ou la Parole donnée*, Arles, Actes-Sud, «Papiers», 1992.
- Billetdoux [François], *Silence! L'Arbre remue encore...*, Arles, Actes-Sud, «Papiers», 1986.
- Duras [Marguerite], *La pluie d'été*, Editions POL, «Folio», 1990.
- Flaubert [Gustave], *Pierrot au Sérail*, in: *Oeuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 1964.
- Gary [Romain], *Le grand vestiaire*, Paris, Gallimard, «Folio», 1948.
- Maeterlinck [Maurice], *La Mort de Tintagiles*, Actes Sud, «Répliques», 1997.
- Mauriac [Claude], *Le Dîner en ville*, Paris, Albin Michel, «Folio», 1985.

O INTERPRETACJI TROPICZNEJ HYBRYDYCZNOŚCI GATUNKOWEJ

Streszczenie

W obliczu wielości modeli teoretycznych i specjalistycznych żargonów funkcjonujących we współczesnej nauce o języku wydaje się rzeczą istotną traktować w sposób uprzywilejowany koncepty, których pole zastosowania jest na tyle rozległe, że pozwala na budowanie pomostów komunikacyjnych między poszczególnymi dyscyplinami. Do tego rodzaju konceptów można bez wątpienia zaliczyć pojęcie *tropu*. Powstałe na obszarze retoryki, zostało ono w trakcie ostatnich dwudziestu lat ekstrapolowane przez C. Kerbrat-Orecchioni na obszar pragmatyki lingwistycznej (trop komunikacyjny, alokucyjny, implicytatywny) oraz teorii dyskursu fikcyjnego (trop fikcjonalny). Powyższy artykuł, sytuujący się na pograniczu poetyki i analizy dyskursu, jest próbą zastosowania konceptu tropiczności do opisu zjawisk natury genologicznej, a ściślej mówiąc hybrydowości rodzajowej lub typologicznej. Do wymienionych czterech tropów dodajemy zatem piątą, tzw. *trop kategoriałny*. Wzorem wszelkich innych, tropy kategoriałne zasadzają się na zaburzeniach hierarchizacji składników danego układu znakowego, w tym przypadku konfiguracji gatunkowej. Trop kategoriałny powstaje w warunkach, gdy gatunek *denotowany* („jawny”, dominujący, określony często przez autora w podtytule) zostaje niejako przyłmiony w utworze lub w jakiejś jego sekwencji przez gatunek *konotowany* („ukryty”, konkurencyjny, percypowany przez odbiorcę), który ujawnia się w różnych strukturach utworu poprzez konkretne zabiegi formalne. Upraszczając, z tropem kategoriałnym mamy do czynienia wówczas, gdy tryb, typ lub gatunek mowy A nabiera cech trybu, typu, gatunku B, powodując trudności w określeniu przynależności gatunkowej tekstu. W celu odróżnienia zwykłych zjawisk figuralnych (efektów gatunkowych) od mechanizmów tropicznych wprowadzamy terminy *profilu minimalnego* i *profilu pełnego* danej kategorii trybu, typu czy rodzaju. *Profil minimalny* kategorii obejmuje jej

nieodzowne składniki definicyjne, zaś *profil pełny* wszystkie elementy tekstu w jakiś sposób nacechowane gatunkowo, w tym wyznaczniki zasadnicze. Na miano tropu zastępują zatem te procesy hybrydacji dyskursu, w które zaangażowane są zasadnicze składniki interferujących kategorii gatunkowych. Operacje hybrydacji nie dotyczące owego minimalnego zestawu inwariantów mają najczęściej charakter figuralny.

Powyższe studium zawiera także propozycję klasyfikacji tropicznych zabiegów interferencyjnych opartą na kryteriach topologicznych (związanych z miejscem zajmowanym przez daną strukturę rodzajową w typograficznej przestrzeni tekstu) i funkcyjnych (związanych z transferem funkcji zachodzącym pomiędzy pewnymi komponentami rodzajowymi utworów). Wyróżniamy zatem odpowiednio tropy *alternacyjne* polegające na przemiennym następowaniu po sobie sekwencji rodzaju czy typu A i B (z możliwością różnych połączeń międzysegmentowych) oraz *fuzyjne*, których działanie polega na utracie bądź nabywaniu określonych funkcji gatunkowych przez pewne składniki tekstu, które funkcji tych tradycyjnie nie pełni? (to oczywiście tylko jeden z możliwych rodzajów fuzji). Tak w przypadku alternacji jak i fuzji wyróżniamy dodatkowo dwa podtypy związane z mechanizmami redukcji (prowadzącej do wyraźnego wchłonięcia jednego gatunku przez inny w płaszczyźnie formalnej) i wzbogacania (prowadzące do jaskrawego synkretyzmu). Jako materiał egzemplifikacyjny służą nam utwory z pogranicza dramatu i epiki, a ściślej rzecz biorąc teksty teatralne (ujmowane w perspektywie tekstocentrycznej) oraz narracyjne autorów takich jak G. Flaubert, M. Maeterlinck, M. Duras, S. Beckett, J. Joyce, V. Nabokov, P. Ackroyd, F. Billeldoux, N. Sarraute, C. Mauriac, R. Quenneau, G. Perec, R. Pinget.