

## Le genre

Le genre est une classe de textes historiquement constituée et reconnue comme telle par un public déterminé, plus ou moins codifiée et dotée de caractéristiques distinctes et identifiables.

En s'inscrivant délibérément dans un genre, un texte lui emprunte tout ou partie (selon son degré d'originalité) de ses caractéristiques :

- une intention communicationnelle spécifique (faire rire, faire pleurer, faire réfléchir, expliquer le monde, angoisser...)
- un univers de fiction avec sa logique propre (les animaux peuvent parler dans les contes de fées mais non dans le récit à prétention réaliste)
- une organisation structurale (déroulement plus ou moins attendu)
- un ensemble de personnages munis de rôles thématiques plus ou moins figés (la blonde platinée, le privé à l'imperméable, le tueur dans une certaine forme de roman noir ; le shériff, la bande de hors-la-loi, la tenancière de bar, la vamp fatale ou l'ingénue dans une certaine forme de western...)
- un mode de construction spécifique des personnages (le héros-vainqueur des contes merveilleux construit sans épaisseur psychologique et programmé à agir sans état d'âme s'oppose au héros-victime des contes fantastiques, être pensant et torturé condamné à l'impuissance), une pré-disposition de leurs rapports et de leur programme d'action
- un traitement particulier de la description et du dialogue
- un mode de narration privilégié
- des formule-types ("Il était une fois", pour le conte merveilleux ; "Quand le monde était encore jeune", "Tout au début de la Terre", dans le conte étiologique), un lexique type, des lieux types (la forêt pour le conte merveilleux, la lande bretonne et le presbytère pour le récit fantastique), des scènes types (scène finale de glorification et de récompense du héros dans le conte merveilleux, scène de combat singulier entre le bon et le méchant dans le western...).

Un même genre peut se subdiviser en sous-genres. Ainsi dans le genre policier, tout tourne autour d'un crime, au sens juridique du terme : il y a nécessairement une victime, un coupable et, la plupart du temps, un enquêteur. Mais à l'intérieur de ce genre, on peut distinguer des variations très importantes (cf. Yves Reuter, *Le roman policier*, Collection 128, Nathan) :

• *L'énigme criminelle ou roman à énigme*, sous-genre le plus classique, né au 19<sup>ème</sup> siècle, illustré par Conan Doyle, Gaston Leroux, Agatha Christie ou G. Simenon, qui met l'accent sur le récit de l'enquête. Il s'agit pour l'enquêteur, qui ne fait qu'enquêter et ce faisant ne risque rien, de trouver soit le coupable d'un crime déjà perpétré, soit son mobile, soit sa façon de procéder, soit les trois.

• *Le roman noir (polar)*, sous-genre plus récent, dans lequel le criminel est connu dès le début, qui se centre sur la préparation et les conséquences de l'acte et met l'accent, en le dramatisant, sur l'affrontement entre le criminel et le détective. Un sous-genre où la violence est importante, dans la mesure où, à chaque instant, chaque personnage, y compris le détective, peut voir sa vie menacée.

• *Le roman à suspense*, qui, en annonçant un crime virtuel et en plaçant le lecteur (en attente de la catastrophe) dans la situation de connaître les pensées et intentions de tous les personnages, joue sur l'angoisse.

Un écrivain s'inscrit toujours plus ou moins dans un genre ou à la limite de plusieurs genres. Mais tandis que la para-littérature ou littérature de grande consommation respecte au plus près les contraintes génériques, la littérature de recherche s'en éloigne ou brouille volontairement les cartes. Il en va ainsi dans toute littérature, y compris de jeunesse.

◆ Pour des compléments d'information, voir :

K. Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, De Boeck-Duculot, 1999.

Collection *Séquences*, chez Hatier, où des spécialistes consacrent à chaque genre une anthologie pour la classe et un vade-mecum pour l'enseignant (rappel des spécificités du genre). Nous conseillons : la fable, le récit de vie, le conte, le fantastique, la science-fiction, l'énigme criminelle, le récit de voyage.

Ch. Poslaniec, Ch. Houyel, *Activités de lecture à partir de la littérature policière*, Hachette éducation, 2001.

L'Intertextualité |

### L'intertextualité

Le terme d'intertextualité, entendu au sens large, est parfois employé pour désigner tout phénomène de mise en relation entre deux ou plusieurs textes (la *transtextualité* de Genette). Nous lui conservons ici son sens restreint de citation d'un texte dans un autre texte.

La référence à d'autres œuvres à l'intérieur d'un texte donné peut être plus ou moins lisible, de la citation explicite d'un titre (*La Grenouille qui voulait devenir aussi grosse que le bœuf* dans *Pauvre Verdurette* de Claude Boujon), d'expressions, de phrases entre guillemets ou de personnages clairement nommés, à la simple allusion.

• Pour des compléments d'information, voir :

G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

N. Piegay-Gros, *L'intertextualité*, Dunod, 1996

M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris-Seuil, 1983.

– l'hypertextualité ou relation de dérivation entre un texte et un autre (pastiche, parodie...), ce que nous appelons *reformulations* d'un texte-source ;

### Les reformulations

*Les termes qui suivent ont des acceptions quelque peu mouvantes selon les auteurs eux-mêmes, les théoriciens du langage, les didacticiens ou plus simplement les usages. Les définitions proposées ici n'ont pas d'autre prétention que de mettre provisoirement de l'ordre dans le foisonnement des reformulations.*

### La réécriture/réappropriation

Imitation et transformation à travers la **réappropriation personnelle d'une œuvre inspiratrice**. Il s'agit d'une forme d'hommage plus ou moins explicite et d'un désir de partage autour du texte source qui est supposé connu du lecteur.

*La Mort-Marraine* d'Anne Quesémand, publié chez Ipomée-Albin Michel, propose ainsi une belle réécriture de *La Mort pour parrain* de Grimm. On citera aussi *L'Enfant océan* de Jean-Claude Mourlevat, paru chez Pocket Junior, qui est une tout aussi belle réécriture du *Petit Poucet*, en drame du quart monde.

### La parodie

Transformation par imitation et déformation qui procède d'une intention ironique ou satirique.

Au sens strict, la parodie modifie le sujet mais conserve le style. Nous proposons d'élargir cette définition en y intégrant le *travestissement burlesque* qui, tout en conservant le sujet réécrit, le texte en style bas.

Dans tous les cas, la parodie a pour conséquence le **passage d'un effet à un autre**. Que l'on passe du sérieux au trivial (le burlesque), ou du trivial au grandiose (l'héroï-comique), l'intention est toujours d'**amuser le lecteur**.

Pour être appréciée, la parodie suppose chez le lecteur le repérage des allusions implicites ou des citations explicites et par là même, des capacités de distanciation.

Jeu de lettrés fort ancien, la parodie est reprise de façon significative dans la littérature de jeunesse actuelle. Les contes sont souvent l'objet de ce type de reformulation par les auteurs de littérature jeunesse. De très nombreux titres illustrent ce procédé : *Les contes à l'envers* de Philippe Dumas (L'école des loisirs), *Un conte peut en cacher un autre* de Roald Dahl (Gallimard), *Le petit chaperon vert* de Solotareff (L'école des loisirs)...

### **Le pastiche**

Imitation au plus près du texte source. C'est avant tout le **style** qui est l'objet de l'imitation.

Le pastiche suppose donc une **connivence culturelle plus fine** que pour la parodie, ce qui explique qu'il soit moins représenté dans la littérature pour enfants.

Le récent album de Jean-Pierre Siméon *La mouche qui lit*, publié aux éditions Rue du monde, en est cependant un brillant exemple.

### **L'adaptation**

Opération de reformulation/simplification d'une œuvre déjà écrite dans le but de la rendre accessible à un plus grand nombre, et de permettre ainsi le **passage d'un lectorat à un autre** : passage d'un lectorat adulte à un lectorat enfant, de celui d'une époque antérieure à celui d'aujourd'hui (modernisation). Les simplifications peuvent concerner le lexique ou l'intrigue et se traduire par la suppression, ou la réduction, des passages descriptifs par exemple, mais aussi par des ajouts explicatifs.

L'adaptation est théoriquement signalée par la formule convenue : *d'après l'œuvre de ...* mais cette règle n'est pas toujours respectée. De même, le nom de l'adaptateur n'apparaît pas toujours sur la couverture. On connaît, depuis le dix-neuvième siècle, de nombreuses adaptations de "classiques" pour les jeunes lecteurs. Adaptations de *l'Odyssée*, du *Roman de Renart*, ou d'œuvres plus récentes comme les romans de Jules Verne par exemple.

Ce peut être l'auteur lui-même qui adapte son œuvre : à partir de *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Michel Tournier écrit *Vendredi ou la vie sauvage* à l'intention des enfants.

## La transposition

Opération de transcodage qui permet le passage d'un médium à un autre :

- du récit écrit à la B.D.
- du récit écrit au scénario puis au film.
- du récit écrit au texte de théâtre puis à la mise en scène.

Plus complexe que les précédentes, cette reformulation suppose des correspondances, des équivalences, qui tiennent compte de la spécificité des codes mis en relation. La transposition emprunte souvent des procédés de métaphorisation et fait donc appel à des facultés d'abstraction.

La production cinématographique offre de nombreux exemples de transpositions : *Jumanji*, film tiré du livre de Chris Van Allsburg, *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, *Peau d'âne* de Jacques Demy, *Moby Dick* de John Huston...

*N.B. : On donne parfois au terme d'adaptation le sens que nous donnons à transposition : on parle souvent "d'adaptation cinématographique" ou "d'adaptation théâtrale".*

## Les variantes

On garde à ce terme le sens défini par les folkloristes à propos de la littérature orale : **une même trame avec des variations propres au conteur, au contexte géographique, historique ou culturel...**

Dans le cas des variantes, plusieurs textes coexistent, plus ou moins "pacifiquement", mais sans que l'on puisse déterminer de façon définitive le texte source. L'impressionnant travail de recensement de Paul Delaruc et Marie-Louise Ténèze donne une idée du foisonnement de ces variantes. Les auteurs recensent par exemple une centaine de variantes du conte de *"La belle et la Bête"* ou de *"L'époux disparu"*.

Un des objectifs didactiques peut alors consister à remettre en cause l'idée de la "bonne version" ou même de la "première version", tout en rappelant que le conte est aussi *un texte* ancré dans une époque, une culture *et une histoire littéraire*.

## Les variations

"Composition formée d'un thème et de la suite de ses modifications". De cette définition empruntée au Robert et s'appliquant à l'univers musical, nous retenons l'idée d'un **point de départ unique et de ses modifications multiples**.

Cette *autoreformulation* privilégie la dimension ludique par le fait que le texte source est donné à lire avec l'ensemble des variations. La référence la plus exemplaire est sans aucun doute *Les exercices de style* de Raymond Queneau. Le jeu est essentiellement formel, ce qui explique qu'il soit fréquemment proposé comme activité d'écriture. Le recours aux variations permet également une exploration de la langue et de ses codes socio-culturels. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, on citera l'exemple de *Cocottes perchées* de Dedieu et Couperie, (Le sourire qui mord) (variations sur la comptine : "Une poule sur un mur...") et de Geoffroy de Pennart qui, après avoir écrit *Le loup est revenu* (texte parodique mêlant explicitement les personnages de plusieurs histoires de loups et le loup lui-même), reformule la même histoire (L'école des loisirs) sous le titre *Je suis revenu*, en changeant de point de vue (des personnages victimes au loup).

Ces différents types de reformulation sont bien évidemment combinables.

NB : Il existe aussi des albums qui prolongent, généralement sur le mode parodique, des histoires connues au-delà de leur clôture, comme *Le Prince grenouille et après ?* de Scieszka. Il ne s'agit pas à proprement parler de *reformulations* mais de *continuations*.

◆ Pour des informations complémentaires, voir :

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982.

Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.

Les problèmes de lecture ne se concentrent pas uniquement dans les récits les plus originaux. On a vu comment les récits les plus lisibles sont aussi ceux qui véhiculent le plus grand nombre de stéréotypes, qui sont à travailler comme fondements de la connivence culturelle. On pourrait tout à fait considérer le genre comme un stéréotype. Pour la clarté du propos, nous distinguons cependant genres et stéréotypes.

### **Les stéréotypes**

Le stéréotype est un "schème collectif figé constitué d'un thème et de ses attributs obligés". Par exemple le "thème" de l'Avare, dans notre tradition culturelle et littéraire, a pour attributs obligés des caractéristiques physiques (une certaine maigreur et pâleur), des traits psychologiques (outre la fascination névrotique pour l'argent et l'horreur de la dépense, un repli sur soi, une méfiance de l'autre). Ruth Amossy (1997) a montré à quel point le stéréotype joue un rôle décisif dans le traitement (sélection, encodage, mémorisation) de l'information. Face à un

stéréotype littéraire, le lecteur a une part importante de travail. Il doit "rassembler des notations dispersées, inférer des traits de caractère à partir de situations concrètes et reconstruire l'ensemble en le rapportant à un modèle existant". En d'autres termes, il "active le stéréotype en rassemblant autour d'un thème un ensemble de prédicats qui lui sont traditionnellement attribués. Il le fait par un processus de sélection (il choisit les termes qui lui paraissent pertinents), d'élagage (il renvoie au rang de restes ou de détails ce qui n'entre pas dans le schéma), d'assemblage (il réunit des portions de discours dispersés dans l'espace de l'œuvre), de déchiffrement (il interprète dans le sens du stéréotype des notations indirectes)" (Amossy, Herschberg, 1997). Pour toutes ces raisons, le stéréotype peut être considéré comme une construction de la lecture. Bien entendu, de telles opérations ne sont possibles au lecteur que si "la représentation littéraire renvoie à une image d'ores et déjà familière pour qu'il puisse la retrouver". On verra comment (partie III) des enfants de CP, ignorant d'abord tout ou presque du stéréotype de l'Avare, ne saisissent ni les mobiles du personnage dans une histoire qui le met en scène, ni sa logique comportementale, comment ensuite, après avoir construit le stéréotype, ils anticipent tout naturellement les faits et gestes du personnage.

◆ Pour des informations complémentaires, voir :

Ruth Amossy (1997), "La force des évidences partagées", *Etudes de linguistique appliquée*, 107, "Stéréotypes et alentours"

Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot (1997), *Stéréotypes et clichés*, Nathan Université  
J.-L. Dufays, (1991), "Lire avec les stéréotypes. Les conditions de la lecture littéraire en classe de français", *Enjeux* n°23, *Aimer lire*, 5-18

(1993), "Initier à la conscience des stéréotypes : un enjeu éthique essentiel du cours de français", *Enjeux* n°29, 47-59

(1994), *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga.

Les mythes et les symboles font aussi partie de ces références culturelles communes qui facilitent la compréhension et l'échange intersubjectif. Il ne s'agit pas d'initier prématurément les enfants à tous les mythes et symboles qui traversent notre culture mais à ceux du moins qui circulent tout naturellement dans la littérature de jeunesse, souvent sans que le maître (initié) y prenne garde, tant il en est nourri. Le maître a ici comme ailleurs un devoir d'acculturation.



## La configuration imaginaire

Le lecteur s'investit dans sa lecture, dans son identification au personnage, par exemple. Le ressort d'une histoire renvoie à une pulsion, une terreur ou à un désir auquel le récit donne une figure culturellement maîtrisable. Il en va ainsi des histoires qui jouent sur la jubilation d'être grand, sur le sentiment d'infériorité, sur les angoisses d'abandon ou de dévoration. La configuration imaginaire est une image plus ou moins constituée qui organise la relation entre le récit et les pulsions du lecteur. La configuration imaginaire est d'autant plus identifiable qu'elle se développe dans une image unique (le colosse aux pieds d'argile, par exemple) ou dans une scène (l'affrontement de David et Goliath). Elle est plus difficile à saisir quand elle est diffuse (par exemple, l'opposition entre Boucle d'or et ses hôtes involontaires, qui se solde par une fuite).

## Le mythe

Le mythe est un récit connu de toute une communauté culturelle, qui développe et rationalise une configuration imaginaire et qui l'oriente en distinguant des valeurs. Le mythe, même s'il est le plus souvent connu par un texte "classique", peut apparaître sous beaucoup de formes de réécriture : variantes, adaptations, parodies...

Exemple : l'engloutissement est illustré aussi bien par la baleine de Jonas, le requin de Pinocchio, que par les pieuvres des *Travailleurs de la mer*, ou les villes de Verhaeren.

Remarque 1 – Les mythes connus sont indexés dans la mémoire autour des personnages : on parle volontiers du mythe du cyclope, du mythe du géant, de l'ogresse.

Remarque 2 – Un mythe unique actualise souvent plusieurs configurations imaginaires. L'épisode d'Ulysse et du cyclope évoque ainsi l'engloutissement, la ruse du petit contre le grand, la re-naissance initiatique...

### Le symbole

Le symbole est un objet matériel qui participe à la constitution d'une configuration imaginaire mais qui est actif dans un nombre suffisant de références, elles-mêmes suffisamment diversifiées, pour qu'il acquière une sorte d'autonomie culturelle. Dans certains albums, le symbole, quand il intervient dans des images fortement investies, joue un rôle suffisamment marqué pour cristalliser dans la mémoire des jeunes lecteurs la configuration tout entière du récit. C'est seulement la fréquentation d'autres occurrences du même symbole qui va permettre d'en constituer toutes les dimensions.

Exemple 1 : Le pouce, doigt le plus petit de la main - deux phalanges seulement - mais oppositionnel, selon le discours anatomique, est le symbole du caractère indispensable du petit. Dans maintes comptines, maints jeux de doigts, comme dans *Le Petit Poucet*, il symbolise l'indispensable ruse du dernier-né dans l'équilibre d'une fratrie.

Exemple 2 : le mur constitue le symbole d'une frontière à franchir. Dans *Tillie et le mur* de L. Lionni, il figure le passage à l'épreuve de réalité ; dans *Le Livre de la lézarde*, il constitue le symbole de l'oppression.

### Le motif

Le motif, à la différence du symbole, reste à l'arrière-plan. Son évocation relève d'abord des nécessités et de la cohérence du monde posé dans la fiction. Il fait partie du décor. C'est à la relecture, parce qu'on perçoit qu'il fait l'objet d'une forte insistance, qu'il apparaît comme une sorte de figure obsessionnelle de l'œuvre ou de l'auteur (en ce sens le motif n'est pas une référence culturelle constituée et partagée : tout peut devenir motif). Sa récurrence peut alors faire l'objet d'un questionnement, sa raison et sa signification (donc sa valeur symbolique) dans l'œuvre peuvent être interrogées (par exemple : la récurrence de l'arbre, du miroir dans l'œuvre de Claude Ponti les constitue en motifs).