

En deçà des genres, au-delà de l'écriture : le cas d'Allais

Zsuzsa SIMONFFY

Notre projet vise à accorder une importance particulière à deux dichotomies récurrentes dans la théorie des genres pour les réexaminer à la lumière de la théorie des prototypes. La première dichotomie consiste à opposer le caractère culturel au caractère transculturel des genres, alors que la seconde établit l'opposition du cognitif au social. Dans cette optique, la première partie de notre propos exposera les problèmes théoriques que suscite nécessairement toute définition générique. Dans la deuxième partie, nous illustrerons cette problématique à partir d'un auteur de contes, Alphonse Allais.

Réunir les stratégies discursives d'Allais et les problèmes de catégorisation en une contribution nous a semblé justifié par le fait que ces stratégies remettent en question les relations que la perception entretient avec le jugement et la croyance. Ces aspects nous permettront de montrer la manière dont la prolifération d'un genre aboutit à sa propre remise en question.

Préliminaires théoriques

Faut-il rappeler qu'un statut intermédiaire caractérise les genres ? Ils se situent entre la généralité, au plan de la littérature, et la singularité, au plan des œuvres. D'un côté, un genre est une classe de textes, et de ce fait, toute classe est une abstraction. Ainsi, définir les propriétés d'un genre relève d'une démarche théorique. D'un autre côté, un texte est déjà catégorisé. Peu importe que la catégorie soit marquée par un paratexte après le titre. Le lecteur ne lit pas un texte, mais un roman, un traité philosophique, une recette, etc¹.

Culturel vs transculturel

Dans l'ensemble des recherches menées jusqu'à présent, nous pouvons distinguer une forte tendance selon laquelle la théorie des genres serait coextensive à la théorie littéraire. Dans cette perspective, ce qui justifie la prise en compte des genres, c'est précisément le lien qui s'institue entre historique et systématique. Un point de vue des traditions culturelles historiquement repérables² semble contraster un point de vue des types transcendant l'histoire³. Dans le domaine des recherches sur l'oralité,

¹ Selon la terminologie de Genette, c'est l'*architexte* qui recouvre cette idée. Cf. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

² À prendre son aspect historique, le genre subit une hiérarchie morale et sociale depuis Aristote.

³ Chez Todorov, il s'agit plutôt de deux approches complémentaires. En opposition avec la démarche inductive procédant par l'observation d'un corpus, la démarche déductive ferait des hypothèses sur des critères. TODOROV, Tzvetan, « Genres littéraires », in DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan, (eds.), *Encyclopédie des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 193-202. Nous préférons cependant

depuis longtemps un courant de pensée utilise ce même cadre théorique sous l'impulsion des travaux de Ben-Amos⁴.

Tout genre prend naissance dans un registre culturel lié à une communauté dans la mesure où les membres de cette communauté peuvent être considérés comme *usagers*. Cette considération est cependant d'ordre ontologique. C'est la taxinomie des genres qui est spécifique à une culture donnée. En revanche, si l'on fait abstraction de ce registre culturel, à l'origine de toute définition se trouvent les observateurs-analyseurs. Dans ce cas-là, la définition prend une couleur analytique et correspond à un modèle transculturel.

Comment atténuer la tension entre une taxinomie spécifique à une culture et un modèle transculturel ? D'une part, les catégories génériques – la liste des genres en tant que tels – sont données. Passer à côté de leur description ne permet pas de les ignorer. D'autre part, si les catégories analytiques ne s'appliquent pas aux genres donnés, l'objet de l'étude ne pourra pas viser les genres mêmes, mais la logique d'une taxinomie qui les sous-tend. Cela implique que, pour caractériser les genres, les catégories analytiques seront envisagées comme paramètres de schémas transculturels. Cela revient à dire que les catégories – les genres historiquement repérables – se retrouvent au sein d'une famille nombreuse tout en préservant les caractéristiques culturellement acquises⁵.

Constitutif vs perceptif

Une distinction entre *culturel* et *analytique* ne rejoint pas toujours la préoccupation de ceux qui s'intéressent à ce qui permet de percevoir un texte (oral ou écrit) comme un objet verbal à fonction esthétique. On voit que ces déterminations génériques posent d'emblée l'épineuse question du littéraire et non-littéraire. Ainsi, il y aurait des traits constitutifs, notamment la fiction et la diction⁶. Certaines pratiques discursives relèvent alors de la littéarité constitutive, tandis que d'autres, si elles deviennent littéraires, ne le sont que conditionnellement. Il en résulte qu'un même texte relève tantôt du champ littéraire, tantôt, en le quittant selon les époques et selon les pays, il relève d'une théorie générale du discours. En d'autres termes, en dehors d'un régime constitutif visant les items par nature esthétiques, s'impose un autre régime conditionnel. Celui-ci sert à justifier les jugements provisoires qui sont loin d'être irrévocables par rapport aux traits constitutifs.

Apparemment, la question des catégories réglées en termes d'historique et d'analytique comporte un problème qui n'est pas celui de redéfinir les différents

ajouter que l'observation d'un corpus n'est pas exempte d'hypothèses non plus, puisque d'abord il faut construire le corpus pour pouvoir l'observer. Ainsi, tout travail de construction présuppose des préalables qui déterminent la construction même.

⁴ Il appréhende cette opposition en termes de *culturel* et d'*analytique*. BEN-AMOS, Dan, « Catégories analytiques et genres populaires », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 265-293.

⁵ La notion d'air de famille empruntée à Wittgenstein, à partir de l'exemple des jeux, sert souvent à justifier l'appartenance de diverses activités – qui semblent ne pas partager une seule propriété – à la même catégorie. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, New York, Macmillan, 1953.

⁶ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

genres, mais celui de la perception ou de l'identification. Ce qui complique les choses, c'est que les traits qui permettent au récepteur d'identifier un item comme exemple d'une catégorie ne relèvent pas toujours de règles constituantes. Savoir comment décider sur l'appartenance d'une instance particulière à une catégorie donnée conduit, du point de vue cognitif, à voir les usagers reconnaître les événements communicatifs comme instances de genres particuliers, alors que du point de vue social, conduit plutôt à voir une communauté discursive assigner des étiquettes à ces événements particuliers.

Catégorie, prototype, stéréotype

Dans un contexte beaucoup plus large, les dichotomies traitées dans les sections précédentes, évoquent la problématique de la catégorisation⁷ en rapport avec l'organisation, le stockage et la gestion de nos connaissances. Cette question occupe une place centrale dans les recherches en psychologie cognitive, intéressées aux critères sur lesquels on décide de l'appartenance ou de la non-appartenance d'un objet à une catégorie.

Conditions nécessaires et suffisantes

Dans la théorie classique qui remonte par ailleurs à Aristote, la réponse passe par les conditions nécessaires et suffisantes qui impliquent des catégories ayant des frontières bien délimitées. Pour qu'un objet appartienne à une catégorie⁸, il faut qu'il satisfasse à toutes les conditions attachées à la catégorie en question. La décision se prend de façon univoque : ou bien l'objet appartient à la catégorie, ou bien il n'y appartient pas⁹.

Dans cette perspective, essayer de définir les genres revient à chercher à savoir comment nos connaissances sur les genres peuvent être gérées. Si nous appliquons la notion de catégorie, nous sommes obligés d'admettre l'existence des conditions nécessaires et suffisantes. Cependant, l'expérience prouve que nous ne sommes capables d'établir ces conditions à aucune des catégories génériques. Nous sommes contraints de renoncer à traiter les genres sous forme de catégorie. Une fois rejetée, la notion de catégorie fondée sur des conditions nécessaires et suffisantes, devra céder la place à une alternative proposée par la théorie des prototypes. Dans cette optique, la catégorie serait basée sur une similarité à un prototype. Cette similarité permettra alors des degrés d'appartenance à la catégorie¹⁰. Ainsi, un membre est considéré comme « plus typique » ou « moins typique », ces considérations dépendant des usagers.

⁷ Pour plus de détail voir ROSCH, Eleanor, « Principles of categorization », in ROSCH, Eleanor – LLOYD, Barbara (eds.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale, Laurence Erlbaum, 1978, p. 27-48.

⁸ Autrement dit, qu'il corresponde à un concept.

⁹ Et si l'on applique le terme de prédicat logique pour désigner des propriétés, l'appartenance peut être décrite en termes de valeurs de vérité.

¹⁰ Parallèlement, en termes de prédicat, les valeurs de vérité s'appliquent de façon vague, plus ou moins vrai, plus ou moins faux.

Paradoxe générique

Si la notion de catégorie ne paraît pas opératoire dans le cas des genres, nous continuons d'utiliser le concept même de genre. Utiliser un concept implique qu'on sache ce qu'il inclut et ce qu'il exclut. L'introduction de la notion de prototype repose pourtant sur l'hypothèse que les frontières intercatégorielles sont floues. Nous pensons qu'une solution provisoire passe par la substitution de la notion de stéréotype à celle de prototype. Certes, vis-à-vis de la théorie classique, la théorie des prototypes essaie de résoudre certains problèmes dans le domaine de la catégorisation, en général, et dans l'étude des genres, en particulier. D'où l'intérêt de l'analyse prototypique non seulement chez les psychologues¹¹ et chez les linguistes¹², mais aussi chez les littéraires¹³.

Cependant, la notion de stéréotype a l'avantage de ne pas présenter la relation de similarité en termes de degré mais en termes de ressemblance de famille. L'appartenance commune est justifiée non pas par certaines des propriétés communes mais par le fait qu'un membre quelconque partage au moins une de ses caractéristiques avec au moins un autre membre quelconque¹⁴. Dans ce contexte, les différences d'usage sont vues sous un autre aspect. Il n'est plus question de degrés, mais de qualité.

Sur cette base peut être admise l'idée que la littérature est ce qu'une société perçoit comme littérature. Au plan des genres, nous considérons comme *conte* ce

¹¹ ROSCH, Eleanor, « On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories », in MOORE, Timothy (ed.), *Cognitive Development and Acquisition of Language*, New York, Academic Press, 1973, p. 111-144 ; ROSCH, Eleanor, « Cognitive Representations of Semantic Categories », *Journal of Experimental Psychology: General* 104, 1975, p. 192-233 ; ROSCH, Eleanor – MERVIS, Carolyne, « Family Resemblances », *Cognitive Psychology*, n° 7, 1975, p. 573-576.

¹² AITCHISON, John, *Words in the Mind*, Oxford, Blackwell, 1987 ; GEERAERTS, Dick, « Prospects and problems of Prototype Theory », *Linguistics*, n° 27, 1989, p. 586-612 ; TAYLOR, John, *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1989 ; TSOHATZIDIS, Savas (ed.) *Meanings and Prototypes*, London and New York, Routledge, 1990 ; WIERBICKA, Anna, « Prototypes in Semantics and Pragmatics, Explicating Attitudinal Meanings in Terms of Prototypes », *Linguistics*, n° 27, 1989, p. 731-769 ; KLEIBER, Georges, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1990.

¹³ ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992 ; PALTRIDGE, Brian, « Working with Genre: A Pragmatic Perspective », *Journal of Pragmatics*, n° 24, 1995, p. 393-406 ; SWALES, John, *Genre Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 ; MCCARTHY, Michael – CARTER, Ronald, *Language as Discourse, Perspectives for Language Teaching*, London, Longman, 1994.

¹⁴ En passant à la description en termes de prédicat, nous pouvons signaler que les prédicats sont considérés comme un ensemble d'intensions dont il suffit qu'une seule soit satisfaite pour qu'un objet appartienne à l'extension de la catégorie donnée. Très grossièrement, on peut dire que l'intension d'un terme, c'est sa signification, et l'extension d'un terme, c'est l'objet qu'il désigne. On définit une notion en intension lorsqu'on énumère les propriétés spécifiques qui la caractérisent. On la définit en extension lorsqu'on énumère les êtres, objets et situations qui intègrent cette notion en eux, et de ce fait, l'instancient. L'extension est inversement proportionnelle à son intension.

qu'une société présente et/ou admet comme *conte*¹⁵. Abordant Allais, nous savons ce que c'est que le *conte* et nous savons que le mode d'emploi est donné dans le texte dans la mesure où le genre est un objet de type textuel¹⁶. Ce qui revient à dire que toute œuvre suppose un ensemble d'instructions orientant la lecture. À cet horizon d'attente se situe le problème de l'identification. L'identification peut être réduite à un travail intertextuel qui servira le schéma générique.

Pour conclure provisoirement ces réflexions, nous pouvons dire qu'en matière de genres, l'observateur expert arrive à attribuer un référent à un terme générique en définissant l'intension, alors que le lecteur non expert ayant une certaine connaissance sous forme de stéréotype, utilisera un terme pour identifier une catégorie générique donnée.

Si notre approche n'est pas de revendiquer des définitions améliorées fondées sur des traits caractéristiques, nous nous sommes longuement attardée sur des considérations de portée générale. Quel enseignement à tirer de cette analyse conceptuelle ? Les termes génériques comme *nouvelle* et *conte* que nous utiliserons dans ce qui suit, ne sont pas fondés sur des conditions nécessaires et suffisantes. S'ils ne sont pas des catégories, ils fonctionnent à la manière des stéréotypes. Les genres n'existent que sur des frontières. Cela dit, nous n'allons pas voir le conte se muer en nouvelle ou inversement, la nouvelle en conte. Ils seront plutôt appréhendés sous un rapport d'ambiguïté.

Alphonse Allais : prolifération des contes

Dans le panorama de l'œuvre entier, un ensemble de textes¹⁷ compose un corpus qui se place entre les poèmes en vers et les écrits journalistiques et, de fait, offre la possibilité d'une lecture tout autre. Le dénouement qui se laisse reconnaître à travers la structure interne des textes examinés peut servir de modèle a-logique. Allais, à certaines périodes de sa carrière, a produit une énorme quantité d'écrits qui portent l'étiquette de conte et il est resté fidèle à ce genre tout au long de sa vie.

Nous allons essayer de révéler ce qui se trouve à l'origine de cette prolifération, et de trouver une réponse à la question de savoir pourquoi il emprunte ce mode d'écriture¹⁸.

Notre hypothèse est que tout en s'inscrivant dans le genre conte, les textes du corpus représentent une divergence entre les contraintes imposées par le conte et le rôle central que la nouvelle attribue au lecteur. Cette divergence implique que non

¹⁵ Nous sommes bien là dans le domaine de l'image mentale par rapport au prototype, qui, lui est le meilleur exemplaire, donc un objet dans le monde qui actualise le mieux la définition.

¹⁶ Qu'en est-il avec l'intention de l'auteur ? Tout simplement, nous n'y avons pas accès direct. Les instructions peuvent être par ailleurs reconnues. Le genre déterminé par l'auteur ne donne pas suffisamment d'indications pour être reconnu.

¹⁷ Nous nous appuyons surtout sur deux recueils : *Allais...grement*, Le livre de poche, 1965 et *Plaisir d'humour*, Le livre de poche, 1966.

¹⁸ Il ne faut pas oublier que le genre qui se développe dans le cadre privilégié du périodique, à la fin du XIX^e siècle, est la nouvelle (ou le feuilleton). L'impact de la presse sur la nouvelle est plus qu'une évidence. Rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Chat Noir* et *le Sourire*, il écrit ses contes pour la presse.

seulement le conte et la nouvelle, mais la farce, la parabole, le monologue, l'anecdote, etc. fonctionnent sur des frontières. Le cadre de ce travail étant très restreint, il ne nous est pas possible de tenir compte de toutes ces frontières. Nous nous contenterons de traiter les rapports entre le conte et la nouvelle en nous appuyant sur certaines observations à propos d'un récit intitulé *Un drame bien parisien*.

Entre contrainte d'écriture et contrat de lecture

Nombreux sont ceux qui accordent une importance particulière à l'attente frustrée du lecteur et les changement d'identités dans *Un drame bien parisien*. Les commentateurs n'arrêtent pas de s'accumuler¹⁹ depuis l'analyse détaillée proposée par Eco qui essaie d'en dégager la notion de lecteur modèle. Selon sa définition, le lecteur modèle est un lecteur coopératif, plus précisément :

Un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.²⁰

Le lecteur fait donc des hypothèses sur les suites possibles du récit, mais l'auteur risque d'en profiter pour provoquer des surprises. Maingueneau remarque à ce propos :

Le récit d'une rupture du contrat matrimonial coïncide avec une énonciation qui rompt le contrat narratif entre auteur et lecteur coopératif.²¹

Prolongeant cette réflexion, il met l'accent sur le travail que la transgression exige du lecteur, sur l'équilibre que le lecteur est obligé de rétablir. Comprenant que la transgression est signifiante, le lecteur, au lieu d'en découvrir un, contribue ainsi à construire du sens.

On peut penser qu'il s'agit de montrer du doigt au lecteur le travail coopératif auquel il se livre à son insu et de rétablir par là la dimension artificielle et ludique de l'énonciation littéraire.²²

Dans ces approches, si ce récit sert à conceptualiser les anticipations du lecteur et les croyances des personnages, c'est pour montrer la manière dont la lecture, au delà de la diversité des lectures singulières, est programmée dans le texte. Le lecteur, trompé par le titre, retrouve tous les clichés d'un récit matrimonial – à partir des disputes en passant par la jalousie jusqu'à l'idée de vengeance – qu'il anticipe au moment

¹⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979] ; BAUDRILLARD, Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1981 ; MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990 ; ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985 ; ARABYAN, Marc, *Le paragraphe narratif*, Paris, Harmattan, 1993.

²⁰ ECO, *Lector in fabula*, p. 80.

²¹ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 35.

²² *Ibid.*

convenable, et construit un chapitre fantôme qui se trouve annulé par la conclusion effective du récit. Raoul et Marguerite retrouvent leur bonheur.

En généralisant, le texte assigne un rôle au lecteur, mais aussi à l'auteur. L'auteur prévoit le lecteur modèle, et inversement, le lecteur prévoit l'auteur modèle comme stratégie textuelle. Cependant, la situation n'est pas simple. Deux personnages se reconnaissent alors qu'ils ne sont pas ces deux personnages. Voilà un « Waterloo » logique du lecteur, dans les termes d'Eco. Dans ce qui suit, nous allons réexaminer les rapports entre contraintes et contrat à la lumière des considérations génériques proprement dites.

Du conte à la nouvelle

Le genre qui sert de support à l'effacement des contraintes génériques est celui du conte : en tant que forme simple²³, il est aisément identifiable. L'histoire racontée commence par une formule « à l'époque où commence cette histoire » qui, à l'instar d'un « il était une fois » fonctionne comme un introducteur à la fiction.

Quant à la nouvelle, elle est souvent définie sur la base de la prise en compte du lecteur. Il suffit de penser à la pointe-surprise, caractéristique souvent considérée comme essentielle²⁴. Même si la chute est abandonnée, une tension antithétique sous-tend l'avancement des événements. Ce qui est à noter, c'est que la fonction de la pointe-surprise²⁵ consiste à obliger le lecteur à une relecture : il découvre certains éléments sous-estimés et négligés lors de sa première lecture. Ainsi définie, la nouvelle, se lit en deux temps : avant et après la pointe. Dans un premier temps, ce n'est qu'un système de discordances, dans un second temps, au contraire, les discordances se rééquilibrent. Le sens du premier se révèle faux, et un autre sens le remplace.

De la nouvelle à l'écriture

La prise en compte du lecteur est donc constitutive à la nouvelle. On voit ici les rapports du créateur au public entrer totalement dans le texte. Ce qui est cependant essentiel, c'est que ces rapports considérés comme irréversibles dans la définition de la nouvelle, deviennent réversibles dans le conte d'Allais. Il contribue pour une part notable à cette mutation qui a pour conséquence le glissement du genre vers l'écriture.

L'étiquette signale l'appartenance à un genre précis, mais les données du conte sont là pour déguiser un nouveau savoir (postmoderne ?), par conséquent, le

²³ Nous renvoyons aux considérations de Jolles. Le conte est une des formes simples à côté de légende, geste, mythe, devinette, locution proverbiale, cas de conscience, mémorable, trait d'esprit, vis-à-vis des formes savantes comme la nouvelle et le roman. Les formes simples, dans cette terminologie, sont des formes artistiques, mais impersonnelles. JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 [1930].

²⁴ Selon les formalistes russes elle s'achève sur son acmé vis-à-vis du roman, celui-ci s'achève sur une coda.

²⁵ Nous empruntons cette caractérisation à Goyet. GOYET, Florence, *La nouvelle 1870-1925, description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.

récit sort du domaine du conte pour entrer dans le domaine de la nouvelle dans laquelle apparaît la supériorité du langage articulé par rapport à l'authenticité du conte oral. Malgré les faits racontés, le conteur ne parvient pas à être crédible, parce que ce sont des vérités abstraites qui seront mises en place.

Allais interroge les rapports de l'écriture et de la voix, pour lesquels ce voisinage entre conte et nouvelle se révèle un terrain particulièrement propice. Il choisit le genre narratif, mais au fur et à mesure que son récit avance, il se voit lui-même confronté à l'inexplicable. Il excelle à établir des liens entre l'exceptionnel et l'ordinaire en vue de donner une forme qui ne relève pas cependant du non-sens qu'on pourrait le penser à première vue. C'est l'inclusion du lecteur qui confère à ces contes le rôle idéal de texte-clé, mais pas seulement comme lecteur à qui le narrateur adresse la parole, mais surtout comme lecteur faisant partie du corps textuel. D'où cet intérêt pour le conte.

Si son écriture prend naissance à partir d'un humour et d'un rire s'ouvrant au plaisir du détournement ludique c'est pour libérer la littérature du respect de la tradition. D'où une cohabitation des genres qui n'apparaissent plus sous formes antinomiques²⁶. Cette cohabitation des genres, qui n'est pas par ailleurs loin de l'idée du brassage, nous semble remettre en question la légitimation de tous les genres qui se transmutent en écriture. Ce qui revient à mettre sur le même plan le fait divers et le roman, le best-seller, le prix Goncourt et le prix Nobel, et à les traiter identiquement. Ce n'est ni destruction ni résurgence, mais une coexistence pacifique dans une combinatoire polymorphe qui va correspondre à un nouveau savoir. Pour enchaîner sur notre propos en introduction, cela signifie la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage.

L'acte de raconter et la digression

Au bal, un Templier fin de siècle et une Pirogue congolaise s'arrachent leurs masques. Suivant les anticipations, le Templier devrait être Raoul et la Pirogue congolaise, Marguerite. Le cri de stupeur poussé marque le point de vue du lecteur.

Ce qui importe pour notre propos, c'est l'observation suivante : à partir de la scène représentée avec les masques, nous sommes confrontés au conflit qui s'installe entre l'identification et le déguisement. Dans cette observation, nous voyons un outil conceptuel pour décrire la spécificité des contes/nouvelles d'Allais. Nous dérivons que le conte comme genre sert à représenter le moment où le genre même se déguise.

Nous avons affaire au paradoxe d'une intention ouvertement déguisée, l'action verbale est déguisée parce qu'elle se masque derrière une écriture, mais elle est aussi ouverte puisque le passage de l'acte de raconter à l'acte dérivé s'accomplit de manière non contraignante.

²⁶ Ce qui implique que le sens et le non-sens cessent d'être également antinomiques en vue de détacher la littérature de la pure narration-représentation.

D'un côté, il s'agit de raconter une histoire : au début de chaque nouvelle, nous avons une référence à l'oral par le biais de la mise en évidence de l'alliance auteur/lecteur. Cependant, l'auteur conduit le lecteur sur de fausses pistes, en l'empêchant ainsi de s'identifier au personnage. L'impossible n'est pas représenté, mais il est décalé dans l'acte de raconter. La situation pragmatique des contes consiste en ce que l'histoire est racontée par celui qui l'a vécue. Cette fiabilité de l'expérience vécue est étayée, la plupart des cas, par des textes intercalés sous formes de lettres envoyées par des lecteurs ou par les expressions comme clientèle.

Le vrai paradoxe est que si le mari n'a pas reconnu sa femme, ni la femme son mari, derrière les masques déchirés, ce fait ne peut pas être raconté dans une linéarité. La succession des événements est brisée, donc toutes les digressions sont permises. Le récit se construit à partir d'éléments indépendants. Les personnages sont là pour accentuer l'unité du récit, mais la stratégie de la digression empruntée est là pour faire éclater ce type d'unité. La présence syntagmatique des personnages étant annulée, le paradoxe de la non-reconnaissance des personnages qui se connaissent a partie liée avec les considérations génériques.

La problématique du particulier dans ses rapports avec les concepts théoriques apparaît de premier plan quant aux faits littéraires. En raison de sa double nature, historique et systématique, le genre est lié aux traditions culturelles et aux types intemporels. Nous avons utilisé les termes génériques comme stéréotypes. Dans cette optique, ce n'est pas tant une contestation ou subversion des règles d'un genre donné que celle des limites de l'obligation et du permis, qui nous intéressait. Plus particulièrement, le mouvement de désagrégation des genres.

Nous avons essayé de montrer comment la nouvelle s'impose comme l'expression privilégiée d'une réalité hétérogène scriptuaire se parant de l'ambition de réveiller l'esprit critique du lecteur en vue de récupérer une stratégie de la digression²⁷. Le conte semblait marquer les textes dont l'aspect moderne s'appuie sur l'impossibilité d'un jeu coopératif entre l'auteur et le lecteur. Cette interprétation bloquée implique un état paradoxal dans lequel l'imprévisible devient prévisible et calculable. C'est ce qui peut être connu, rien d'autre dans l'acte de raconter ainsi que dans l'acte de lire.

Les hypothèses sur les conventions génériques de la nouvelle vont dans le sens de l'identification. Les textes seront reconnus comme nouvelles en rapport avec le nouveau savoir, en revanche les bizarreries logiques renforcent les hypothèses sur les conventions du conte, ce qui va dans le sens du déguisement. Le genre déterminé par l'auteur ne donnant pas suffisamment d'indications pour être reconnu, identification et déguisement mettent en place une ambiguïté générique.

²⁷ Autrement dit, un métadiscours qui la revendique ou la dénie explicitement.