

## ENTRE LES FRONTIÈRES DES GENRES : POUR RACONTER « LE QUOTIDIEN » (Between the boundaries of genres : to tell « every day life »)

Shereen Kakish\*  
Université de Jordanie

**Abstract :** This article will examine the challenges of three contemporary texts having a new orientation in their structure in order to represent the daily life. *Drôle du temps* of Benoît Duteurtre, *Tu attends la neige, Léonard?* and *Du virtuel à la romance* of Pierre Yergeau are among the texts that are difficult to classify or to identify under one generic nomination or according to a specific formal structure. Our study seeks to find a relation between the fragments and the desire of the authors to describe and to register the everyday life. However, we will rather try to justify the close link between the poetic of concision and representing the daily life. It is true that the fragmented structures and hybrid forms in literature are not an innovation in contemporary literature. Moreover, the second half of the 20<sup>th</sup> century testifies the existences of multiple forms, but our study shall explore the significance of such a plural form in the texts that we are examining.

**Keywords:** Fragmentation; Daily life; Generic forms; Contemporary literature.

**Résumé :** Cet article examinera quelques enjeux de trois romans contemporains ayant une existence romanesque de nouvelle orientation pour représenter le quotidien. *Drôle du temps* de Benoît Duteurtre, *Tu attends la neige, Léonard ?* et *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau se trouvent parmi les textes romanesques difficiles à classer ou à identifier en une seule appellation générique ou sous une seule structure formelle. Notre étude cherchera à trouver une relation entre les fragments et micro-récits de ces récits et la volonté de leurs auteurs d'y transcrire le quotidien. Cela dit, nous allons plutôt essayer de justifier et d'examiner la relation très intime se créant entre la forme de concision et la poétique du quotidien. Il est vrai que la forme fragmentée et hybride n'est pas une nouveauté dans la littérature contemporaine. D'ailleurs, la deuxième moi-

---

\* Adresse pour la correspondance : Shereen Kakish, professeure Associée, Université de Jordanie, 13004 Amman. Z.c: 11942 Jordanie [shereen2281@yahoo.com]

tié du XX<sup>e</sup> siècle témoigne de l'apparition des romans multiformes mais notre étude tentera d'explorer la signification d'une telle forme plurielle dans ces textes.

**Mots-clés :** Fragmentation ; Quotidien ; Genres ; Littérature contemporaine.

Il me semble pourtant que, malgré mes efforts, je n'existe pas encore en tant qu'individu, maître de son destin. Mes crises d'adolescence ont fait place au grand vide de l'âge adulte. Mon corps, mon cerveau montrent chaque jour leurs limites. Je me contente de bonheurs simples. J'aime me promener, marcher dans la campagne. Rire, boire et manger en bonne compagnie. Chanter, pleurer au son d'une musique exquise. J'aime les caresses légères et l'amour sans passion. (Duteurtre, *Drôle de temps* : 28).

## 1. Introduction

Le genre est toujours entendu comme instance médiatrice entre la pratique discursive et la pragmatique. Il est pensé alors dans le cadre d'une parole institutionnalisée et normée et non pas dans le cadre d'une parole individuelle. *Tu attends la neige, Léonard?* de Pierre Yergeau fait partie de deux études de maîtrise jusqu'au présent. Le mémoire de maîtrise de Stéphan Marier (2001), *Histoire à finir. Suivi de Le recueil de nouvelles lié ou les contraintes d'écriture et la vraisemblance dans Histoire à finir et Tu attends la neige, Léonard?*, se penche sur la contrainte du discours narratif du personnage d'Émile et sur la description spatio-temporelle du récit. L'étude de Marier s'intéresse aux contraintes de l'écriture sans chercher les liens entre les fragments du texte. Alors que *Pérempas ; suivi d'Émile, personnage récurrent et unificateur qui régit les ruptures et la continuité dans la structure du recueil de nouvelles Tu attends la neige, Léonard?* de Marc Julien (1992) s'attache à étudier le fonctionnement du recueil s'appuyant sur *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelle* de René Audet. Marc Julien y analyse les éléments qui peuvent produire un «effet de réticulation».

*Du virtuel à la romance* de Yergeau a été étudié par Marc-André Marchand dans son mémoire de maîtrise intitulé *Des singularités narratives comme manifestations d'une problématisation de l'autorité narrative chez Magini, Yergeau et Soucy Enjeux et jeux d'écriture dans trois romans contemporains québécois* (2010). Ce récit met en scène plusieurs personnages marginaux réunis autour de la présence de reptiles géants dans la ville-île. Il est divisé en 21 fragments regroupés en trois sections et met en scène 16 personnages possédant chacun un point de vue différent. Selon Marchand, ce récit est la synthèse d'une écriture transfictionnelle d'une part, ainsi qu'intertextuelle d'autre part via les échos éparpillés et revendiqués dès l'exergue à travers la diégèse du texte :

À l'exemple des *Anges mineurs* d'Antoine Volodine, le récit est construit sous la forme de narrats, ces «instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir 25 » Cette forme narrative convient tout à fait pour décrire ces «fragments d'anecdotes» (VR, p.

72) qui, comme chez Volodine, permettent de dresser une image, une photographie de ces existences humaines qui évoluent parallèlement, la ville-île jouant ici le rôle d'un « laboratoire des expériences humaines ». (Marchand 2010 : 42).

D'après Marchand, l'écriture de Yergeau constitue une démarche poétique qui veut dépasser les limites génériques de chaque nouvelle, récit, roman écrit par l'auteur. Ce phénomène textuel, que l'on peut définir tantôt comme étant de l'intertextualité – ou étant de la transfictionnalité. Et là, il cite Richard Saint-Gelais qui propose pour sa part la définition suivante de cette singularité, tout en la distinguant de l'intertextualité. Selon lui, la transfictionnalité est l'un des aspects inusités et identifiables dans la littérature contemporaine québécoise :

[La transfictionnalité] doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une économie propres. L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment les travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. (Saint-Gelais 2001 : 45).

*Drôle du temps* a été étudié par Lakis Proguidis dans son essai *De l'autre côté du brouillard* (2001). Dans son étude, Proguidis éprouve des difficultés à identifier ce texte. Au début de son analyse, il l'appelle « roman ». Plus tard, il se demande s'il s'agit bien d'un roman ou d'un autre genre. D'après Proguidis, la répétition thématique à l'intérieur du texte de Duteurtre constitue un fond romanesque qui le rapproche des textes de Milan Kundera. Selon lui, ce récit est une juxtaposition incohérente d'événements et d'histoires. De même, chaque micro-texte contient des éléments hétéroclites ce qui signifie l'absurdité et l'incohérence du monde réel. Proguidis conçoit ce récit également comme une aventure romanesque, voire un roman picaresque, où l'on saute d'une forme à une autre et d'une phrase à une autre sans nécessairement avoir un lien ou une unité de sens. Dans le même essai critique, l'auteur avance ses réflexions sur le texte de Duteurtre disant qu'il s'agit d'un roman réaliste le plus réussi puisque l'architecture du livre représente fidèlement le monde réel et correspond aux éléments hétéroclites de la vie réelle. En effet, cette étude nous a beaucoup inspiré pour effacer cette difficulté de classement de tels textes ne trouvant pas de refuge générique.

## 2. Forme et structure des textes à l'étude

Bien que les œuvres étudiées paraissent différentes du point de vue thématique et narratif, nous pouvons observer des perspectives communes sur le plan stylistique, formel et imaginaire. Ces textes ont été écrits à dates différentes mais à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

et s'inscrivent dans un projet global : des ouvrages écrits en fragments, en mini-récits et juxtaposent plusieurs genres dans le même espace romanesque. Donc, ils combinent des motifs communs de l'écriture. En outre, la forme narrative linéaire semble disparaître pour être remplacée par une multiplicité de discours narratifs sans aucun repère temporel et sans respecter aucune chronologie.

Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans-Robert Jauss met l'accent sur le rapport du texte au lecteur ; autrement dit, entre le texte et le social. Jauss fait appel d'ailleurs dans son texte aux théories de sociologie d'Alfred Schütz, mais aussi à Peter Berger et Thomas Luckmann pour montrer la spécificité de l'expérience réceptive, ainsi que pour illustrer la dimension intersubjective et sociale de l'expérience esthétique. L'analyse de Jauss est fondée sur le concept d'horizon d'attente lequel permet selon lui une approche renouvelée de l'expérience esthétique. Il s'agit alors d'une théorie qui s'engage à restituer un rôle actif au récepteur dans le processus de réception. Cela dit, l'appartenance d'une œuvre littéraire à un genre crée un horizon d'attente. Cette notion est définie par Jauss en tant que système de références créé chez le destinataire, comme une expérience préalable :

l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (Jauss 1990 : 49).

Ainsi, lire un texte narratif signifie adopter un pacte fictionnel avec l'auteur. Le lecteur doit savoir ainsi qu'un roman est une histoire imaginée. Il accepte le pacte fictionnel. La poétique des genres renvoie donc à l'expérience qui rend possible une anthropologie et même une métaphysique de la temporalité. Nous comprenons une œuvre parce que nous avons déjà une expérience (pré-structurée) du temps narratif et d'une façon systématique notre vision du monde est restructurée par la médiation des textes littéraires que nous avons lus. Paul Ricœur a exploité cette idée de temporalité. Il opère d'ailleurs dans *Temps et récit* une certaine perception du temps dans l'action narrative et configurationnelle du texte. Le récit se constitue d'après Ricœur selon une composante logique et chronologique. Ces deux composantes font une base de pré-compréhension de l'expérience humaine et permettent la reconstruction et la reconfiguration chez le lecteur. Ceci montre que la problématique du genre reste une manière de classer et c'est la lecture qui pourrait replacer le tout dans l'ordre (Ricœur 1983 : 142).

### **3. Le paratexte et l'identité générique des ouvrages**

Les textes à l'étude se constituent d'assemblage de textes, de genres, de narrateurs et de personnages ce qui nous amène forcément à la notion de pluralité. Chaque mini-

texte, dans ces ouvrages, propose une histoire ou un morceau d'une histoire relativement autonome. Ce modèle de récit peut d'une certaine manière ressembler au modèle du roman *La vie mode d'emploi* de George Perec. Dans ce texte de Perec, il s'agit d'une errance existentielle où chaque chapitre de l'ouvrage ébauche l'histoire d'un ou de plusieurs personnages qui ne sont pas toujours reliés au fil conducteur de la diégèse. Reste que Wincklu, Valène et Barthelbooth constituent le point de départ des récits et relient les autres personnages.

Les textes de Pierre Yergeau et celui de Benoît Duteurtre ne portent aucun paratexte les identifiant sur le plan générique. L'ouvrage de Duteurtre se compose de six parties, qui ont chacune leur unité mais forment un tout. C'est le cas aussi des autres textes à l'étude. Ces parties sont des assemblages des micro-récits, des micro-essais et des micro-journaux intimes dans un seul ouvrage. De surcroît, il n'est pas nécessaire de commencer la lecture de ces ouvrages dès la première page puisque ces textes n'ont pas un début indicatif ni une fin conclusive. Comme si le texte littéraire devient alors un système, une structure spécifique où il ne s'agit plus d'un genre romanesque commençant par un état initial et se terminant par une fin. Ces ouvrages brisent avec cette règle et choisissent une traversée oblique comportant ainsi des mini-récits racontés en deux, trois ou sept pages maximum pouvant se lire chacun à part sans respecter une linéarité narrative ni une temporalité unique et cohérente dans l'ensemble de l'ouvrage.

Comme c'est mentionné plus haut, *Drôle du temps* de Benoît Duteurtre paraît comme assemblage de textes épars, composé en six unités où aucune cohérence temporelle n'est respectée. Les mini-textes de Duteurtre parlent de la famille moderne, de la campagne de la culture, des souvenirs d'enfance et de la vie de l'écrivain à travers des fragments assemblés dans un même recueil. Il s'agit d'une juxtaposition des formes et d'histoires sans lien. En outre, la trame narratologique chez Duteurtre se diversifie. Le narrateur parle au *je* puis à la troisième personne du singulier ou du pluriel. Donc, il s'agit d'un roman à multiples histoires, personnages et narrateurs. Lors d'une rencontre à l'occasion de la parution de *Drôle de temps* en février 1997, l'auteur commente la non-identification générique de son récit :

C'est une série de tableaux, avec toujours un personnage central : tantôt un jeune cadre dynamique, tantôt un acteur raté, tantôt moi-même évoquant des souvenirs d'enfance... La figure change, comme si le même personnage se métamorphosait d'une scène à l'autre dans des situations, des histoires, des tonalités et des formes littéraires différentes, tel un feuilleton des bizarreries de la vie quotidienne. Le livre se compose de six parties, qui ont chacune leur unité mais forment cependant un tout, ce qui le rapproche d'une certaine forme de roman contemporain autant que d'un recueil de nouvelles. Certains thèmes traversent tout le livre, par exemple celui de la vie vue par le biais de la vidéo et de l'écran de télévision. (Duteurtre 1997 : entretien en ligne)

Dans *Tu attends la neige, Léonard ?* Le narrateur se demande comment composer une vie. Par quel moyen et par quelle forme. Ce texte accumule des scènes plutôt que

suivre un fil narratif continu remontant à une époque d'un frère imaginaire d'Émile, le personnage adulte lequel veut raconter son passé. Le texte tombe alors dans l'incertitude tant au niveau de contenu qu'au niveau formel et générique. En effet, l'essai de remémoration de l'enfance d'Émile se confronte d'abord à l'oubli de quelques événements : « Si je ne sais pas me souvenir d'un déjeuner complet, de quoi puis-je être certain ? » (Yergeau 1992 : 53), puis à la façon et la technique de retracer ce passé :

Est-ce que de cette façon que l'on compose une vie ? En ajoutant les faits aux faits, dans un effort de compilation buté, sans se rendre compte que cette masse accumulée derrière nous se liquéfie, se brouille, devient animée par une logique que nous ne contrôlons plus ? (Yergeau 1992 : 87).

Dans ce texte, la nature de l'œuvre se trouve influencé par l'intrigue. Des textes brefs, des notes incomplètes et accumulées sans avoir toujours un lien direct. Ainsi, la forme éclatée de l'ouvrage apparaît comme une sorte d'appréhension du monde de la vie des gens. L'écrivain essaie de donner une vraie dimension à l'écriture de la réalité ; une écriture où l'imaginaire avec le quotidien se mêlent donnant à la littérature la mission de photographe de la vie réelle des gens. S'y ajoute la pluralité de personnages ce qui fait en sorte que le discours narratif y est multiple. Il s'agit plutôt d'un projet de roman mettant en place une pluralité de formes, de personnages et de voix narratives produisant ainsi un discours à multiples facettes dans un seul recueil. Dès lors, nous parlons d'une sorte de juxtaposition mais aussi d'enchaînement puisque, malgré cette pluralité, nous pouvons lire l'ensemble des textes en tant qu'univers fictionnel unique.

N'oublions pas néanmoins que *Tu attends la neige, Léonard ?* s'annonce dès les premières pages comme étant un assemblage de textes : « Ce cahier formera une succession de textes amovibles qui s'accumuleront, chacun séparément » (Yergeau 1992 : 15-16). Ce texte de Yergeau est composé de 46 nouvelles dont la narration est confiée à Émile dans une chronologie difficile à construire. Il s'y agit d'un flou temporel, narratif autant que générique. Émile est un écrivain qui se retourne sur son passé mettant en scène Léonard, un personnage fictif. Le discours narratif est multiple : tantôt c'est Émile l'enfant, tantôt, il s'agit d'Émile l'adulte. Cette multiplicité des procédés narratifs crée plusieurs points de vue sur le même sujet.

*Du virtuel à la romance* s'agit d'un recueil n'ayant pas une identité générique. Cette œuvre de Yergeau est composée de trois parties dont chacune porte sept fragments intitulés. Yergeau introduit chaque partie de ces fragments par des vers du poème de T.S Eliot, *The Waste Land*. La présence de ces vers est très significative. En effet, entre des personnages morts et vivants, ce texte nous plonge dans une intertextualité spécifique du poème de T.S. Eliot. De même, le poème de T.S Eliot est attribué lui-même à *From Ritual to Romance*, une légende de Jessie L. Weston, qui retrace les origines du Roi Arthur et fait des connections entre l'athéisme et les influences du christianisme.

Par ailleurs, chercher le genre ou le désir de classification générique dans ce genre d'ouvrages pluriels peut nuire à la spécificité de l'œuvre littéraire. Or, le lecteur cherche toujours à classer ce qu'il lit. C'est pourquoi nous constatons que la classification est

une opération dangereuse pour la vraie nature de chaque œuvre. Les ouvrages à l'étude proposent au lecteur des jeux de juxtaposition d'instantanéité réalistes ou des versions possibles de la même scène obligeant le lecteur à rechercher la logique liant toutes ces bribes narratives. C'est d'ailleurs pourquoi nous soulignons dans ce contexte que la lecture constitue la première tendance permettant d'identifier les lois qui précisent le genre d'un texte littéraire. En effet, les ouvrages examinés ici imposent une forme particulière de lecture. Il s'agit d'une lecture génératrice, totalisante qui traverse et même qui dépasse les codes consignés, qui échappe au temps chronologique, à l'espace délimité traditionnellement et à tout enchaînement logique. C'est pourquoi la variation des formes textuelles des textes de notre ère refuse ce que nous pouvons appeler des catégories universelles. Pierre Zima affirme par exemple dans « Vers une déconstruction des genres? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme » que le genre littéraire n'a pas été défini une fois pour toutes. La question de savoir ce qui constitue un drame, un roman, ou un poème a été posée et reposée sans mener à une réponse définitive : « Nous nous servons régulièrement du mot « roman » sans être absolument sûrs de pouvoir le considérer comme un concept générique, comme un concept « opératoire », diraient certains sémioticiens » (Zima 2002 : 29). En revanche, Todorov précise dans *Les genres du discours* que le genre se perçoit dans les transgressions des lois qui constituent son existence. Selon lui, le genre est présent même dans sa négation puisque : « l'œuvre désobéisse à son genre, ne rend pas celui-ci inexistant, on est tenté de dire : au contraire [...]. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi, qui sera précisément transgressée » (Todorov 1978 : 45).

Par ailleurs, chez Genette, la notion de genre est réservée aux catégories proprement littéraires. Cela veut dire que les œuvres bien identifiées sont en fonction d'un thème commun. Alors que toutes les autres catégories relèvent de la linguistique ou de la pragmatique, Genette les nomme comme archigenres : « Toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné » (Genette 1979 : 70). Dans *Introduction à l'architexte* Genette reprend la distinction entre les notions de genre et de mode. D'après lui, les genres relèvent de la littérature et les modes viennent de la linguistique :

La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique. (Genette 1979 : 68-69)

Ainsi, selon la définition de Genette, la notion « genre » est réservée aux genres historiques et institutionnels définis à partir de l'histoire de la littérature selon des règles et des critères thématiques bien précis. Tandis que le concept de mode est utilisé par Genette pour parler de la « triade des genres » : épique, dramatique et lyrique qui ne sont pas, selon lui, des genres : « Nous n'en sommes pas encore à un système des genres; le terme le plus juste pour désigner cette catégorie est sans doute bien celui de mode » (Genette 1979 : 17). Mais il s'agit plutôt des formes et de situation d'énonciation :

Il ne s'agit pas à proprement parler de « forme » au sens traditionnel, comme dans l'opposition entre vers et prose, ou entre différents types de vers, il s'agit de situations d'énonciation; pour reprendre les termes mêmes de Platon, dans le mode narratif, le poète parle en son propre nom, dans le mode dramatique, ce sont les personnages eux-mêmes, ou plus exactement le poète déguisé en autant de personnages (Genette 1979 : 17).

En effet, les textes à l'étude peuvent passer à peu près inaperçus parce qu'inaptes à rencontrer la logique du champ canonique du « genre », soit romanesque soit celui du recueil. Cependant, ils témoignent d'une esthétique « formelle » qui est l'expression de leur modernité. La perte de l'identité telle que témoignent tous les textes à l'étude, l'ambivalence du statut du narrateur, la fragmentation et l'incertitude peuvent peut-être traduire la pluralité et l'effacement du genre. Cette multiplicité et cette interaction de genre expriment une volonté de renouveler les pratiques littéraires et de construire une mosaïque d'histoires autonomes en quelque sorte.

#### **4. La volonté de représenter le quotidien**

Qu'il s'agit d'un roman ou d'un autre genre, les textes à l'étude nous font poser beaucoup de questions sur leur forme multiple et fragmentée et sur leur hybridité. Cette hybridité exprime mieux l'incertitude du monde contemporain. Par exemple, Yergeau et Duteurtre semblent partager la même conception de la littérature et se retrouvent dans une pratique littéraire commune : Ils regroupent des fragments disjoints et s'écartent de la tradition narrative au profit d'incarner une certaine prose de la vérité du quotidien. Leur écriture, tendant vers la pluralité et la fragmentation, propose le reflet le plus adéquat, selon eux, de notre contemporanéité. Leur écriture s'approche ainsi du réel et efface les frontières génériques. Il s'agit, en effet, d'une thématique d'époque, d'une réalité constituée de l'actualité quotidienne, soit sociale ou politique, donc du quotidien de l'époque que l'écrivain et ses contemporains vont révéler dans leurs récits.

Ces textes, voulant incarner le quotidien, se construisent sur un mode de pluralité, de rupture et de discontinuité refusant ainsi le concept canonique du genre romanesque. Ce sont des textes qui mettent à nu le mécanisme du quotidien et expriment un certain conflit entre le réalisme du quotidien et la forme romanesque pour rendre présent un réel fictif. Nous observons alors une écriture orientée vers les aspects toujours négligés de notre quotidien pour incorporer la banalité mais aussi la complexité du monde réel. Il s'agit d'une esthétique narrative de la brièveté et de la proximité ce qui nous mène à envisager un rapport intime s'établissant entre le quotidien et la forme fragmentaire. Lors d'une rencontre avec Benoît Duteurtre, à l'occasion de la parution de *Drôle de temps* en février 1997, il a précisé qu'il s'agissait dans son texte du temps que nous vivons, de notre époque, et, plus simplement, du temps qu'il fait. Il a ajouté :



Initialement, le livre devait s'appeler *Scènes de la vie*, parce qu'il est constitué d'une succession de scènes de la vie contemporaine en France à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, dans ce qu'elles ont de plus normal, de plus banal, mais toujours avec un élément inattendu, ridicule, grotesque ou poétique... J'ai voulu ce nouveau titre pour mieux marquer l'irruption du comique dans la réalité la plus ordinaire. (Duteurtre 1997 : entretien en ligne).

Ainsi, le genre, tel que perçu dans les ouvrages à l'étude, reste une forme incertaine où l'intrigue décrit toujours une vie banale qui s'inscrit dans une sorte d'aire du vide. On y traite de l'étrangeté du monde moderne, de l'absence des relations entre les humains et ceci se reflète par une forme générique aussi étrange et non identifiée au niveau formel. Donc, il s'agit d'une crise sur le plan social et individuel et par la suite, romanesque et formelle. En effet, la littérature contemporaine préserve l'idée du « genre » tout en le problématisant. D'ailleurs, les textes contemporains n'incarnent pas nécessairement leur genre mais c'est le lieu où se manifestent plusieurs genres et plusieurs formes à la fois. Nous pourrions même constater que le roman contemporain est un texte critique où les enjeux fictionnels, les personnages, le choix narratif et le style sont la synthèse de tous les courants précédents. C'est pourquoi, le monde du roman contemporain est pluriel et multiforme.

Dans son article « Crise des romans ou crise du roman ? », Jan Baetens signale à cet égard que les changements sociaux et à l'inféodation du littéraire au culturel et à l'idéologique ont contribué à un certain affaiblissement structurel du discours romanesque contemporain. À ce premier affaiblissement structurel externe, correspond aussi un affaiblissement interne, très visible dans la production des romanciers, qui se caractérise par ses aspects nomades :

Les auteurs souvent n'en restent plus au seul roman (précisions d'emblée qu'il est des exceptions tout à fait notables), mais ont tendance à passer d'un genre ou, plus exactement, d'un type d'écriture à l'autre, le roman n'étant plus qu'une halte sur le lent glissement à travers toutes les cases de l'échiquier littéraire [...] Gageons plutôt que le roman n'est plus capable de jouer sa fonction traditionnelle, qui était de rassembler justement la totalité des modes d'écriture. La stratégie des romanciers nouveaux pourrait être qualifiée de « perecquienne » : elle n'est plus de vouloir « tout dire » (dans le roman), mais d'essayer consciencieusement « toutes les façons de dire » (notamment celle d'un roman) (Baetens 1999 : 14).

Baetens ajoute que ceux qui décident de rester à l'intérieur du roman répugnent parfois à construire une œuvre, non pas au sens traditionnel du terme, où la consistance d'une œuvre était fonction du maintien et de l'affirmation de l'instance auctoriale, mais dans l'acceptation plus récente du mot, selon laquelle une œuvre se crée en passant d'un texte à l'autre : « chaque livre résolvant une série de problèmes anciens pour en poser aussitôt d'autres (à la place de ce dispositif, on rencontre souvent une simple juxtaposition de livres, qui essaient à chaque fois de tout reprendre à zéro) » (Baetens 1999 : 15). Pour échapper à ce *double bind*, Baetens propose la tactique suivante :

Il faut valoriser les œuvres (les romans) en elles-mêmes, sans trop s'appuyer sur des étiquettes (écoles ou courants) n'ayant pas trop servi. Cela ne put toutefois se faire qu'en révélant des fonctionnements que ces romans ont en commun, pas forcément entre eux ou avec d'autres romans mais avec d'autres textes en prose, voire avec d'autres textes tout court (Baetens 1999 : 15).

Nous retrouvons cette même idée chez Blanchot qui rêve d'une œuvre transgressant les genres et les catégories pour incarner la littérature dans son essence :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre (Blanchot 1986 : 272).

Cependant, est-ce possible d'envisager une œuvre littérature sans penser la question du genre ? Et pouvons-nous ignorer les relations que noue l'œuvre d'art avec ce que la précède ?

Todorov a déjà posé cette question : Selon lui, si on refuse l'existence des genres, cela veut dire ou équivaut : « à prétendre que l'œuvre littéraire n'entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Car les genres sont précisément ces relais par lesquels l'œuvre se met en rapport avec l'univers littéraire » (Todorov 1970 :12). Donc, est-ce que nous pourrions remplacer la notion du genre par celle d'un style ou de l'écriture comme le suggère Le Clézio par exemple dans *L'extase matérielle* :

Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire. Les structures des genres sont faibles. Elles éclatent facilement. Les lecteurs et les critiques se laissent abuser par ces formes : ils ne veulent pas juger des individus, mais des œuvres. Des œuvres ! Est-ce que cela existe ? Évidemment les genres littéraires existent, mais ils n'ont aucune importance. Ils ne sont que des prétextes. Ce n'est pas en voulant faire un roman qu'on fait l'art. Ce n'est pas parce qu'on appelle son livre « poèmes » qu'on est un poète. C'est en faisant de l'écriture, de l'écriture pour soi et pour les autres, sans autre visée que d'être soi, qu'on atteint l'art (Le Clézio 1993 : 12).

D'après Le Clézio ainsi, les genres ne sont pas intéressants qu'en hiérarchisation; ce qui compte c'est l'écriture. Il s'agit chez ces auteurs à l'étude d'une pratique d'innover et d'expérimenter de nouvelles formes et de bouleverser les habitudes de lectures. Leurs ouvrages sont une forme de juxtapositions de récits autonomes donnée à l'inexplicable et à l'impossibilité de comprendre que dans la mesure où on les met dans le cadre d'une représentation de l'instant, du moment actuel, d'une temporalité illimitée, mais en même temps, limitée et précaire.

## 5. Conclusion

Les textes à l'étude témoignent d'un engagement de la littérature à explorer le quotidien, à sonder les relations sociales et à rendre compte de la vie individuelle et collective. Autrement dit, les projets des écrivains dont examine cette étude retrouvent un certain goût du panoramique pour donner à voir des « portraits du quotidien ».

Ainsi, dans une volonté de capturer une image étendue de la société et du quotidien, ces textes créent une structure plus dynamique du récit ; une structure qui raconte sans pouvoir ni vouloir une conclusion. Il s'agit d'explorer des possibilités d'être et des possibilités de raconter la chronique du quotidien. Les ouvrages nous plongent donc dans plusieurs récits collectionnés dans un seul texte comme s'ils veulent embrasser la complexité du temps, la complexité du quotidien, sans jamais arriver à une conclusion d'où un récit à la fois unique, fragmentaire, hybride et polyphonique.

## BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan (1999) : « Crise des romans ou crise du roman ? », *États du roman contemporain : actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*. Paris : Lettres modernes Minard, pp. 9-16.
- BAETENS, Jan (2005) : *Romans à contraintes*. Amsterdam-New York : Éditions Rodopi B.V.
- BLANCHOT, Maurice (1986) : *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.
- DUTEURTRE, Benoît (1997a) : *Drôle de temps*. Paris : Gallimard.
- (1997b) : *Drôle de temps* de Benoît Duteurtre. Entretien. *Site Gallimard*. [En ligne] : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Benoit-Duteurtre-Drole-de-temps>[Site consulté le 20 avril 2018].
- GENETTE, Gérard (1979) : *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- JAUSS, Hans Robert (1990) : *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- JULIEN, Marc (1992) : *Pérempas ; suivi de Émile, personnage récurrent et unificateur qui régite les ruptures et la continuité dans la structure du recueil de nouvelles Tu attends la neige, Léonard? de Pierre Yergeau*, Thèse de maîtrise en Littérature canadienne-française. Université Laval.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1993) : *L'extase matérielle*. Paris : Gallimard.
- MARCHAND, Marc-André (2010) : *Des singularités narratives comme manifestations d'une problématisation de l'autorité narrative chez Magini, Yergeau et Soucy Enjeux et jeux d'écriture dans trois romans contemporains québécois*. Mémoire présenté dans le cadre du programme de maîtrise en lettres en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M. A.). Université du Québec à Rimouski.
- MARIER, Stéphan (2001) : *Histoire à finir. Suivi de Le recueil de nouvelles lié ou les contraintes d'écriture et la vraisemblance dans Histoire à finir et Tu attends la neige, Léonard?*, Thèse de maîtrise en Littérature canadienne-française. Université Laval.

- PEREC, George (1978) : *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette.
- PROGUIDIS, Lakis (2001) : «Le temps infirme», *De l'autre côté du brouillard : essai sur le roman français contemporain* ». Québec : Nota bene, pp. 79-110.
- RICŒUR, Paul (1983) : « Mimesis III ». *Temps et récit*, Tome I. Paris : Seuil (Points Essais), pp. 136-162.
- SAINT-GELAIS, Richard (2001) : « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *Frontières de la fiction*, René Audet et Alexandre Gefen (dir.). Québec et Bordeaux : Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux, 45-73.
- TODOROV, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. « Points ».
- TODOROV, Tzvetan (1978) : *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- YERGEAU, Pierre, *Tu attends la neige, Léonard ?* Québec, L'Instant même. (1999) : *Du virtuel à la romance*. Québec : L'Instant même.
- ZIMA, Pierre (2002) : « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme ». DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Elisabeth [dir.], *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec : Éditions Nota bene, pp. 29-46.

## PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Shereen Kakish est professeure associée au département de français à la Faculté des Langues Étrangères à l'Université de Jordanie. Elle a un doctorat en Études littéraires de l'Université Laval à Québec au Canada. Elle occupe depuis 2010 le poste de coordinatrice de relations entre l'Université de Jordanie et l'Agence Universitaire de la Francophonie. Elle était aussi l'assistante du Doyen de la Faculté des Langues Étrangères des affaires d'Assurance Qualité de 2013 à 2014 et de 2015 à 2016. Elle est l'auteur de plusieurs articles publiés dans des revues savantes.

Fecha de recepción : 12/03/2019.

Fecha de admisión : 01/07/2019.