

CHAPITRE 3 : LE GENRE EN PROCES

1. Le fragment

Le fragment est la forme par excellence de l'esthétique moderne, ne serait-ce que parce qu'il met en question la notion même de forme. Si le fragment est un genre ancien, un discours moderne sur le fragment trouve ses origines au 18e siècle autour de ruines archéologiques et d'autres fragments architecturaux. Au cours de son évolution dans l'art moderne, la notion du fragment qui s'attache à de tels objets, celle qui marque la trace ou le reste d'une totalité perdue, cèdera la place au fragment romantique qui évoque un tout métaphysique qui reste à être dévoilé. En revanche, le fragment contemporain est isolé, toujours en rupture avec un tout impossible et irrécupérable.

L'écriture fragmentaire est une technique d'écriture érigée en éthique ; pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature.¹

Selon P. Garrigues, l'époque contemporaine est marquée par la fragmentation ; même si la pensée de la fragmentation a une histoire dont on peut tracer les jalons, il est évident que, depuis le XIXème siècle, on assiste à une remise en cause radicale de la notion de totalité, d'harmonie. La perte de confiance en des systèmes de pensée exige la nécessité de ne pas dissocier esthétique et éthique. Dans cette perspective, on peut lire l'écriture du fragment comme une réponse à la ruine des illusions et des systèmes qui s'est opérée après Auschwitz : après cette date, il est impossible d'écrire comme si rien n'avait eu lieu, comme si l'horreur n'avait pas ruiné le langage, comme si le mode de perception n'avait pas radicalement changé.

En rattachant Montaigne et La Fontaine à ce courant, nous suivons aussi les indications de Louis Van Delft² dans son ouvrage consacré aux moralistes, et dont voici les principales caractéristiques qu'il lui attribue.

2. Fragment, éclatement

Louis Van Delft fait souvent allusion au poème de John Donne sur le choc de la modernité.

« Tout est en pièces, sans cohérence aucune [...] »

S'appuyant ensuite sur Alexandre Koyré, Michel Serres, Umberto Eco, Louis Van Delft, montre comment « *l'unité chrétienne éclate avec les guerres de religion, la Réforme, la*

¹ Pierre Garrigues, Poétiques du fragment, Klincksieck esthétique, 1995, 409 p.

² Van Delft L., le spectateur de la vie, Les Presses de l'université de Laval.

Contre-Réforme, l'exégèse biblique, Les lumières. » « L'éclat que représente le fragment littéraire résulte de cette unité, volée en éclats, du discours millénaire. »³

Dans l'écriture-fragmentaire, Ricard Ripoll rappelle : [Le fragment] est souvent lié à un échec : échec d'une mémoire trop instable.

L'écrit fragmentaire est conçu comme une exigence, voire comme la métaphore d'une fragmentation politique ou identitaire. Il se présente soit comme un questionnement des relations entre tradition et modernité ; soit comme la reconstitution d'une identité éclatée ; soit comme l'espace d'une mystique du néant, pp.361-363

La littérature africaine a souvent pris en charge la question de la fragmentation dans les créations littéraires. Il s'agit, par le biais de différentes contributions, d'appréhender la pratique fragmentaire chez les auteurs africains contemporains. Si son usage chez ceux-ci dévoile un tant soit peu la désintégration des genres littéraires, elle est, après tout, une exigence formellement admise.

De la sorte, les auteurs africains ne sont plus des fragmentaires malgré eux-mêmes, mais des fragmentaires confirmés dans leurs prises de plume. Dans cette posture, elles confirment un choix délibéré, conscient d'une pratique scripturale en plein essor dans le vaste champ de production littéraire africaine. La lecture des textes africains nous fait découvrir que chaque contribution est une illustration de ce que, aujourd'hui, la pratique fragmentaire est un fait contemporain qui est partie prenante du quotidien de l'homme.

Dans cette optique, elle est présentée comme une pratique questionnant le monde en permettant un dialogue entre les genres ; ce qui engendre du coup une parole plurielle. A vrai dire, elle se veut une pratique dans laquelle tout semble possible puisque tous les auteurs étudiés ont procédé par déconstruction/reconstruction de leurs textes faisant de la pratique fragmentaire, d'abord un jeu, ensuite une quête permanente d'une esthétique scripturale désormais érigée en éthique.

3. Le Genre en procès

La multiplication des catégories génériques aboutit ainsi à remettre en cause les pratiques taxinomiques. Mais les arguments en vue d'instruire le procès du genre ne se limitent pas à cet aspect. Une contestation plus directe a pu se déployer à travers trois directions déjà effleurées : le mythe de l'œuvre unique, la contamination des genres, la priorité au texte.

³ Ibid.

3.1 Le mythe de l'œuvre unique

Une des caractérisations du genre c'est le nombre. Un genre ne peut exister que s'il regroupe sous son label un nombre représentatif d'œuvres liées entre elles par des points communs.

Selon cette conception, l'écrivain, malgré qu'il en ait, se ferait le continuateur d'une forme dont il hérite et ne choisirait d'écrire qu'en fonction de catégories préétablies par ses prédécesseurs ou ses contemporains. La rigidité de ce postulat ne pouvait s'accorder avec le droit à l'originalité des créateurs. Si l'époque classique a pu choisir de se conformer à des modèles codifiés par des théoriciens, le XVIIIe siècle un peu et le romantisme surtout se sont montrés rétifs (rebelles) à toute prescription réductrice. L'œuvre « moderne » se caractérise, pour l'époque romaine, par sa dimension inclassable, unique, transgressive même. Hugo s'est rendu célèbre pour ses attaques contre les usages : « *On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la dignité de tel genre, des convenances de tel autre, des limites de celui-ci, des latitudes de celui-là ; la tragédie interdit ce que le roman permet, la chanson tolère ce que l'ode défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela (...). La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement etc.* »⁴

C'est par le biais d'une radicalisation de ce principe que le critique italien Benedetto Croce prononcera, au début du XXe siècle, son réquisitoire contre les genres : « *Tout authentique chef-d'œuvre viole la loi d'un genre institué, et de la sorte sème le trouble dans l'esprit des critiques, aussitôt contraints d'élargir la notion de « genre ».*⁵

Un courant littéraire important du XXe siècle adhérera implicitement à cette esthétique de la nouveauté, de l'originalité, de la surprise, fondant ce que Camus appellera la « littérature de dissidence » (qui ne se réduit pas à un modèle générique) opposé à la « littérature de consentement », faite de reproduction servile.

3.2 Fusion et confusion des genres

L'autre façon de remettre en cause la pertinence du concept de genre, c'est de prouver qu'il ne parvient pas à recouvrir la matière multiple et inclassable de l'œuvre. L'attaque est ancienne, puisque sans son essai sur *La Poésie dramatique*, Diderot proclamait déjà l'inadéquation de la règle et du génie.

Hugo prolonge l'idée dans la fameuse préface de *Cromwell* (1827), revendiquant son droit à emprunter des tons différents, de mêler dans une poésie syncrétique (mélange) tragédie et comédie.

Mais la contestation la plus nette du classement et de la modélisation réside dans la contamination des formes et ce que l'on peut nommer le « métissage générique ». Avec *Jean Barois* (1921), Roger Martin du Gard propose un roman qui se présente comme un

⁴ Hugo V., *Préface aux Odes et ballades*, 1826.

⁵ Croce B., *Estetica*, 1902.

dialogue de théâtre interrompu par quelques lettres. Vers la même époque, *Nadja* (1928), André Breton offre l'apparence d'un roman alors que l'auteur refuse le mot ainsi que le genre et utilise divers procédés pour le dévoyer, pour ne citer que cela parmi tant d'autres.

Même question pour l'ouvrage tout aussi inclassable de Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, qui mélange réflexions philosophiques, notations ethnographiques, confidences personnelles, évocations poétiques.

3.3 Œuvre pure et écriture blanche

En dernière analyse, la conception moderne de l'écrivain serait moins celle d'un respectueux observateur des formes consacrées, que celle d'un « dynamiteur archangélique », pour reprendre une formule de Julien Gracq parlant de Lautréamont. L'auteur de *Maldoror* et autres ont précipité par le moyen de la subversion générique, la débâcle des classifications. Derrière ces créateurs modèles, l'écrivain contemporain aime se placer dans les zones troubles de la transgression.

La fin du genre correspond en somme à la fin d'une conception erronée de la littérature. Le livre n'est ni poésie, ni roman, ni théâtre : il est *parole*. Pour M. Blanchot, la littérature n'a plu à entretenir de rapport avec le monde, inventant un langage autonome, irréel, quintessence de l'art et négation de l'œuvre : « *Quand tout a été dit, quand le monde s'impose comme la vérité de tout, quand l'histoire veut s'accomplir dans l'achèvement du discours, quand l'œuvre n'a plus rien à dire et disparaît, c'est alors qu'elle tend à devenir parole de l'œuvre.* »⁶

Barthes ajoute que : « *La littérature amenée aux portes de la Terre promise, c'est-à-dire aux portes d'un monde sans littérature* »⁷. Parole transparente, amodale, « blanche », qui s'écrit pour elle-même et n'a que faire des étiquettes ou des classements.

La liquidation du genre est donc ici prononcée au nom de la priorité du texte que la critique actuelle, depuis trois décennies en particulier, n'a cessé de réclamer. Pour le commentateur, comme pour le créateur, la loi des catégories a vécu, et la littérature, affranchie de ses carcans théoriques, deviendrait enfin libre de choisir ses voies.

⁶ Blanchot M., *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.314

⁷ Barthes R., *L'Écriture et le silence*, in *Le Degré zéro de l'écriture*, Ed. Seuil, p. 55