

## CHAPITRE 2

# La chute des murs : la labilité des pratiques narratives contemporaines

L'histoire littéraire repose sur la différenciation des pratiques littéraires. La description et la compréhension des éléments constitutifs d'une littérature donnée – auteurs, œuvres, mouvements, genres... – appellent une saisie de leur continuité ou de leur variation à travers le temps. Ainsi, la connaissance que nous avons du roman est à la fois une vision discriminante à l'égard des autres pratiques littéraires (il n'est ni poésie, ni théâtre, ni essai) et une prise en charge de ses traits et de leurs transformations d'une époque à l'autre. Cet exercice d'historicisation, pédagogique et structurant, a profondément marqué la critique, qui en a fait depuis longtemps un des modes d'appréhension de la complexité du phénomène littéraire. Dès lors, aborder la littérature contemporaine apparaît, pour les historiens de la littérature et les critiques tant français que québécois, comme une rupture de paradigme. Habités d'inscrire leur discours dans la continuité de l'histoire littéraire et dans la mouvance de pratiques s'anamorphosant de période en période, ils semblent étonnamment dépourvus à l'approche du narratif contemporain. La proximité temporelle des objets, l'absence d'un canon établi, la diversité formelle, thématique et stylistique du corpus semblent indexer la perte des repères associée si étroitement à l'époque actuelle ainsi qu'à la précarisation de la littérature<sup>1</sup>.

Cette gêne typologique s'exprime par un discours critique hésitant ou au contraire trop loquace, qui joue de la périphrase à défaut de prétendre trouver le mot juste. Les hypothèses de classement sont

1. Voir le chapitre I, « Dire et redire la précarité du présent ».

légion, mais réussissent rarement à s'imposer, relayant l'inventivité des auteurs lorsque vient le temps d'associer une mention générique à leurs textes. Le roman est dissous dans une variété de sous-pratiques, le récit de fiction est marqué par son mimétisme avec le réel éclaté, son hybridité ou sa tendance métatextuelle. Les genres, boudés, apparaissent comme les reliques d'une vision classique de la littérature; le postmoderne enlèverait toute pertinence à l'idée de transformation lente des pratiques, et le roman céderait soudain le pas à l'hétérogène. Si ces signaux d'une obsolescence des balises typologiques semblent s'imposer d'eux-mêmes, ils demeurent néanmoins des artéfacts des discours critiques. C'est une traversée de ces discours, sous l'angle de leur visée typologique, qui est proposée ici, ce chapitre croisant les approches philosophiques et les analyses de corpus, combinant les propositions générales sur la littérature actuelle et des diagnostics plus cadrés du point de vue national. Empruntant à une démarche poétique, mais sans écarter les enjeux idéologiques et esthétiques, l'examen qui suit vise à cerner la construction des discours cherchant à catégoriser les pratiques narratives d'aujourd'hui. Trois principaux aspects se trouvent ici liés à cette *labilité* perceptible dans le discours critique: la dissolution des catégories génériques comme signal d'une saisie problématique du corpus, la notion de pluralité, qui souligne un déplacement discursif de la démarche typologique vers une reconnaissance de la complexité des pratiques littéraires contemporaines, et l'ébranlement de la valeur de l'étiquette « roman » dans la glose critique, étiquette peu ou prou détachée de la tradition qu'elle incarnait. Il sera ainsi possible d'envisager les modalités de la remise en question des catégories paradigmatiques au sein de la critique, au Québec et en France, consacrée aux pratiques narratives contemporaines.

### **La dissolution des catégories paradigmatiques, l'abandon des étiquettes**

On reconnaît aujourd'hui que le passage à la décennie 1980 constitue une frontière entre deux époques culturelles et littéraires. Cette frontière repose sur plusieurs observations à caractère historique, politique et social, qui ont elles-mêmes une incidence sur la lecture idéologique et contextuelle de la production littéraire de cette période naissante. Paraît alors frappant le consensus à propos de la fin (voire de la mort)

de l'avant-garde qui caractériserait cette transition historiographique. En France, cette idée, rapidement devenue un lieu commun, s'impose sans être trop argumentée : c'est plutôt l'effet de l'avant-garde et son statut socioculturel qui sont pris en considération. Dominique Viart précise que les pratiques textualistes et expérimentales parviennent à « leurs plus extrêmes limites », où les livres « confinent à l'illisibilité et n'atteignent plus le public » (2011 : 149). À quelques exceptions notables (comme la Nouvelle Fiction<sup>2</sup>), la critique constate simplement l'absence d'une avant-garde autoproclamée, pourtant prédominante en France jusque dans les années 1970<sup>3</sup>. Si héritage il y a, il se conçoit très différemment de l'esprit des courants antérieurs, car la singularité de la lutte idéologique se dissout jusqu'à ne laisser à la notion d'avant-garde qu'une vague connotation d'innovation :

Par l'ironisation de ses modes de représentation, l'écriture suscite une dynamique romanesque à plusieurs vitesses. Entre le récit et sa propre intrigue, elle se fait agent de tension, de distance, de vertige, oscillant à la légère entre une éthique minimaliste et une esthétique de la dérision. [...] certaines fictions s'autogénèrent en adoptant parfois par programmation un jeu de conduite strictement textuel. Un esprit avant-garde se maintient donc, contrairement à ce que l'on affirme parfois [...]. Plusieurs écritures mènent ainsi à bien une mutation des formes narratives usuelles et une recherche de règles qui sachent produire des ressources alternatives (Blanckeman, 2002a : 8-9).

Les manifestations essentielles de l'avant-garde tiendraient donc à un certain effet, à une influence diffuse sur la production actuelle. L'examen de son effet sur la lecture de l'histoire littéraire, sur les pratiques littéraires elles-mêmes en demeure le dernier signal (mémoriel).

2. Ce mouvement littéraire, dont le manifeste a été publié par Jean-Luc Moreau en 1992, se réclame d'un retour au romanesque et à la portée immersive de la fiction (privilégiant l'imaginaire au réel). Y ont été rattachés des écrivains tels que Marc Petit, Frédéric Tristan et Georges-Olivier Châteaureynaud. Cet appel au caractère extraordinaire de la fiction n'est pas sans rappeler la quête du romanesque qui s'exprime parallèlement (voir le chapitre suivant, « Avec ou sans le roman : le règne du narratif et ses modulations »).

3. La rupture ne s'observe toutefois pas dans les écritures qui se réclament de leur pouvoir subversif. On notera la résistance de certaines figures, comme Nathalie Quintane et Olivier Cadiot, que l'on persiste à présenter comme des figures de l'avant-garde, notamment en raison de la charge politique de leurs œuvres (Farah, 2013).

Le positionnement critique au Québec, basé sur un constat similaire de la dissolution de l'avant-garde, découle cependant d'une situation historique et idéologique qui lui est propre. On tend à associer la littérature des années 1970 à différents militantismes – le féminisme, avec des figures comme Nicole Brossard, Denise Boucher et Louky Bersianik, l'engagement politique et linguistique par l'utilisation du joul, le textualisme d'inspiration française dans des revues telles *la Nouvelle Barre du jour* et *Urgences*. La fracture semble étonnamment nette au tournant des années 1980 : ces mouvements s'effondrent, et ainsi s'estompe le modèle d'explication fondé sur une transformation historique. Dans leur *Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge prêtent une forme de conscience à la littérature québécoise contemporaine à propos de cette question du positionnement idéologique : « Elle ne se définit plus contre la littérature qui la précède immédiatement et n'adhère plus à une logique de distinction qui était surtout celle des avant-gardes » (2007 : 533). Distinction, singularisation, rupture : ce mouvement propre à l'avant-garde (et à la transgression typiquement contre-culturelle, notamment dans les années 1970) semble devenir obsolète. Ce n'est pas que la subversion ait cessé, bien au contraire : la transgression « s'est répandue au point de s'être banalisée » (2007 : 533). L'avant-garde s'est banalisée, ce qui lui retire tout impact sur la pratique artistique : « Après la frénétique période de transgression des années 1970, que certains artistes s'entêtent à maintenir encore deux décennies plus tard, d'autres, beaucoup plus nombreux, décident de rompre avec le conformisme de la rupture » (Laurin, 1996 : 239). Le paysage littéraire québécois ne se conçoit plus désormais comme la résultante de la tension entre l'avant-garde, qui défriche de nouveaux domaines et déplace l'idée de littérature, et une production littéraire plus conventionnelle, qui hérite de certaines de ces avancées avec un certain décalage.

Bref, la tension entre des pratiques scripturales centrées sur une recherche, une expérimentation littéraire, d'une part, et une conception moins risquée de la littérature, d'autre part, perd de sa capacité à rendre compte de l'évolution littéraire, cette idée n'étant plus incarnée dans la pratique. Le reproche couramment adressé à la prose littéraire expérimentale, celui d'avoir poussé trop loin l'autotélisme, de ne plus être en phase avec la réalité, semble l'argument massue sous-tendant le discours critique, qui valide de la sorte l'échec des avant-gardes à transformer la

culture contemporaine. Par ailleurs, l'absence de prise en considération par la critique de l'héritage du joul et de l'écriture féministe, autant que l'inactualité des rares groupes et mouvements autoproclamés en France<sup>4</sup>, signe l'arrêt de mort de l'avant-garde telle qu'elle structurait le champ littéraire en régime de modernité. Le paysage idéologique est en quelque sorte remodelé par le renversement du rapport entre la théorie et la critique. En délaissant les manifestes et les appels à une subversion de la norme, toutes manœuvres *en amont* de la création, les mouvements se limitent *de facto* à une réinvention de l'intérieur et, *en aval*, à une expérimentation qui s'autothéorise, souvent à même la fiction.

La critique qui se consacre à la production contemporaine refuse néanmoins de laisser la case vide. De ce point de vue, les manifestations se distinguent en France et au Québec – à tout le moins, les chronologies sont décalées. Très rapidement dans les années 1980, sous l'influence américaine, la critique québécoise introduit la notion de postmodernité comme clé de lecture des pratiques narratives contemporaines. Cette notion est placée dans le sillage du postmodernisme américain (surtout lié au roman des années 1960 et 1970), mais surtout dans celui de l'ouvrage fondateur de Jean-François Lyotard<sup>5</sup>. À cet égard, les *Moments postmodernes dans le roman québécois* de Janet M. Paterson font date, imposant la notion dans le discours critique québécois et la légitimant par son usage même (et non par sa justification, qui reste peu développée<sup>6</sup>). Les œuvres entières d'écrivains majeurs des années 1970 et 1980 sont ainsi versés dans la catégorie du postmoderne : pensons à Nicole Brossard, à Hubert Aquin et à Yolande Villemaire. Les mises en contexte idéologiques ne précèdent pas l'introduction de la notion, mais viennent longtemps après – c'est le cas au Québec, et

4. Songeons entre autres à l'éphémère expérience de la revue *Perpendiculaire*, qui s'est terminée avec fracas par la polémique engagée contre Michel Houellebecq, l'un des membres du groupe.

5. Rappelons que c'est un rapport commandé par le Conseil des universités du Québec et intitulé *les Problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées* qui a donné naissance au livre de Lyotard.

6. La critique aurait recours à l'étiquette de littérature postmoderne « pour la distinguer du roman traditionnel [...], du roman moderne [...] et d'autres formes d'écriture (dont celle de l'avant-garde) » (Paterson, [1990] 1993 : 12). Paterson donne d'emblée quelques exemples d'écrivains, en Europe et dans les Amériques, dont certaines œuvres seraient postmodernes – parmi lesquels des écrivains québécois. La liste est donnée comme s'il s'agissait d'un fait établi.

c'est encore plus frappant en France. À titre d'exemple, au Québec, la lecture politico-culturelle du postmodernisme québécois, proposée par Pierre Milot, loin d'être programmatique, se révèle plutôt un examen rétrospectif de la période antérieure (il s'intéresse à l'avant-garde québécoise des années 1970 et à son rapport d'homologie avec l'avant-garde française<sup>7</sup>). En France, la mobilisation du postmodernisme se présente pour ainsi dire comme une concession tardive, cette notion n'ayant pas eu d'impact critique avant le tournant des années 2000. Ainsi Éliane Tonnet-Lacroix, rappelant l'origine esthétique de cette étiquette, propose-t-elle de la considérer d'un point de vue plus général : en associant « modernisme et idéologie du progrès, révolution esthétique et politique, comme l'ont toujours fait les avant-gardes » (2003 : 254-255), il devient possible de qualifier de « postmoderne » un moment de l'histoire et un état de la société. Henri Mitterand propose, lui, de voir le passage des années 1980 comme l'entrée dans l'ère postmoderne, forme de concession devant ce mot commode mais peu consistant ([1996] 2007 : 99). Jean-Marie Schaeffer, quant à lui, refuse la notion, ce qui accrédite *a contrario* sa place dans le discours critique ; il y voit une limitation liée à la myopie qui est forcément celle de la posture critique contemporaine : « Il est très difficile d'apprécier correctement la signification de changements qui non seulement sont censés se dérouler sous nos yeux, mais dont par-dessus le marché nous sommes censés être partie prenante, ce qui était le cas du supposé paradigme postmoderne » (2001 : 11). En réalité, la fracture souvent annoncée entre modernité et postmodernité ne réussit guère à s'imposer ; plusieurs ont néanmoins recours à l'étiquette « postmoderne »<sup>8</sup>, semblant davantage céder à un effet de mode que chercher à s'inscrire dans un débat pour en justifier l'usage.

Ainsi, les deux termes cohabitent, mais le sens associé à la notion de modernité tend en fait à s'élargir, au point de désigner parfois le mouvement même de la littérature, quel qu'il soit. Le regard de Viart et

7. Voir *la Camera obscura du postmodernisme* (1988) et *le Paradigme rouge* (1992). Voir aussi le dossier sur la fiction postmoderne dirigé par Frances Fortier dans la revue *Tangence* (1993b).

8. Voir l'ouvrage tardif de Marc Gontard, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, paru en 2013, où il tente d'expliquer la crise de la littérature par certains principes de sociocritique chapeautés d'une « hypothèse postmoderne ».

Vercier sur la littérature française contemporaine maintient à tout prix cette filiation avec le régime moderne :

Héritière du « soupçon » que les générations précédentes ont posé, elle ne s'y dérobe pas, mais travaille avec, et interroge constamment ses propres pratiques. Aussi ne prétend-elle pas diffuser un « savoir » dont elle serait garante : sa légitimité, elle la trouve au contraire dans le scrupule avec lequel elle avance. Car elle n'a pas rompu avec la modernité : si elle prend distance avec ce que celle-ci pouvait avoir de péremptoire et de théorique, elle en conserve en revanche la profonde dimension critique. Aussi est-ce une littérature inquiète souvent, nostalgique parfois, drôle autant que sombre, mais combien exigeante et tonique (Viart et Vercier, 2005 : 495-496).

Le maintien de la modernité, en une concurrence ambiguë avec la notion de postmodernité, témoigne d'une recherche de repères contextuels (idéologiques, culturels) qui puissent guider l'interprétation des pratiques, de leurs singularités et de leurs mouvances. Sur ce point, les discours critiques portant sur les littératures québécoise et française diffèrent très peu ; ils manifestent un substrat idéologique commun, une même hésitation liée à une proximité temporelle trop grande avec les pratiques culturelles observées. Et le recours à l'étiquette « postmodernité » pour décrire l'orientation générale de la littérature n'apporte pas un éclairage concluant sur le narratif contemporain.

Alors que l'approche critique de l'histoire littéraire tend à s'appuyer sur des balises typologiques, le destin d'une notion cardinale comme celle de genre mérite d'être pris en considération. Or ce destin est plutôt sombre. Plusieurs manifestations en rendent compte explicitement. Au Québec, en 1987, la revue *la Nouvelle Barre du jour* semble réfuter la pertinence de cette notion pourtant courante dans le discours critique et dans le langage commun. Les actes d'un colloque sur la mort du genre, publiés dans deux numéros de la revue (mourante elle aussi), à défaut de constituer un ensemble de propositions solidement argumentées, ont marqué l'imaginaire d'une certaine frange de la critique. Dans le sillage de cette « annonce » flamboyante, l'idée de la désuétude d'une grille de lecture générique s'installe avec force, autant en France qu'au Québec. En témoignent notamment les nombreux ouvrages consacrés à ce constat ; à titre d'exemples, au Québec : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* et *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone* ; en France : *l'Éclatement des genres au*

*XX<sup>e</sup> siècle et le Savoir des genres*<sup>9</sup>. Néanmoins, l'examen des propositions théoriques avancées par ces ensembles d'études de cas et de réflexions sur la notion de genre déplace sensiblement le rôle de celle-ci comme élément de classification. La question ne semble plus tant celle du genre que celle, plus appliquée, *des genres* – et donc des conceptions génériques véhiculées par l'histoire littéraire, des attentes observables chez les lecteurs et des repères typologiques. Ainsi les directeurs du collectif français sur l'éclatement des genres, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, préfèrent-ils l'expression d'« éclatement des genres » à celle d'« effacement », la première ayant « l'avantage de mettre en lumière l'explosion positive, l'émergence, la floraison de combinaisons inédites qui favoris[ent] la créativité au delà des limites génériques » (2001 : 5). De même, le renouvellement des genres – leur croisement, leur mélange – participerait des transformations sociolittéraires d'une époque donnée (Walsh, 1992), signal d'un déplacement plutôt que d'un anéantissement. Michel Murat résume pour sa part son opposition à l'idée d'éclatement en évoquant un « affaiblissement du surmoi générique » (2001 : 23), puisque l'éclatement mènerait à une littérature indifférenciée et homogène<sup>10</sup>. La « mort du genre » apparaît comme une affirmation provocatrice et caricaturale, mais conduit à s'interroger sur le rôle précis joué par la genericité aujourd'hui. Dans cet esprit, certains (dont Dion, Fortier et Haghebaert dans leur introduction [2001 : 18]) se saisissent de cette réflexion de Jacques Derrida pour montrer le « bougé » de la conception du genre : « Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance » (1986 : 264). Ce déplacement oblige à un ajustement critique propre à remettre le matériau littéraire au cœur de la saisie des pratiques.

Il paraît révélateur de constater que cet éclatement générique n'est pas considéré comme un phénomène isolé. Il est en effet associé spontanément à l'effritement des valeurs et reproduirait le réel lui-même

9. Respectivement : Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 ; Lalonde et Siguret, 1992 ; Dambre et Gosselin-Noat, 2001 ; Baroni et Macé, 2007.

10. Cette position est partagée par Dominique Rabaté, qui propose la notion d'écart pour signaler la force qui sous-tend certaines œuvres, certaines pratiques. De la sorte, « le travail aux marges, dans les espaces indécidables, ou le refus d'assignation générique » observable dans certains secteurs de la littérature contemporaine ne cesseraient de « remettre en jeu et en mouvement les formes héritées » (2006 : 80).

éclaté. En raison d'une perméabilité à son contexte social, la littérature contemporaine offrirait, par ses traits génériques et discursifs, une vision conséquente de la réalité. Dressant un portrait de la littérature québécoise du dernier demi-siècle, Hans-Jürgen Greif et François Ouellet, en plus d'estomper la distinction fondée sur l'inscription dans la modernité ou la postmodernité, le signalent explicitement :

Il est curieux de constater le lien entre ces années de la modernité et le Québec d'aujourd'hui : comme la génération précédente, les écrivains postmodernes prêchent l'éclatement des formes littéraires ; ils constatent le morcellement d'une société et se mettent en quête d'un tissu social cohérent, du moins dans les grands centres urbains (Greif et Ouellet, 2004 : 22).

L'époque constituerait une matrice qui vient former la littérature. Toutefois, en raison d'une caractérisation succincte de l'époque, trouble ou non, dans laquelle nous vivons, la démonstration tourne court. Seules quelques mises en contexte très générales étayent cette thèse : plus ouvert sur le monde après la Révolution tranquille, le Québec aurait été perméable aux nouveaux courants de pensée (théories psychanalytiques, marxistes, linguistiques, structuralistes ; écritures dites « d'avant-garde »), « et la littérature québécoise [aurait] élarg[i] ainsi le champ de ses interrogations depuis le fond jusqu'à la forme » (Laurin, 1996 : 201). L'examen des pratiques génériques au Québec conduit à l'établissement de différents *topoi*, depuis le caractère méconnaissable de formes manipulées, hybridées, jusqu'à la métaphore de la floraison, qui permet de témoigner de l'ouverture au monde et, de façon indirecte, de la sortie définitive de la Grande Noirceur associée aux années 1940 et 1950.

L'arrimage du climat social et des formes littéraires paraît également s'imposer naturellement dans le discours critique français. Si nous sommes dans un temps incertain, ouvert, peu contraint, alors il en irait de même des pratiques narratives par une sorte de mimétisme spontané :

Si chaque pratique semble obéir à des instanciations génériques particulières, il convient d'insister sur l'extrême liberté d'écriture caractérisant d'un point de vue formel des œuvres qui déjouent plus que jamais les catégories littéraires. À époque incertaine, récits indécidables : le franchissement des frontières séparant l'autobiographie du roman, le roman de l'essai, l'essai de l'autobiographie remet en cause la pertinence même de la notion de genre déjà fortement ébranlée (Blanckeman, 2008 : 440).

Cette indécidabilité devient synonyme d'ouverture, de liberté, en symbiose avec le social. Par le fait d'une vision plus large chez Dambre et Gosselin-Noat, le phénomène est associé à l'éclatement des idéologies, des savoirs et de l'histoire, lequel donne lieu à l'éclatement de la littérature même, de ses genres et de sa narration (voir notamment les articles de Godard [2001] et de Viart [2001c]). Cette mise en péril de la littérature conduit la critique à une interrogation récurrente, celle de sa fin, de sa mort, les discours étant marqués, on l'a dit, par un catastrophisme et une précarisation du geste littéraire. Néanmoins, un argument plus englobant, qui cohabite avec ce catastrophisme, envisage la littérature tel un phénix : la thématization de la destruction de la littérature – ses livres, ses manuscrits, ses institutions – illustrerait, selon Jochen Mecke, son double mouvement de démolition et de redéfinition (2010 : 36). Cette vision, plutôt que le lieu commun de la mort de la littérature, pourrait en fin de compte sembler mieux décrire la période contemporaine.

Une telle conjoncture, favorable à la diversité formelle et thématique, conforte toutefois la labilité des frontières et des repères. Perte d'un absolu de pureté générique, imprécision des étiquettes, influences croisées menant à la dissolution des identités : la perméabilité et l'explosion des possibilités narratives ont laissé le champ libre à une caractérisation sinon négative, du moins souvent dépréciative des pratiques littéraires actuelles. Du moins, il paraît difficile de faire une autre lecture de la proposition de Guy Scarpetta (1985), qui, en regard de la fin de la modernité, prend acte de l'impureté qui informerait les pratiques narratives subséquentes. Plaçant la notion dans un registre poétique, il s'appuie notamment sur l'idée du simulacre qui vient pervertir le régime représentationnel du récit pour mettre en évidence le caractère génératif de cette capacité du roman, notamment, à tout avaler – ce que Viart nomme ailleurs une « créolisation constitutive de la littérature contemporaine » (2001a : 27), ce que recouvre tout aussi bien la notion de roman postmoderne... C'est sans étonnement que l'on observe que le discours critique tend à s'intéresser aux manifestations de cet éclatement, la recherche de ses causes suscitant de multiples hypothèses qui ne rencontrent pas une forte adhésion – ce qui peut sans doute aussi être expliqué par la myopie du critique contemporain.

## Le pluriel comme consensus

Si les discours relayant la thèse de la dissolution des idéologies, des catégories et des repères prennent d'emblée position sur l'état de la société et de la critique, force est de constater qu'il ne s'agit souvent que de prolégomènes à la lecture du corpus contemporain. Les diverses lectures portent évidemment une attention importante aux thèmes des œuvres – les filiations, l'imaginaire de la fin, l'archive, le soi... –, mais aussi et peut-être davantage à la forme. En émerge un consensus implicite, celui de la perte du caractère unitaire et unifié des textes littéraires avec la période contemporaine. Les qualificatifs utilisés forment une collection de synonymes pour exprimer l'idée d'éclatement et de pluralité : baroque, hétérogène, pluriel, fragmenté, hybride, discontinu... Selon le cas, ces termes servent soit à décrire un état, soit à expliquer le processus mobilisé par l'écriture pour engendrer un tel état. La labilité s'observe ainsi dans la prolifération des notions convoquées pour décrire une littérature elle-même pulvérisée dans sa forme.

Malgré leur teneur idéologique, les notions de postmodernité et d'impureté trouvent leur utilité dans le discours critique, venant cautionner cet aspect éclaté des œuvres. Chez Paterson, la postmodernité renvoie principalement à la pluralité des voix narratives, au feuilleté énonciatif ; la notion de rupture y trouve une place déterminante dans la mesure où elle « instaure un nouvel ordre du discours ; elle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture ; elle instaure, bref, l'ordre de l'hétérogène » ([1990] 1993 : 20). D'autres usages de la notion de postmodernité (ou de postmodernisme) offrent diverses variations : chez Gontard (2001), par exemple, elle englobe les phénomènes de la discontinuité, de la fragmentation, de la métatextualité et de la renarrativisation. En évoquant la pluralité interne des œuvres, les critiques ne soulèvent pas tant le caractère postmoderne pour lui-même qu'ils en illustrent la complexité. Cette complexité, narrative au premier chef, procède du mélange des esthétiques et des procédés, sorte de brouillard discursif jeté sur l'intrigue. En témoigne la multiplicité de voix narratives – que celles-ci soient le signal de la fragilisation des personnages ou d'une prolifération de points de vue sur l'événement décrit. Les travaux de Dominique Rabaté (1999) et de Marie-Pascale Huglo et Sarah-Dominique Rocheville (2004) s'inscrivent dans cette mouvance, où l'atomisation des voix est souvent

le premier signal du caractère pluriel des œuvres et de leur impureté discursive.

Avec les notions de postmodernité et d'impureté, on a déjà l'indice d'un déplacement, d'une attente qui n'est pas comblée: les pratiques narratives esquivent les conventions génériques et proposent un assemblage singulier qui relève d'autres principes poétiques et esthétiques. Afin de saisir cette étrangeté, la notion de «baroque» refait surface. D'emblée associée à la prose romanesque d'Hubert Aquin, elle ressurgit pour embrasser des ensembles d'œuvres qui semblent échapper à toute caractérisation univoque. Biron, Dumont et Nardout-Lafarge l'utilisent pour désigner des textes qui s'opposent au roman réaliste, comme équivalent approximatif du roman postmoderne, par un maillage renouvelé avec l'état de la société d'où ils émergent. Ainsi, selon les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, les jeux formalistes permettraient une ouverture sur de nouvelles formes narratives plutôt que de simplement chercher à bousculer le canon :

Un tel élargissement du spectre permet de multiplier les niveaux de lecture, de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre la culture légitime et la culture triviale, entre l'originalité et l'imitation, entre le vrai et le faux. La fragmentation, la discontinuité, l'éclatement du sens constituent ici un mode naturel, une façon d'être propres à une génération d'individus qui doutent sans cesse de la place qu'ils occupent dans le monde. Chacune de ces fictions exacerbe la perte du sens de l'histoire, l'immersion dans un présent désordonné, l'effritement des liens sociaux, l'hétérogénéité des référents culturels et l'aspect de plus en plus énigmatique du réel (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007: 552).

Les traits formels des pratiques narratives seraient donc en conformité avec l'air du temps; le baroque viendrait offrir une modalité de saisie d'œuvres complexes et formellement peu conventionnelles, comme celles de Marie-Claire Blais, de Monique LaRue et de Sylvain Trudel. Le terme apparaît dans ce contexte comme un trait de poétique, une description synthétique de l'état du corpus, qui peut être engendré par une diversité de procédés d'écriture. En France, le terme paraît moins commun, si l'on fait exception de l'ouvrage de Johan Faerber (2010), qui accole cette étiquette aux figures centrales du Nouveau Roman. Ici, le retour aux fondements esthétiques du baroque du XVII<sup>e</sup> siècle est mené avec une grande rigueur, permettant de soutenir que le néo-romanesque serait l'origine et la formule du néo-baroque: «Le

Baroque peut, dans sa capacité à rendre compte du monde et de sa connaissance, être abordé et lu comme un *système de pensée articulé* qui permet d'envisager et de *comprendre* [...] les questions néo-romanesques conjointes du sujet, de l'espace, de la fiction, et de l'écriture» (2010 : 25). Le parallèle avec l'éclatement observé dans les corpus contemporains ne s'établit alors que par le volet de l'écriture et de son effort formel, lieu de « mise[s] en abyme à fonds perdu » (2010 : 27). C'est bien davantage par son usage plus libre que le terme vient conforter la lecture pluralisante de la prose actuelle – Rabaté parlant de la « construction baroque » chez Erik Orsenna (1998 : 97) ou Mitterand évoquant la « luxuriance baroque » d'un roman de Patrick Grainville ([1996] 2007 : 108). Ces usages déplacent donc une étiquette à possible valeur esthétique du côté du trope descriptif.

Parallèlement aux notions de discontinu et de fragment<sup>11</sup>, moins spécifiques et plus courantes, le discours critique fait la part belle au caractère *hétérogène* des œuvres récentes. Non seulement l'unité interne des œuvres est fragilisée par l'atomisation de ses composantes, mais elle est également confrontée à la diversification de ces dernières. La cohabitation de *forces*, de *rouages* disparates pousserait un cran plus loin l'expérimentation des œuvres actuelles – et ainsi leur éclatement. Notion émergeant plus clairement dans la décennie 1990, l'hétérogène s'imisce dans le discours critique français et québécois sous des connotations quelque peu distinctes. L'empan de son usage en France est très large. Pour Dominique Vaugeois, notamment, la notion témoigne d'une dynamique interne des œuvres, indice d'une tension définitoire :

Réfléchir sur l'hétérogène [...] consist[er en l'occurrence] à montrer à quelles conditions l'hétérogène réussit à maintenir son existence paradoxale, menacée par, d'un côté, les forces d'unification et d'homogénéisation de toutes sortes, essentiellement du côté de la réception, et de l'autre, par une dispersion, un éclatement trop radical qui annihilerait, du moins en théorie, le fonctionnement du générique et par conséquent la possibilité même de l'hétérogène (Vaugeois, 2001 : 36).

11. Sur la première notion, en contexte québécois, voir la thèse d'Anne-Marie Clément (2005) ; à propos de la seconde, l'essai de Pascal Quignard (1986) paraît symptomatique d'un déplacement perceptible dans le rapport avec l'unité attendue des œuvres.

La Société française de littérature générale et comparée (SFLGC) en fait même la thématique de l'un de ses congrès annuels (*Figures de l'hétérogène*; voir Collomb, 1998), montrant bien la large portée de la notion (tout en illustrant indirectement son arrimage à la contemporanéité de la critique plutôt qu'à celle des corpus). En s'inscrivant contre la rupture et l'avant-garde, cet usage de l'hétérogène, commun en France, participe sans le dire d'une vision « postmodernisante » de la poétique littéraire par sa valorisation du divers et du fragmenté.

Au Québec, un recours marquant au concept de l'hétérogène s'observe dans le discours de Pierre L'Hérault (1991)<sup>12</sup>. La particularité de cet usage s'affirme d'emblée : l'hétérogène y est un mode de caractérisation étroitement lié aux questions identitaires. Relevant également de la postmodernité, il vise toutefois une dimension absente du discours critique français : les enjeux socio-identitaires de la production littéraire récente. La littérature québécoise s'articulerait désormais, selon L'Hérault, sur « la tension de l'identitaire et de l'hétérogène » ; « ne p[ouvant] plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture, la diversité [linguistique, culturelle, idéologique] n'y étant plus perçue comme une menace, mais comme le signe du réel inévitablement multiple », elle se laisserait « travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant un lieu d'échange et de circulation des imaginaires » (L'Hérault, 1991 : 56). L'hétérogénéité s'introduirait de la sorte par trois brèches : celle de la critique du discours nationaliste (François Charron), celle de l'écriture immigrante (Régine Robin) et celle de l'écriture au féminin (France Théoret)<sup>13</sup>. Cette conception s'éloigne assez nettement de celle, par exemple, que privilégient Lucie-Marie Magnan et Christian Morin dans leurs *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, plus conventionnellement rattachée à l'idée d'un pluralisme :

L'hétérogène décourage toute tentative d'interprétation totalisante et linéaire. Sera considéré comme hétérogène, donc, un discours qui s'articule autour de plusieurs niveaux de sens et qui peut être décodable de plusieurs façons. L'intégration d'une diversité de formes dans le texte, l'intertextua-

12. Le texte de L'Hérault n'inaugure pas la réflexion sur l'hétérogène dans la critique québécoise, comme le montrent Dion et Mercier dans leur synthèse sur cette question en introduction à *Que devient la littérature québécoise?* (2017b), mais en demeure néanmoins un jalon important.

13. Voir Dion et Mercier dans leur introduction (2017b : 14).

lité et l'autoréférence participent au caractère hétérogène d'une œuvre en faisant, justement, éclater la linéarité (Magnan et Morin, 1997 : 25).

On voit que la présence de la notion dans le discours commun rend possible un usage détaché de son sens critique plus spécifique. Néanmoins, la position de L'Hérault est ponctuellement relayée par la suite, comme en témoigne l'ouvrage de Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, qui y voit le symptôme central de processus divers : « Or, au cœur de cette interrogation, l'hétérogène, sous ses formes différentes (métissage, pluralité, hybridité, marginalité) est devenu une problématique privilégiée » (2004 : 105). La récupération des thèses de L'Hérault transite par cette figure identitaire de l'Autre, *alter ego* métissé, complexe et ambivalent. Cohabitant avec les protagonistes des romans parus avant 1980, cet Autre serait aujourd'hui absorbé par le personnage principal, dont le bougé identitaire constitue un point central de la trame romanesque.

L'examen de notions telles que le pluriel et l'hétérogène a tôt fait de révéler que celles-ci ne se comprennent pas en dehors de la mouvance qui a marqué les œuvres étudiées. C'est dans cet esprit que le discours critique mobilise concurremment divers processus pour décrire et expliquer la poétique romanesque actuelle. À cet égard, l'approche de Scarpetta est tout à fait représentative : l'art postmoderne, selon lui, rassemble l'impureté (la contamination), le recyclage culturel, une perversion du soupçon et un art du simulacre généralisé. Les idées de contamination et de recyclage rejoignent celles d'intertextualité (au sens restreint) et de mélange (dans une acception très large), toutes étiquettes favorables à une saisie dynamique de l'écriture narrative contemporaine. Elles permettent de convoquer des thèses sociolittéraires qui, tout compte fait, se révèlent fécondes, en particulier dans le contexte québécois. Ces approches illustrent en effet l'ouverture de la littérature au Québec – laquelle sort de son isolement pour se laisser influencer par la littérature française et par les littératures américaine et sud-américaine (Hamel, 1997 : 20) – ou insistent sur le caractère transformateur des écritures migrantes, la littérature se plaisant à représenter les identités fuyantes et fragmentées, ainsi que le déplacement des imaginaires (Laurin, 1996 : 275, 283). Ces étiquettes prennent également en charge les phénomènes de transformation générique ou poétique. La notion de recyclage, par exemple, revêt chez Pierre Nepveu une connotation

idéologique: elle est «un des aboutissements désormais réalisés de la modernité et des idéologies qui s'y rattachent. L'écologie est l'au-delà du non-sens moderne, la reprise de celui-ci à même la vision d'un système complexe de forces, d'une organisation des ressources vitales» ([1988] 1999: 151). Le discours critique sur la littérature québécoise ne se limite pas à une description externe des œuvres, il vise à saisir la dimension processuelle de l'écriture et de sa dynamique sociale.

En contexte français, on observe les mêmes notions liées à l'expression de processus d'écriture. Ainsi y retrouve-t-on également l'idée de recyclage, qui se présente plus souvent comme une seule mouvance interne de la littérature:

Ces récits fonctionnent donc sur un principe d'égarement. Dans cet univers du plagiat, où toute écriture est forcément une réécriture, une mémoire, le plus important n'est pas la reconnaissance de la source, la reconstitution d'un état d'«avant la poubelle», mais le simple soupçon, ludique, que cela vient d'ailleurs, et a servi, ailleurs et en d'autres temps, à d'autres intentions, d'autres fonctions (Briot, 1998: 171).

Les transferts sont horizontaux, dégagés des rapports d'autorité et de valeur symbolique, et viennent brouiller les catégories. De nombreux procédés sont répertoriés, par exemple par Henri Mitterand, qui les regroupe sous l'étiquette de l'intertextualité:

Deviennent ainsi instruments d'invention et de composition la citation, le collage, la lecture [...], la transposition [...], le pastiche [...], la parodie savante [...], la sape des lieux communs [...], le montage filmique, voire le «tressage» [...]. C'est une façon de mystifier-démystifier le lecteur (Mitterand, [1996] 2007: 107).

La littérature contemporaine est jugée «omnivore», se nourrissant volontiers de cinéma, de chanson, de photographie (Vray, 2005). La quête de l'impureté déplace l'enjeu de la saisie des œuvres, celles-ci étant détachées de toute désignation de genre. Rabaté parle de stratégies de l'entre-deux (fondées sur des tensions internes singulières) qui rendent périlleuse la détermination générique: «Entre une impossible diction et une fiction insuffisante (c'est-à-dire qui ne saurait plus exister par elle-même), la littérature contemporaine invente une formule instable, un mixte problématique» (2006: 127-128). La critique souligne de la sorte l'infini renouvellement du narratif contemporain en France, mais un renouvellement qui obéit davantage à une nécessité de dire, cependant empêchée par l'insuffisance du langage.

L'examen des processus sous-jacents aux écritures contemporaines conforte l'idée d'une impureté, d'un éclatement des œuvres : postmodernes, baroques, hétérogènes, celles-ci mêlent les discours, les conventions et les héritages littéraires pour arriver à se renouveler. Cette vision œcuméniste de la littérature est particulièrement prégnante en France, où la piste des influences culturelles et socio-identitaires n'est guère empruntée, alors que, lovée dans l'indétermination générale du contexte postmoderniste, elle marque le discours critique québécois.

### Le « roman » en littérature contemporaine

La mention *Roman* est aujourd'hui inscrite sur la couverture de presque tous les livres quels qu'ils soient, sous-entendu : (*Ceci n'est qu'un*) *Roman*, et même : (*N'ayez aucune crainte, ceci n'est qu'un*) *Roman*, et même : (*Ça ne durera pas, n'ayez aucune crainte, ceci n'est qu'un*) *Roman*. D'où le succès du genre.

Éric Chevillard, 2011 : 172

La labilité des pratiques frappe de plein fouet le genre du roman, qui demeure l'icône de la narrativité contemporaine. Icône bien fragilisée néanmoins : dans la continuité des expériences modernistes, la catégorie « roman » perd de son efficacité typologique et renvoie à un moyen terme de la prose narrative. L'usage de cette étiquette paraît très variable – autant dans l'extension qu'on lui attribue que dans sa mobilisation par le discours critique. Quoi qu'il en soit, son image conventionnelle s'effrite en raison de la diversification des types d'œuvres pourtant désignées par cette étiquette. Le « grand genre » est aujourd'hui mis à rude épreuve – c'est bien ce que les discours critiques tendent à montrer. Cette fragilisation est paradoxale, dans la mesure où elle semble s'opposer à une soif contemporaine de récit et à un désir de romanesque bien réels<sup>14</sup>. On comprendra qu'il s'agit de la fragilisation d'une dénomination et d'un cadre d'attentes génériques plutôt que de la remise en question de la place du narratif dans la littérature contemporaine.

L'examen global du discours critique sur les productions romanesques françaises et québécoises récentes permet de débusquer les

14. Voir le chapitre 3, « Avec ou sans le roman : le règne du narratif et ses modulations ».

fantômes qui hantent le champ littéraire aujourd'hui. Le roman contemporain ne pose pas un défi à la critique seulement à cause de ses traits un tant soit peu singuliers ni, sur un tout autre plan, en raison d'un manque de recul. Tant au Québec qu'en France, sa description est constamment mise en rapport avec ce que le roman a pu être auparavant. La perspective historicisante est toutefois compromise par la difficulté de retracer une évolution continue de la pratique romanesque. C'est l'une des hypothèses soulevées par Viviane Asselin dans son article consacré à la recherche sur le roman québécois contemporain. Le malaise que l'on perçoit dans la critique viendrait notamment, selon elle, d'un regard en amont :

Le désordre de la production romanesque depuis 1980 ne constitue donc pas seulement un obstacle à l'avancée des recherches ; il est, pour plusieurs, le spectre d'une période littéraire plus harmonieuse – qui, du moins, apparaît *aujourd'hui* plus harmonieuse –, celle du nationalisme fort des années 1960-1970. Plus encore, ces deux décennies marquent le point culminant de tout un paradigme identitaire qui se déploie depuis les balbutiements de la littérature canadienne-française. De là s'entend un discours passéiste, nostalgique, pessimiste et souvent désintéressé, pour lequel l'éclectisme du corpus signale son déclin et décourage toute initiative (2009 : 31).

La saisie poétique du roman semblerait ainsi compromise par la « déchéance nationale », en quelque sorte : après une période littérairement et politiquement forte (le roman flamboyant des années 1960 et 1970, la Révolution tranquille et le projet indépendantiste), le roman aurait perdu de son élan, de sa portée, de son sens. Parallèlement, une certaine critique désenchantée n'aurait pas été en mesure de saisir les nouvelles orientations du roman publié au Québec après 1980. Dans cette lecture fondée sur l'état du discours critique entre 1980 et 2005, la rareté relative des travaux existants<sup>15</sup> et leur examen limité de la pratique romanesque s'expliqueraient pour une bonne part par ces données contextuelles, celles-ci venant ajouter au brouillage des repères typologiques lié au manque de recul. Néanmoins, l'évaluation du discours

15. Par comparaison avec la littérature française (et même en relativisant l'ampleur des corpus impliqués), la littérature québécoise contemporaine en tant qu'ensemble ne fait l'objet que de très rares travaux, les seuls ouvrages de synthèse étant des micro-lectures (Allard, 1997) ou des ouvrages avec une orientation spécifique, comme l'ouvrage de Lamontagne (2004) sur la place de l'intertextualité, celui de Dion ([1997] 2009) sur les fictions critiques ou le collectif dirigé par Audet et Mercier (2004), qui dépasse le cadre romanesque pour étudier plus largement les pratiques narratives.

critique québécois à partir de 2005 révèle un visage assez différent, comme le signalent Dion et Mercier (2017a: 10-12), plusieurs travaux s'engageant alors dans un rattrapage de ce retard critique – à commencer par la dernière section de l'*Histoire de la littérature québécoise*, qui évoque divers décentrement caractérisant entre autres le roman.

À cet effacement relatif du roman dans le discours sur la littérature québécoise s'oppose sa persistance marquée dans la sphère discursive française. Les fantômes de la critique appartiennent ici à deux catégories. De façon générale, c'est la tradition romanesque française, magistrale notamment depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'impose et mine toute velléité d'effacement de ce signal de l'hégémonie culturelle française – considération qui, même toutes proportions gardées, ne s'applique pas en contexte québécois. Souvent, il ne s'agit pas tant de soutenir l'hypothèse d'une évolution du roman en contexte français que de refuser le remisage de cet emblème, au risque même de forcer le trait. Par exemple, Lakis Proguidis conclut ainsi son essai sur le roman français contemporain :

J'ai lu un jour que les pingouins marchent sans jamais s'arrêter, l'un tout près de l'autre, pour se faire un peu de chaleur. Leur survie tient à cette marche continuelle. Comme la marche pour les pingouins, le roman est la seule chose par laquelle tient debout notre civilisation. Mince fil, par rapport à ce qui a existé. Mais solide comme la vie dans des conditions insupportables (Proguidis, 2001: 248).

À une pensée du roman comme fondement anthropologique est jointe cette idée de la persistance du genre à travers sa continuité; la force de la tradition y transparait nettement. À titre de symptôme, on note également le maintien à tout prix de l'étiquette « roman » au sujet de la production narrative contemporaine en France, même lorsqu'il s'agit de pratiques hybrides ou peu narrativisées. Qu'il soit travesti ou méconnaissable importe peu; le discours critique, par souci pédagogique ou par respect de l'héritage, perpétue la catégorisation au risque de dissoudre sa signification – d'où une avalanche de travaux inquiets de la perte des traits et fonctions traditionnellement associés au genre: « Que peut le roman? », *l'Enfer du roman, Glissements du roman français au XX<sup>e</sup> siècle, Itinéraires du roman contemporain, Nouveaux Territoires romanesques, le Roman, le réel: un roman est-il encore possible?*<sup>16</sup>...

16. Respectivement: [Collectif], 1985-1986; Millet, 2010; Brunel, 2001; Godard, 2006; Lebrun et Prévost, 1990; Forest, 1999.

Le sentiment d'un bougé au sein de la typologie se manifeste avec force. L'effet de la tradition s'impose ainsi davantage en France qu'au Québec, où la préséance du romanesque en contexte contemporain tend à s'effriter.

De façon plus spécifique, le second spectre planant sur le discours critique français est celui du Nouveau Roman. Sa présence est toutefois ambiguë, de même que son statut de comparant. Si la rigidité et l'âpreté de certains aspects idéologiques du Nouveau Roman nous inciteraient à postuler son rejet en bloc par les romanciers et les critiques qui ont suivi les Robbe-Grillet, Ricardou et Pinget, l'examen des discours critiques révèle un tout autre portrait. Le rôle joué par le Nouveau Roman est dépeint de manière variable, tout en ouvrant en général sur un héritage consensuellement dessiné. Certains y voient un repoussoir : par exemple, Tonnet-Lacroix soutient que la déconstruction associée aux Nouveaux Romanciers est remplacée par une volonté de jouer avec les codes, tantôt sur un mode ludique, tantôt sur un mode mélancolique (2003). À l'évidence, ce passage par l'expérimentation formelle a laissé des traces profondes, obligeant les écrivains à se réinventer et à prendre position. Gontard (2001) résume en s'interrogeant : comment écrire après le Nouveau Roman ? Antérieur dans la séquence historique, ce mouvement sert de référence, mais n'est pas détaché entièrement des pratiques romanesques qui lui succèdent : en effet, le Nouveau Roman semble bien léguer son sens du jeu formel aux générations suivantes. Les écrivains associés à la nouvelle génération de Minuit (Echenoz, Toussaint, Gailly, Chevillard, etc.) sont souvent envisagés comme les héritiers des idéaux néo-romanesques, les récriminations en moins : « Tout se passe comme si le terrain théorique, champ de bataille de la génération précédente, avait laissé un nouvel espace de liberté » (Bernard, 2001 : 297). Repoussoir ou inspiration ? Le Nouveau Roman est envisagé en fonction de la vision du roman français que l'on défend, selon la lecture du rôle historique de ce mouvement. Néanmoins, on reconnaît le plus souvent la pérennité de son influence sur l'écriture romanesque : « Les romanciers contemporains ont gardé du "Nouveau Roman" [...] ses recettes de virtuosité. Ils en ont même accru la panoplie » (Mitterand, [1996] 2007 : 107). Le consensus semble très large au sujet de l'effet sensible du Nouveau Roman sur la littérature contemporaine ; la pratique romanesque française récente se saisit ainsi difficilement en dehors de ce jalon.

Au delà du relevé objectif d'une diversification du roman, il est patent que le discours critique travaille à l'affirmer. Les étiquettes, symptôme d'une volonté de saisie de la pratique, se multiplient à l'envi, formant une constellation de vues partielles sur le genre. En France, le *label* « romanciers impassibles », désignant une certaine génération d'écrivains publiés aux Éditions de Minuit, côtoie l'idée d'« indécidabilité » émise par Blanckeman (2000) et les étiquettes de « roman ludique » (Bessard-Banquy, 2003) et de « roman de l'excès » (Samoyault, 1999) ; les classes romanesques s'additionnent sans trop s'éclairer réciproquement. De grandes tendances se dessinent par ailleurs, sur le modèle du sous-genre ou de la modulation générique. L'autofiction, le roman de l'archive, le roman historique, la Nouvelle Fiction, le récit (tel que le définit Rabaté), le roman métatextuel et le roman minimaliste se superposent à des appellations moins classificatoires : le romanesque, l'autobiographique, le lyrique et l'intime.

Par l'effet d'autorité du discours français, ces façons de voir sont fréquemment transposées dans les discours sur la littérature québécoise, qui adoptent la lecture pluralisante du roman contemporain. Des particularités (ou des champs singuliers) du corpus québécois s'affirment néanmoins : les romans pour la jeunesse, les best-sellers (pris en charge de manière plus explicite au Québec qu'en France), les écritures migrantes, les romans hyperréalistes et cette « spécialisation des genres » qui clôt, avec les « fictions de soi », le bilan romanesque de l'*Histoire de la littérature québécoise* (2007).

Non seulement le roman, français comme québécois, ne résiste pas à cette poussée interne qui le fait explorer une variété considérable de voies d'expression, mais il fait l'objet d'une surenchère discursive qui le donne à voir comme une hydre dont il faut examiner chacune de ses têtes pour la saisir. Cette prétendue mutation du roman semble avoir entraîné avec elle la critique littéraire – l'état du champ québécois est indicatif à cet égard. Comme le remarque à nouveau Asselin :

On ne saurait plus nier l'existence de travaux sur le roman québécois actuel : rares, isolés, partiels, généralement en retrait de l'immédiateté contemporaine, certes, mais nullement absents du paysage littéraire. Seulement, ils [...] embrass[ent] une période d'analyse plus étendue et plus reculée, adoptant une démarche nettement orientée ou refusant le cloisonnement générique, sous la pression d'ailleurs de genres littéraires aux frontières de plus en plus poreuses. La connaissance du roman s'en trouve diluée, d'une part

par l'absence d'une réflexion globale et approfondie, d'autre part par le décentrement générique (Asselin, 2009 : 42).

Il existe manifestement un certain mimétisme entre les discours critiques et l'état du roman. La cohésion discursive s'effrite en relation directe avec l'effondrement de l'idée de roman ; sur ce point, la France et le Québec présentent un même portrait du discours critique sur la littérature contemporaine.

En réaction à cet état du genre, il existe plusieurs propositions qui visent à sortir du cadre romanesque pour tenter de décrire autrement les mouvances poétiques des écritures contemporaines. Certaines étiquettes génériques relèvent de cette logique : l'une des façons de la critique d'aborder le pluriel, nous rappelle Vaugeois (2001), est de créer de nouvelles catégories en accompagnement aux nouvelles propositions. Celle de l'autofiction, par exemple, a été forgée à partir d'œuvres qui mélangeaient autobiographie et fiction, piste qui a été suivie ensuite par les fictions biographiques, championnes des décentrement (biographique, formel, épistémologique, heuristique, cognitif...<sup>17</sup>). Mais cela même qui apparaissait d'abord hétérogène en vient à être absorbé dans des étiquettes qui homogénéisent les pratiques. Dans le champ narratif, l'exemple des ouvrages dits « éclatés » paraît emblématique – pensons à certains livres de Pierre Michon, à la prose segmentée de Dany Laferrière, aux « narrats » d'Antoine Volodine et aux quasi-romans de *L'instant même*. Ils se démarquent en effet de cette tendance uniformisante en ce qu'ils conduisent à une prolifération de propositions de noms de genre. Encore ici, un mimétisme est observable : autant la critique demeure ambivalente devant nombre de ces romans-recueils, autant ces derniers manifestent une innovation terminologique impressionnante<sup>18</sup>, ce qui est une façon pour chaque écrivain d'affirmer la singularité de son projet d'écriture et de refuser toute filiation trop asservissante. En ce qui concerne l'analyse proprement dite de ces œuvres marquées par la discontinuité, encore là les hypothèses foisonnent et coïncident assez peu. L'assimilation du texte à l'état du monde s'affirme de nouveau dans le discours critique :

17. Voir Viart, 2007, et Dion et Fortier, 2010.

18. Bedrane (2007) propose un inventaire rapide mais éloquent de cette inventivité paragénérique.

La découpe du temps en une série d'instant choisis fragmente la représentation de l'existence elle-même, qui n'apparaît plus pouvoir être saisie comme un ensemble cohérent et continu, mais plutôt comme un agrégat kaléidoscopique d'événements disparates, à l'image du monde décomposé dans ses objets les plus élémentaires (Cousseau, 2001 : 306-307).

De la poétique du recueil à celle du discontinu (Clément, 2005), l'examen du tissu filé du roman éclaté emprunte des détours multiples qui ramènent à la question du pluriel et du fragment – laquelle caractérise aussi bien la critique sur le domaine narratif que la poétique des œuvres elles-mêmes.



Les contextes sociaux et historiques du Québec et de la France sont marqués par des continuités et des déplacements qui leur sont propres. La société française voit s'installer un reflux à la suite des avant-gardes et du Nouveau Roman qui se caractérise par une légèreté relative : place au ludisme et à la liberté créatrice, rouages d'un renouvellement et d'une diversification de la production romanesque. Le Québec voit poindre une semblable hétérogénéité, mais celle-ci se positionne en regard d'une homogénéité antérieure différente (en raison d'enjeux identitaires et politiques, notamment). Du point de vue discursif, le Québec et la France se rapprochent dans leur saisie d'un effritement de la cohérence interne de la narrativité littéraire, phénomène qui leur est commun. Les explications générales (les métarécits, dirait Lyotard) tendent à perdre de leur efficacité : ainsi en va-t-il des schèmes comme l'avant-garde, la postmodernité, et des catégorisations génériques fortes. Néanmoins, cet état de fait aurait pour conséquence d'ouvrir le spectre des possibles pour les écrivains, qui profiteraient de la sorte d'une certaine marge de manœuvre générique.

Les dominantes ont ainsi des couleurs locales : en France s'imposent une invention, une explosion des cadres génériques, de même qu'un ludisme, une forme de mélancolie et une ouverture à l'hétérogène ; au sein de la littérature québécoise, le chevauchement des dénominations proposées marque l'imaginaire, du baroque aux écritures migrantes, des romans gigognes à une quête identitaire sur le mode ludique, le tout dans le cadre généralement admis de la postmodernité. Cette labilité des pratiques narratives contemporaines – considération plutôt formelle

s'il en est – paraît en fin de compte répondre à une inquiétude *sociale* de la critique. L'effacement des catégories paradigmatiques, l'effritement des modèles discursifs et génériques montreraient en quelque sorte que la pratique littéraire est en phase avec le réel : il y aurait là une convergence nette entre la fiction narrative et le discours sur le monde que nous habitons, perçu et représenté comme étant éclaté, composite et complexe. Le regard porté sur la littérature contemporaine s'en trouve déstabilisé. Il n'est pas étonnant, dans les circonstances, de constater que les discours tendent à se rabattre sur le cœur des œuvres narratives et à engager ainsi un examen du règne du narratif.