



Le mélange des genres ou l'hybridation de l'écriture romanesque
Cas d'Une vie à trois de Bahaa Trabelsi et Morceaux
de choix de Mohamed Nedali

El-houssaine AZAGGAGH

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

Maroc

Résumé

Dans cet article, nous aborderons la stratégie scripturale du mélange des genres. L'enjeu est de mettre en exergue l'hybridation des textes qui sont truffés de genres divers, de la fragmentation et de la discontinuité narrative. Tant d'interrogations et de réflexions trouveront leurs éléments de réponse dans cet article intitulé : Le mélange des genres ou l'hybridation de l'écriture romanesque.

Mots-clés : Mélange des genres, hybridation, récit, hétérogénéité textuelle, écriture romanesque.

Abstract

In this article, we will discuss the scriptural strategy of mixing genres. The challenge is to highlight the hybridization of texts which are riddled with various genres, fragmentation and narrative discontinuity. So many questions and reflections will find their answers in this article entitled: The mixture of genres or the hybridization of novelistic writing.

Keywords : Mixture of genres, hybridization, story, textual heterogeneity, novelistic writing.



Introduction

Les genres littéraires ont toujours entretenus des liens étroits. Même Ils sont explicitement différenciés par leur mode d'énonciation, mais demeurent généralement jumelés dans leur souci de construire l'action d'une manière efficace.

A ce propos, si les dramaturges ont recours aux techniques du récit (scène du messenger dans *Antigone* de Jean Anouilh), leur permettant de dépasser les limites de la scène, en revanche les romanciers exploitent l'efficacité dramatique au niveau de la prise de parole directe des personnages. Nombreux sont également les exemples qui démontrent à suffisance la présence du poétique dans le récit et dans les pièces de théâtre.

Ainsi, les lignes démarcatives entre l'écriture dramatique et l'écriture narrative semblent essentiellement mouvantes. Il semble légitime, en ce sens, de se poser les questions suivantes à propos de deux genres illustrés. Comment le roman et le théâtre tracent-ils leurs différences, en dehors de leurs contenus et leurs procédés communs ? Certains de ces procédés ont-ils un aspect générique plus marqué que d'autres, décidant du romanesque ou de la théâtralité d'un texte donné ? Comment les éléments caractéristiques d'un genre peuvent-ils être repris et exploités pour servir un autre genre ?

L'objectif de ce chapitre est de mettre en lumière la transgression générique. En d'autres termes, la classification générique qu'on réserve aux textes romanesques ne tarde pas à être marquée par une certaine hétérogénéité textuelle, discursive et générique. Agissant sur les formes littéraires traditionnelles, l'écriture des écrivains marocains postmodernes rature, supprime et rompt les frontières en les rendant fictives entre le discursif, le poétique, le narratif et le théâtral.

Ainsi, la mise en scène théâtrale et le poème côtoient le récit et entretiennent entre eux des relations d'interaction. Ces différentes modalités de la littérature apparaissent confondues, mêlées et utilisées comme des variantes possibles du texte. Mohamed Khair-Eddine, en tant que témoin des métamorphoses de la littérature narrative marocaine, déclare il y a quelques décennies que :

« Il n'y a pas de roman, pas de poème [...] il y a l'écriture. »¹

Les textes à analyser semblent faire partie de cette mouvance qui a tendance à asseoir la rupture et l'affrontement face à la norme en matière d'écriture. L'objectif est de mettre l'accent sur les écarts de notre corpus par rapport aux normes classiques du genre. Respectivement parus en 1997, 1999, 2000, 2003, 2003, 2004, les romans objets de cette étude développent chacun une manière de faire qui redéfinit la littérature narrative et par conséquent le récit romanesque

¹ DURANTEAU, Josane, Rencontre avec Mohammed Khair-Eddine, in *Les Lettres françaises* n° 1200, septembre 1967.



postmoderne au Maroc. Avant d'approcher nos récits respectifs définissons d'abord les concepts majeurs de ce chapitre. Le genre est conçu comme :

« Norme de lecture, on peut dire [qu'il] est un ensemble de normes, de règles du jeu qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre un texte supposé relevé du genre en question. »²

Une telle définition sert essentiellement de moteur d'écriture, souvent inconscient, à tout écrivain ou à tout romancier. Ladite définition indique une série de règles selon lesquelles il construit une intrigue, et crée des personnages. Ce faisant, son écriture et le texte produit deviennent recevables et codifiés suivant les exigences du récit romanesque et conformément à l'horizon d'attente d'un genre donné.

En dehors de ces limites, l'auteur est censé s'interroger sur les structures romanesques et les dispositifs fictionnels et narratifs qu'il met en place. En effet, il s'agit théoriquement parlant d'une zone inoccupée entre deux frontières où la loi qui règne est celle d'empiétement, et partant de transgression.

En revenant sur la théorie des genres développée par Jean-Marie Schaeffer, « le genre appartient au champ des catégories de la lecture », parce qu'il « il structure un certain type de lecture ». Dans ce sens, l'acte de lecture qui vise l'identification générique appelée par Karl Canvat le « cadrage générique », a une influence sur la généricité du texte :

« La généricité d'un texte, bien qu'étant le résultat des choix intentionnels, ne dépend pas seulement de ces choix, mais aussi de la situation contextuelle dans laquelle l'œuvre voit le jour ou dans laquelle elle est actualisée. »³

La généricité apparaît de cette manière non seulement comme une opération d'écriture (classification par l'auteur de son texte dans un genre), mais également comme un processus de lecture, en l'occurrence la relation que les lecteurs établissent entre chaque texte et les conventions des genres auxquels ils pensent pouvoir le rattacher. Un genre est avant tout une convention discursive.

Notons que si la notion de genre est vague, c'est qu'elle s'applique à des formes littéraires divergentes qui ne sont pas de même échelle ou de même nature. Depuis l'antiquité, les classifications génériques opposent diégèse (textes où l'on raconte des événements) et mimésis (textes dialogiques). C'est cette opposition qui facilite, à titre d'exemple, la distinction du genre théâtral du genre narratif. En outre, les effets perlocutoires (les effets attendus de la parole) se considèrent un élément crucial quant à la distinction des genres.

Quant au roman en tant que genre réglé, figé et fixé par l'histoire littéraire, il est foncièrement caractérisé par la narration fictionnelle. C'est également un récit variable, et assez long en prose ayant pour objet la présentation des événements

² STEMPEL, Wolf Dieter, Aspects génériques de la réception, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 170.

³ SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 153.



qui relèvent de l'invention en dépit des tentatives de l'auteur de rechercher un effet réel. Tout cela le distingue d'autres genres et d'autres catégories du récit notamment le conte, la nouvelle et autres.

Le roman marocain contemporain ne cesse de surprendre le lecteur en innovant, en allant au-delà de la norme et en la transgressant. Les textes à étudier semblent répondre pleinement aux critères d'une écriture hétérogène, fragmentaire et discontinue. Les écrivains font généralement tous preuve d'écart et de transgression via une écriture qui sert, au bout de compte, à mettre en lumière les anomalies, les failles, les malheurs, les heurts et les tares de la société marocaine caractérisée par les phénomènes de violence, de corruption et d'autres vices.

« Bien que médiation indirecte du monde, de la période et de l'espace dans lesquels vit son auteur, la littérature ne peut être coupée de la situation historique où elle naît, mais son dessein est de lui donner une dimension symbolique qui la transcende. C'est le cas des créations littéraires d'expression française au Maroc. »⁴

De ce fait, l'enjeu est de déceler et d'interroger les formes d'écriture auxquels les romanciers recourent en essayant de démontrer à quel point elles sont à l'encontre de la norme des formes classiques d'écriture. Leur souci tous est de mettre l'accent sur un certain malaise social et existentiel très profond qui est reflété au niveau de la trame du récit par l'enchevêtrement ou l'interaction des genres. Ce qui fait de la classification des fictions par rapport à l'appartenance générique une opération difficile. Dans ce sens, le décryptage de la composante narrative du récit a pour objectif principal l'analyse des stratégies narratives de la transgression.

Préoccupés par la situation calamiteuse et chaotique de l'univers ambiant, les auteurs se consacrent à l'élaboration des récits de fiction transgressifs évoquant des événements exceptionnels et parfois inouïs. Dans ce cadre, ils s'appuient sur des formes d'écriture révolutionnaires et subversives tant discursives que thématiques.

A cet égard, on relève, dans les romans objets d'étude une imbrication sans précédent au niveau des codes génériques, une fragmentation des structures narratologiques et un effritement au niveau de l'ossature des textes. Autrement dit, on se trouve face à une mosaïque de fragments qui risque d'engendrer l'absence de l'uniformité.

Cette dispersion du matériau narratif qui nuit à toute perspective unitaire des récits permet de se trouver face à des fictions hétérogènes, à des personnages non conformistes, marginaux et différents du héros classique du fait que leur création

⁴ MDARHRI ALAOUI, Abdallah, Récits de fiction dans la littérature marocaine du XXIème siècle, in *MOENIA* n° 20, 2014, p. 9-31.



bouscule les stéréotypes et désamorce les clichés et les tabous. Les dits personnages agissent et se meuvent dans des univers qui se distinguent également par la rupture, la diversité et la dissemblance.

A cela s'ajoute le caractère abrupt de l'acte de lire qui devient à son tour problématique et compliqué suite à la transgression des normes des modèles réalistes et classiques de la fiction.

Quels codes narratifs et génériques s'imbriquent-ils en engendrant l'hétérogénéité ? Quelles sont les manifestations de la discontinuité narrative et de l'écriture digressive ? Comment l'écriture fragmentaire décèle le caractère atypique et transgressif des récits ? Quelle est la logique qui régit le déroulement de l'histoire qui tend à l'esthétique du bref et que recèle-t-il d'anormal ? Telles sont les questions auxquelles on est appelé répondre dans les chapitres qui suivent.

***Une vie à trois* ou le brouillage des codes narratifs et génériques**

Les modes de représentation mimétique et diégétique entretiennent des relations dans le passé surtout pendant la période qui voit la constitution du roman et du théâtre comme deux genres littéraires majeurs. Cependant, les choses changent au fil du temps. Les éléments qui circulent d'un genre à l'autre sont devenus rares. En plus de cela, tout dépassement ou tout mélange au niveau des codes génériques est une transgression.

Dans *Une vie à trois*, nous assistons à une écriture révolutionnaire et transgressive qui se manifeste dans le brouillage des codes génériques. Cela engendre un véritable texte hybride concernant l'appartenance à un genre littéraire donné. Certes, le texte est présenté comme roman et ce même mot figure sur la couverture de l'œuvre.

En plus, on ressent, au cours de l'acte de lecture la présence d'une intrigue et des protagonistes qui évoluent au long de l'histoire. Mais, en dépit de la présence des spécificités principales du récit romanesque, on ne peut nier l'enchevêtrement des codes génériques qui produisent un amalgame tout particulier. C'est cet assemblage qui assure réellement à *Une vie à trois* sa place dans la littérature postmoderne et à l'écriture son aspect hybride.

Le lecteur se trouve, dès le début, face à un passage intitulé « Prologue » qui sert de guide au lecteur à l'instar du célèbre prologue dans *Antigone* de Jean Anouilh. D'ordinaire, le prologue est le discours préalable ou la première scène d'une œuvre dramatique. Sa fonction est l'exposition des personnages, l'action et le cadre spatio-temporel. Il joue le même rôle qu'une introduction ou une préface en se donnant pour visée la mise en lumière des parties charnières de la pièce et le devenir des protagonistes. Bahaa Trabelsi procède de la même façon qu'un dramaturge en évoquant un espace « bar », des personnages « Jamal » et « Adam » et une série d'événements qui vont avoir lieu par la suite.



« C'est dans un bar que je les ai rencontrés. Je ne sais pas ce que je faisais là. Perdue dans mon histoire. Deux hommes qui se dévoraient des yeux. Vision insupportable d'un bonheur que je venais de perdre. Je les revois : Jamal est beau. Son visage est délicat et expressif. Il s'appuie de tout le poids de son corps sur les bras d'Adam. Ce dernier semble à la fois gêné et comme hypnotisé par le regard de son jeune amant. Leurs lèvres se touchent presque. Je crois que j'étais un peu ivre. Et cet étalage de tendresse indécente dans un lieu réservé habituellement aux beuveries et au mal-être. J'ai préféré garder d'eux cette vision fugitive. En faire des personnages. Pour qu'ils m'appartiennent. Les réinventer. Trouver le repos dans la désillusion littéraire. De page en page, je les ai fait parler, aimer, souffrir, sans pitié. Je les ai interrompus, bafoués. Ils m'ont échappé, se sont joués de moi, m'ont narguée, apprivoisée pour finalement se raconter. » (VT, p. 9).

Il nous semble que le roman, comme l'un des régimes majeurs de la représentation, emprunte au genre théâtral, tout au long du récit, certains de ses éléments caractéristiques entre autres le dialogue, le prologue, dans la perspective de se renouveler, et partant devenir, par la suite, un récit romanesque hybride, hétérogène et problématique, dans la mesure où il se considère suite à cette opération le carrefour où se croisent les genres.

En effet, il nous paraît légitime qu'un romancier insère un dialogue dans son récit. Il est aussi logique qu'un récit soit entrecoupé de dialogues. Mais, ce qui est atypique et hors pair est le fait que l'auteure s'autorise le retour excessif aux dialogues. Certes, transformer un dialogue en récit est un exercice abrupt et compliqué, et certains auteurs évitent cet effort pénible en ayant recours aux échanges entre les personnages pour éviter les lourdeurs littéraires. Mais, agencer des chapitres, au sein d'un récit, sous forme de dialogues nous amène à dire qu'il y a derrière l'intégration des dialogues, essence et spécificité majeure de l'écriture dramatique, que la romancière a ce désir de transgresser systématiquement les genres pour donner à une certaine innovation littéraire par l'intermédiaire de l'intergénérique et l'inscription du récit dans le postmodernisme littéraire.

En ce sens, Bahaa Trabelsi construit son roman en passant d'un genre à un autre et n'hésite pas à faire preuve d'une grande capacité à brouiller les catégories génériques. En sa qualité de journaliste et de docteur en économie, son œuvre évoque sans cesse les empreintes d'une romancière polyvalente. Si elle est capable de construire des récits, elle l'est aussi en matière de la rédaction des textes journalistiques ou la mise en scène d'une pensée en corrélation avec la réalité économique, vu sa formation académique.

Il nous semble que les limites entre les différents codes génériques ne sont pas étanches. En réalité, *Une vie à trois* est un récit dialogique à divers égards. Il semble nécessaire de tenir compte qu'il contient le maximum possible de dialogues entre les personnages. Le roman est de ce fait fondé essentiellement sur les dialogues ou les échanges et le récit cède la place aux interactions des protagonistes. L'auteure, elle, se retire pour permettre au lecteur de se trouver tout



prêt des personnages en contemplant leurs propos. Au même titre, on procède de cette manière dans le sens où les protagonistes sont censés prendre la parole en apportant des preuves en corrélation avec leurs tendances d'homophiles.

De ce fait, ils vont rendre leurs homologues et à travers eux toute la société réceptifs à leurs pratiques homoérotiques et à cette vie à trois qu'ils mènent à l'inverse des traditions, des normes et des mœurs. Curieux d'en connaître la fin, le destinataire arrivera vite au terme de ce bref roman. Histoire d'homophiles au masculin dont les femmes sont loin d'être absentes. Il y a celle que l'on épouse, pour donner le change, ne pas décevoir la famille et ne pas avoir à affronter l'opinion publique, choisie pour sa naïveté et son éducation musulmane.

Puis il y a la sœur, revendicatrice émancipée qu'on ne peut pas tromper si facilement. Mais il y a aussi les mères ou grands-mères, qui à défaut de pouvoir s'affirmer à l'extérieur, ont régné sur leur foyer et marqué leurs fils. Et dans ce récit par petites touches où les divers protagonistes se font tour à tour narrateur, c'est à une femme que reviendra le dernier mot.

Dans cette optique, le recours aux dialogues de la part de la romancière comme choix narratif, paraît-il, est motivé par la volonté de permettre aux protagonistes d'avoir une marge de liberté d'expression qu'ils ne peuvent nullement pas détenir au cas où la narration serait prédominante. Mieux encore, il paraît important de prendre en considération ce mélange des registres culturels et des discours divers.

Dans ce cadre, nous assistons à un métissage particulier des genres, bien entendu, mais aussi des cultures diverses incarnées par des personnages transgresseurs et hors normes. Ledit métissage vise à renouveler, à favoriser la créativité littéraire et romanesque au-delà des frontières discursives en remettant en cause les règles que l'esthétique traditionnelle impose.

Nous voulons, dans le prolongement de la réflexion sur la confusion des codes génériques, mettre en exergue le phénomène de l'exploitation du texte poétique dans le récit romanesque.

Dans ce sens, il est à noter qu'en pleine écriture de son récit, plus précisément à la page 103 en tête du chapitre qui s'intitule « Le ménage à trois », Trabelsi insère une chanson de Charles Aznavour avec de petites modifications.

D'ailleurs, elle reconnaît que le texte poétique est celui d'Aznavour qui s'intitule « Chante et moi dans mon coin », mais qu'elle réécrit pour l'adapter à la situation de ses protagonistes dont il est question : Adam, Rim et Jamal.

« Elle, elle t'observe du coin de l'œil.

Toi, tu t'énerves dans ton fauteuil.

Elle te caresse du fond des yeux.

Toi, tu te laisses prendre à son jeu.

Et moi, dans mon coin, si je ne dis rien,



Je remarque toute chose.
Toi, tu me courtises à travers elle.
Moi, je me grise, ris aux éclats.
Toi, tu me regardes fiévreusement.
Moi, je bavarde trop librement.
Et elle, dans son coin, si elle ne dit rien,
Elle ignore toute chose. » (VT, p. 103).

A titre de comparaison, voici la version originale de la chanson : *Et moi dans mon coin* de Charles Aznavour :

**Lui il t'observe
Du coin de l'œil
Toi tu t'énerves
Dans ton fauteuil
Lui te caresse
Du fond des yeux
Toi tu te laisses
Prendre à son jeu
Et moi dans mon coin
Si je ne dis rien
Je remarque toutes choses
Et moi dans mon coin
Je ronge mon frein
En voyant venir la fin
Lui il te couve
Fiévreusement
Toi tu l'approuves
En souriant
Lui il te guette
Et je le vois
Toi tu regrettes
Que je sois là**



**Et moi dans mon coin
Si je ne dis rien
Je vois bien votre manège
Et moi dans mon coin
Je cache avec soin
Cette angoisse qui m'étreint
Lui te regarde
Furtivement
Toi tu bavardes
Trop librement
Lui te courtise
A travers moi
Toi tu te grises
Ris aux éclats
Et moi dans mon coin
Si je ne dis rien
J'ai le cœur au bord des larmes
Et moi dans mon coin
Je bois mon chagrin
Car l'amour change de main.**

La romancière est en train de parler du « ménage à trois » que les trois personnages constituent. De ce fait, l'auteure passe d'un genre à autre en produisant un mélange complexe et incompris qui embrouillerait le fondement de l'histoire. A cet effet, l'insertion d'une chanson pourrait former une valeur ajoutée au roman, mais cela constitue, semble-t-il, une transgression de l'esthétique romanesque et des techniques de la prose traditionnelle.

Certes l'intégration de cette chanson a une visée poétique et évoque une image en harmonie avec les circonstances des personnages de Trabelsi, mais c'est un acte, faut-il le dire, qui inscrit le texte dans la sphère du roman postmoderne et brouille les codes en engendrant des récits hybrides et hétérogènes suite, bien entendu, au mélange des genres narratifs et littéraires. L'auteure clôt la chanson par la mention : « Voilà ce que donnerait la chanson d'Aznavor, version Adam, Rim et Jamal. ». Cela montre que, dès le début, l'auteure est consciente du fait



que la chanson, du moins une partie d'elle, sert l'intrigue et pourrait faire l'objet d'une lecture narrative.

Le cas de *Morceaux de choix* de Mohamed Nedali

Si dans *Une vie à trois* de Trabelsi il est question d'une véritable hybridation des catégories génériques, dans *Morceaux de choix* de Nedali, il s'agit de la présence des extraits qui constituent des titres à tous les chapitres tout au long du récit. Dans ce sens, les mots genre et sous-genre se voient vidés de leur signification réelle.

Ainsi, le roman plonge son lecteur dans un univers marqué par l'hétérogénéité, l'hybridité et la pluralité générique. Il paraît, de ce fait, que cet amalgame déconcertant contribue efficacement à l'éclatement des formes narratives disparates caractérisées principalement par la difficulté de la classification pour ce qui est du genre et d'absence des frontières. Cela crée un brouillage inespéré sur le plan des codes génériques.

Dans le cas de *Morceaux de choix*, trois citations sont mises en avant et placées en exergue du texte à la page 6 avant le récit qui commence à la page 7 (1^{er} chapitre) :

« Si tu ne sais pas aimer, à quoi te sert-il que le soleil se lève et se couche ? » Omar El Khayyam, *Roubaiates*.

« Je n'étais rien, c'est trop. » Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*.

« Le désir d'amour est profond chez l'homme, il plonge ses racines jusqu'à des profondeurs étonnantes, et la multiplicité de ses racinelles s'intercale dans la matière même du cœur. » Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*.

Généralement, une épigraphe est une courte citation placée en tête d'une œuvre ou d'un chapitre à l'intérieur. Elle est souvent située en amont et assume la fonction d'éclaircir le contenu et de deviner la signification profonde. Gérard Genette, dans son ouvrage intitulé *Seuils*, conçoit l'épigraphe comme :

« Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre [...]. L'épigraphe est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur [...]. Elle est à elle seule un signal (qui se veut « indice ») de culture, un mot de passe d'intellectualité. »⁵

Suivant cette définition de Genette, les trois citations liminaires qui figurent à la sixième page sont susceptibles de venir en aide au lecteur en matière d'interprétation des événements à venir. Le fait qu'elles sont placées en tête du récit les dote d'une importance extrême.

Pour établir une sorte d'analogie entre la terminologie contenue dans les citations en question et le récit sur le plan thématique, nous découvrons que les

⁵ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 84.



termes : « aimer », « désir », « amour », « cœur » sont très révélateurs, dans la mesure où ils évoquent le thème dominant dans le récit.

Ainsi, il est à signaler que l'insertion de telles épigraphes dans le récit vise à orienter l'activité de lecture et le processus de décodage. L'auteur pose, par l'intermédiaire des épigraphes, les cadres de son texte et s'efforce d'interpeler le lecteur en l'orientant vers un thème donné, mais aussi en le préparant psychologiquement à supporter les lourdeurs d'un récit empli de remords, de chagrins, d'amours et d'aventures humaines.

De ce point de vue, il nous semble donc important d'effectuer un certain retour en arrière en nous contentant de vérifier quelle vision du monde les trois œuvres citées respectivement à travers les épigraphes incarnent-elles et en quoi ils divergent sur le plan du cadrage générique. Enfin, pourquoi ces œuvres et ces auteurs et non d'autres.

Dans cette optique, l'épigraphe exige de la part du lecteur tout un effort pour l'interpréter, le décrypter et saisir son aspect connotatif. Genette indique que parmi les fonctions assumées par une épigraphe son « effet oblique ». En d'autres termes, l'identité de l'auteur de la citation semble parfois très significative que l'idée contenue dans l'épigraphe elle-même.

A cet égard, les noms des auteurs jouissent d'une importance extrême, dans la mesure où le lecteur s'intéresse, en un premier temps, aux signataires des épigraphes avant de se focaliser, en un deuxième temps, sur la citation. Nedali, par-delà les limites du temps et de l'espace, évoque un poète (Omar El Khayyam), et deux romanciers (Giacomo Casanova, Michel Houellebecq). En plaçant les trois auteurs en tête de *Morceaux de choix* au moyen de trois extraits de leurs ouvrages, Nedali leur attribue le patronage de son texte. Les trois entités littéraires mises en exergue représentent réellement une production littéraire poétique et romanesque subversive et transgressive par rapport à leur époque, et partant en relation avec la culture et la civilisation auxquelles elles appartiennent.

Les trois ouvrages évoquent, sans détour, de l'érotisme et des aventures hors norme. L'auteur recourt, de ce fait, à des modèles symboliques de la littérature orientale et occidentale transgressifs par excellence pour pouvoir asseoir son propre discours et pour mettre en place une certaine conception des choses.

Suivant les définitions réservées à l'épigraphe dans différents ouvrages théoriques, il s'avère qu'elle est conçue comme un résumé effectif qui s'apparente au récit proposé à la lecture. L'acte de lecture de l'épigraphe dévoile en quelque sorte la structure de l'ensemble du récit et nous amène à saisir certains éléments de sa trame.

En revenant sur les trois épigraphes insérées dans le récit de Nedali dans *Morceaux de choix*, nous découvrons qu'elles donnent le ton du récit et certains germes de la personnalité de Thami, personnage principal de l'œuvre de Nedali.



Les épigraphes respectives sont, à cet égard, révélatrices d'une manière ou d'une autre du contenu significatif du récit. *Morceaux de choix* présente effectivement les tendres émois d'un jeune héros, Thami l'apprenti boucher. En effet, l'œuvre expose sa sensualité qui s'exprime à travers sa passion contrariée de la chair féminine.

De ce fait, le roman évoque ses élans et son éducation sentimentale de jeune homme ayant une vive volonté de s'affranchir de toute entrave d'ordre familial, social ou religieux. Bref, nous nous trouvons face à un récit inclassable, sur le plan du cadrage générique, du fait qu'il se fonde sur les mécanismes de la satire sociale, du conte révolté et de la chronique ironique.

Conclusion

S'agissant de la question générique, les textes, objet d'analyse, font preuve de la transgression des normes de genre en ayant recours à des combinaisons formelles qui diffèrent d'un récit à un autre. Au nom de la créativité littéraire, les deux récits font montre du déni des frontières entre les différents genres. Ainsi, nous assistons à la coexistence des codes divers au sein du même récit : conte, roman théâtre, poésie, nouvelle, autobiographie, mythe ou encore Histoire.

Cet amalgame au niveau des codes narratifs et génériques génère un entrelacement hybride et de l'émiettement en matière de texture narrative. Ce qui trouble, au bout du compte, l'homogénéité des récits et rend l'accès du lecteur au sens ardu en l'absence des lignes démarcatives séparant les genres.



Bibliographie

- DURANTEAU, Josane, Rencontre avec Mohammed Khair-Eddine, in *Les Lettres françaises* n° 1200, septembre 1967.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- MDARHRI ALAOUI, Abdallah, Récits de fiction dans la littérature marocaine du XXIème siècle, in *MOENIA* n° 20, 2014, p. 9-31.
- NEDALI, Mohamed, *Morceaux de choix*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2006.
- SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- STEMPEL, Wolf Dieter, Aspects génériques de la réception, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- TRABELSI, Bahaa, *Une vie à trois*, Casablanca, EDDIF, 2003.