

Roubaud, la forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains,¹⁸ les noms survivent souvent au dépérissement ou auréaménagement drastique des lieux qu'ils désignent, et continuent à servir de points de repère pour la mémoire. Rolin montre également comment les hommes peuvent improviser pour apprivoiser les lieux les plus inhabitables. Ce qui pour les Parisiens à l'intérieur des boulevards de ceinture est un « non-lieu », un *no man's land*, est pour les Parisiens de l'extérieur un « lieu », bien que fragile, précaire, instable, dans le sens que lui donne Marc Augé : identitaire, temporel et relationnel.

Selon Pierre Nora, un objet devient lieu de mémoire lorsqu'il échappe à l'oubli, par exemple par l'apposition de plaques commémoratives et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions. Les lieux de mémoire se réfèrent à l'histoire collective. Si les boulevards de ceinture, qui ont reçu les noms des maréchaux de Napoléon sous le second Empire (en 1862), étaient autrefois un lieu de mémoire, on peut se demander si aujourd'hui ils fonctionnent encore comme tels. L'histoire des guerres napoléoniennes ne fait plus partie de la mémoire vivante ; même les rares monuments commémoratifs d'une guerre plus récente, celle de 1940–1945, ne sauraient trouver d'écho auprès d'une population composée en majeure partie d'immigrés, qui en gardent ou n'en gardent pas que des souvenirs amers, ou bien qui ont vécu ailleurs d'autres catastrophes.

Le texte de Rolin ne changera probablement pas grand-chose à la perception du boulevard Ney par le grand public. Mais certains de ses lecteurs qui se promèneraient dans ces quartiers Nord de Paris, se souviendront peut-être des guerres napoléoniennes grâce à l'histoire d'un Ney qui, selon le narrateur, après le passage du Dniepr présente moins l'aspect d'un maréchal que celui d'un trappeur après un corps à corps une confrontation avec un ours. Ils se souviendront peut-être aussi de celui qui joue de la flûte dans les jours qui précèdent son exécution. Et ils penseront peut-être à ceux qui, comme Gérard le Cerbere, ont continué à vivre leur vie dans ces quartiers en déréliction, vers la fin du deuxième millénaire, acteurs et victimes d'autres guerres.

¹⁸ Jacques Roubaud, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999.

Le lieu romanesque chez Christian Oster – illustration d'une esthétique de la suspension

Linda Westhäuser (Mayence)

« Il n'y a pas de lieu. Plus de lieu quand on y est. »

Sur la dune (2007)

1. Introduction

Jean-Philippe Toussaint et Christian Oster font partie – avec Jean Echenoz, Patrick Deville et Eric Chevillard – d'une nouvelle génération rencontrant un assez grand succès auprès du public, mais aussi auprès de la critique universitaire. En Allemagne, les romans de Jean-Philippe Toussaint et de Jean Echenoz semblent également avoir trouvé leur public, comme le montrent de nombreux articles dans les journaux.

La réception de ce groupe d'auteurs autour de Toussaint et d'Echenoz est marquée par quelques notions clés et par des schémas d'interprétation utilisés de façon répétitive : Parmi ces catégories de la critique figurent notamment les termes d'une nouvelle « génération de Minuit » ou celui d'un « nouveau Nouveau Roman » – l'influence d'un hasard éditorial qui a fait que tous ces auteurs sont publiés aux Éditions de Minuit de Jérôme Lindon, associées depuis longtemps au succès du Nouveau Roman, n'est pas négligeable. Une part importante des recherches voit là un grand héritage du Nouveau Roman, même si l'utilisation de ce terme semble représenter une spécificité du discours journalistique¹.

Une large partie des recherches sur Toussaint, mais aussi sur Oster, est dirigée dans une perspective « minimaliste », qui voit dans la réduction extrême des moyens narratifs le trait caractéristique le plus important de leur écriture². L'application de cette interprétation au champ littéraire

¹ cf. p.ex., Jacques-Pierre Amette, « Le nouveau « nouveau roman », in: *Le Point* 852, 16.01.1989, p. 8–10.

² Ce groupe autour de Fieke Schoots et de Warren Motte part de recherches sur le minimalisme pictural, musical et aussi littéraire aux États-Unis, cf. Fieke Schoots, « L'écriture minimaliste », in: Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar, (eds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, N.Y., Rodopi, 1994, p. 127–144.

français domine surtout la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. D'autres groupes de recherches se concentrent sur l'aspect de l'impassibilité³, un terme né d'un entretien avec Jérôme Lindon⁴, pour désigner la tonalité spécifique de cette écriture, tonalité désinvolte, indifférente.

Si Toussaint et Echenoz forment le noyau de ce groupe d'auteurs, Christian Oster, en revanche, écrivain parisien, semble plutôt se situer à la périphérie. Il est encore moins connu du large public et n'a pas encore sa place dans le canon universitaire. Les analyses approfondies et les recueils d'articles se font encore rares⁵. De même, il est quasiment ignoré par les journaux étrangers.

Il s'agit pourtant d'un auteur encore plus productif que Toussaint, qui publie un roman tous les deux ans, parfois tous les ans. Nous tiendrons compte ici de l'essentiel de son œuvre romanesque depuis son roman *Mon grand appartement*, publié en 1999, roman pour lequel il obtient le prix Médicis. Les romans traités sont avant tout *Mon grand appartement* et *Une femme de ménage* publié en 2001, mais les romans *Les rendez-vous* de 2003, *L'imprévu* de 2005 et *Sur la dune* de 2007, qui relèvent d'une autre phase d'écriture dans l'œuvre romanesque d'Oster, seront également pris en compte. Force est de constater que la majorité des approches critiques prend son point de départ chez Toussaint, et si Christian Oster y est inclus, cette inclusion se présente toujours comme une adaptation des analyses faites de l'écriture de Toussaint à celle d'Oster, et non comme une approche indépendante – Christian Oster est souvent lu à travers les

Warren Motte, *Small worlds. Minimalism in contemporary French literature*, Lincoln [etc.], Univ. of Nebraska Press, 1999. Le terme d'un minimalisme littéraire a été appliqué avant tout aux « Short Stories » de quelques auteurs américains, notamment Raymond Carver ou encore Mary Robison, cf. Jutta Person, « Less is more ». *Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robinsons*, Trier, WVT, 1999; Cynthia Whitney Hallet, *Minimalism and the short story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison*, Lewiston, N.Y [et al.], Mellen, 1999.

³ cf. Oliver Eberlen, *Roman impassible. Der spielerische und undogmatische Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit in den Romanen Jean-Philippe Toussaints und Patrick Devilles*, Hamburg, Kovač, 2002.

⁴ cf. aussi Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in: Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenar (eds.), *op. cit.*, pp. 27–35.

⁵ L'ouvrage édité par Aline Mura-Brunel, *Christian Oster et Cie.*, publié en 2006 chez Rodopi, semble être le seul ouvrage à ce sujet jusqu'à aujourd'hui.

lunettes minimalistes, impassibles ou ludiques qui avaient déjà servi pour lire l'œuvre de Toussaint.

À partir de ce constat de recherches sommaire, il s'agira de faire abstraction des théories et étiquettes reçues pour trouver une approche plus juste, plus adéquate et surtout plus proche des textes. Force est de décrire les relations entre l'écriture de Christian Oster et les traditions romanesques dans l'histoire littéraire pour essayer de situer cette littérature de l'extrême-contemporain dans les lignées littéraires. Les analyses se consacrant essentiellement aux publications parues avant l'an 2000, il convient également d'élargir la perspective diachronique pour inclure les romans récents, tout en s'interrogeant sur la nature exacte, mais surtout sur les raisons du changement d'écriture que l'on peut observer chez Christian Oster tout comme chez Jean-Philippe Toussaint à ce moment-là. Le changement d'esthétique pourrait-il traduire une évolution socio-culturelle plus fondamentale ?

L'analyse de l'œuvre romanesque de Christian Oster proposée ici est centrée autour du terme de la « suspension », terme qui peut, en effet, servir d'axe principal d'analyse. Dans ce contexte, les lieux romanesques peuvent être l'illustration d'un procédé esthétique fondamental chez Oster. Nous verrons comment la suspension de catégories et d'éléments de la narration s'applique également au lieu romanesque, qui peut alors tenir lieu d'exemple d'analyse.

Le *Petit Robert 2009* distingue deux significations principales de *suspension*, d'une part « le fait de suspendre, d'interrompre ou d'interdire ; son résultat » dans le sens d'une « interruption ou remise à plus tard ». Un deuxième sens regroupe la « manière dont un objet suspendu est maintenu en équilibre stable » ainsi que « le fait d'être suspendu, l'action de suspendre ». De même, le verbe *suspendre* s'applique à deux grands champs de signification. Premièrement, il désigne, dans un sens temporel, le fait de « rendre pour un temps immobile, inactif ; supprimer pour un temps », de « mettre un terme aux activités, aux effets de » ou de « remettre, reporter à plus tard ». Deuxièmement, il peut également s'appliquer dans un sens spatial pour « tenir ou faire tenir (une chose), de manière à ce qu'elle pende » ou pour « faire tenir dans une position élevée », où il peut donc être synonyme de *pendre*, *accrocher* ou même de *flotter*.

Le point commun entre les deux significations forme l'aspect d'un équilibre, introduit par l'arrêt d'un mouvement ou d'une évolution. Ce

moment de stabilité équilibrée peut prendre une dimension temporelle – ce qui est le cas pour *interruption*, où on immobilise une évolution – ou un sens spatial, où la suspension – dans le sens d'accrocher – fixe un élément dans une certaine position. La suspension apparaît sous plusieurs formes et sur plusieurs niveaux dans cet ensemble de textes et le traverse en effet comme un fil rouge.

Dans un premier temps, il s'agira de démontrer brièvement le fonctionnement des mécanismes de suspension dans une première strate du texte, à savoir au niveau du contenu narratif. Ici, la suspension concerne avant tout l'histoire ou la fable ainsi que le personnage.

Par la suite, cette première partie servira d'exemple et de base pour une deuxième partie qui se concentre plus précisément sur la mise en scène des lieux. Après une brève analyse des lieux romanesques chez Christian Oster, force est de montrer que ces lieux sont suspendus dans leur fonction traditionnelle. De même, leur nouvelle fonction restera à identifier et à décrire.

2. La suspension du contenu narratif – Esthétique du hasard et individus sans identité

Au niveau du contenu narratif, on peut observer si non une remise en question, au moins une réinterprétation de deux notions les plus importantes du roman, à savoir l'histoire et le personnage.

Depuis l'Antiquité et la poétique d'Aristote, la fable romanesque a toujours été marquée par l'enchaînement logique des événements et par une causalité fatidique. Ce n'est qu'au cours du XXe siècle que Joyce, Kafka, Proust et, en France, le mouvement du Nouveau Roman ont remis en question les notions romanesques traditionnelles.

Comme Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster remet en question ces habitudes littéraires pour y opposer une poétique dans laquelle les notions aristotéliennes de début, milieu et fin ont perdu de leur validité et où « la logique narrative est suspendue »⁶. Dans cette poétique, l'histoire est souvent des plus banales et ne se déclenche que par un événement

⁶ Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 97.

mineur, un micro-événement, un « non-événement »⁷. Ses romans commencent avec un éternuement (dans *L'imprévu*), avec l'engagement d'une femme de ménage (dans *Une femme de ménage*) ou avec la perte de clés (dans *Mon grand appartement*), et leurs fins ressemblent souvent plus à une ouverture, à un élan, qu'à une véritable clôture ou à l'achèvement d'un parcours. À la fin de *Mon grand appartement*, l'épisode de clés perdues est certes repris pour former un cadre narratif, cependant, les derniers mots du protagoniste – « On peut y aller, maintenant. »⁸ – initient avant tout un nouveau départ. De plus, son avenir ainsi que l'histoire d'amour avec Flore restent en suspension sans être précisés. Oscillant entre la reconstruction (identitaire) et l'échec du personnage, les fins des romans de Christian Oster hésitent, et sont en cela caractéristiques « du mouvement de suspension à la fois romanesque et amoureux qui détermine toute (sic !) les fictions d'Oster »⁹.

De même, le déroulement de l'histoire est presque entièrement dépourvu de liens de cause à effet, et les événements ne sont pas hiérarchisés selon une logique narrative. Le protagoniste-narrateur nous fait part des événements banaux de son quotidien : des rencontres accidentelles qui déterminent souvent la suite de l'histoire ou encore des allers-retours dans des lieux étrangement normaux. Face à une histoire aussi désordonnée, manquant fondamentalement d'hiérarchisation, il convient de se demander si la simple juxtaposition des événements pourrait se faire le reflet de l'incapacité des protagonistes à s'orienter dans le monde et à y trouver eux-mêmes un sens. Luc Gavarine, le protagoniste de *Mon grand appartement*, formule lui-même la poétique du roman : « Aucune conclusion ne s'était révélée fiable, dans ma vie. Les choses s'enchaînaient, voilà tout »¹⁰.

Ainsi, aucun principe visible ne semble organiser son itinéraire : Ayant été quitté par son amie Anne, et ayant perdu sa serviette qui contenait les clés de son appartement, Luc Gavarine, le protagoniste, rencontre Flore,

⁷ Le terme des « non-événements » a été employé pour Jean-Philippe Toussaint (cf. Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », in: Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar, (éds.), *Jeunes auteurs, op.cit.*, pp. 15–25, p. 18), mais semble également adéquat pour la description de la poétique ostérienne.

⁸ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 254.

⁹ Christine Jérusalem, « La rose des vents. Cartographie des écritures de Michèle Minuit », in Bruno Blanckemann (éd.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte Ed., 2004, pp. 53–77, p. 72.

¹⁰ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 54.

qui est enceinte, à la piscine, alors qu'il est en train d'y attendre Marge, une vieille amie. Il va alors partir avec Flore, qui se rend chez son frère en Corrèze, où il va assister à l'accouchement et accepter de travailler en tant que guide dans un gouffre.

Les tentatives de résumer une telle fable démontrent qu'au lieu de la causalité, c'est alors « le hasard ou l'arbitraire qui est désigné comme principe organisateur de l'énoncé »¹¹ et qui détermine l'enchaînement des événements. La fragmentation du récit en séquences dépareillées, séparées par des blancs se fait l'expression visuelle de l'incohérence et de l'enchaînement vague et arbitraire des épisodes. Le fonctionnement habituel de la fable étant suspendu, mis hors d'état, l'écriture « ne mène à rien, certainement pas au bouclage de ce récit, mais cela fait passer le temps et l'histoire »¹². Chez Christian Oster, l'histoire tient donc essentiellement par des contingences dans lesquelles même le protagoniste ne sait pas toujours où il va. Comme dit Luc Gavarine dans *Mon grand appartement* : « En fait, dis-je, vous avez raison. Ce n'est pas une histoire. C'est un feuilleton. Et je ne connais pas la suite. »¹³

D'une certaine manière, le protagoniste-narrateur de ce « feuilleton » reste malgré tout le point pivot de la fable dilatée. Cependant, nous n'apprenons qu'étonnamment peu sur lui et les caractérisations demeurent très vagues et difficiles.

Si Christian Oster ne dissimule pas, comme le fait par exemple Toussaint, les noms de ses protagonistes, ces noms se manifestent néanmoins rarement, et renvoient à un questionnement identitaire, comme l'exprime aussi le protagoniste d'*Une femme de ménage* : « Je ne savais plus trop bien qui c'était, moi, Jacques. Les gens ne m'appellent pas. »¹⁴ L'incertitude identitaire annonce déjà la solitude et l'isolement social et spatial du personnage.

En outre, les descriptions extérieures des personnages se font extrêmement rares, même si on doit ce constat partiellement à la perspective narrative. Néanmoins, une narration qui dit « je » suggère une accentuation des pensées du protagoniste-narrateur, alors que chez Oster, le lecteur

¹¹ Fieke Schoots, « L'écriture (minimaliste) », in: Michèle Ammouche-Kremers/Henk Hillenaar (éds.), *op. cit.*, pp. 128–141, p. 134.

¹² Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 95.

¹³ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit, p. 148.

¹⁴ Christian Oster, *Une femme de ménage*, Paris, Éditions de Minuit, p. 157.

se voit confronté à un personnage dont la connaissance psychologique est rendue difficile et qui semble, au contraire, indifférent, détaché, impassible. Le vague identitaire dans les romans est tel que les personnages se ressemblent et semblent parfois interchangeables. Dans l'ensemble, on peut constater une « gêne profonde à l'égard de l'intériorité »¹⁵ chez le protagoniste.

Les incertitudes sur les identités sont également issues de l'exclusion de la dimension professionnelle et historique du personnage. D'une part, la condition sociétale et professionnelle de l'individu est suspendue et c'est avant tout l'individu privé qui est au centre du récit – le métier ne semble pas avoir d'intérêt pour le récit : « So gesehen gehören die Helden einer « classe oisive » (müßiggehenden Klasse) an, in deren Reservate die Gesellschaft nur ausnahmsweise eindringt. »¹⁶ Pour Christian Oster, cette exclusion de la dimension professionnelle chez les personnages porte des traits autobiographiques :

Pour ma part, j'ai fait des petits boulots, je n'ai pas eu d'insertion sociale réelle. Ma seule identité, c'est celle d'écrivain. Mes personnages me ressemblent de ce point de vue : leurs professions ne m'intéressent pas. Je préfère tout cristalliser autour de leur vie intime.¹⁷

D'autre part, le passé – récent et ancien – du personnage est entièrement exclu du récit (comme le prouvent notamment les départs souvent précipités, comme dans *Une femme de ménage*, ou encore dans *Mon grand appartement*), tout comme l'avenir. Les perspectives temporelles semblent en effet sans aucune importance pour les protagonistes, que l'on peut comprendre comme des transformations littéraires de cet « homme-présent » que Zaki Laïdi désigne comme la nouvelle condition temporelle de l'homme moderne¹⁸, dominante depuis la fin du millénaire précédent.

Sans passé, sans profession ou place sociale, sans projets, parfois sans nom, les personnages, même s'ils sont au centre du récit, se caractérisent donc essentiellement par le vide, par la vacuité – leur identité est

¹⁵ Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », Michèle Ammouche-Kremers, Hillenaar, Henk (éds.), *Jeunes auteurs*, op.cit., p. 15.

¹⁶ Wolfgang Asholt, *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 23.

¹⁷ Françoise Auger, « Entretien avec Christian Oster », in: Aline Mura-Brunel (éd.), *Christian Oster et Cie. Retour du Romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, pp. 125–136, p. 127.

¹⁸ cf. Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

suspendue. Comme le propose Christine Jérusalem, on peut lire ces personnages comme « l'expression emblématique du Sujet contemporain : les identités vacillent, flottent, parfois se perdent »¹⁹.

D'une part, le fonctionnement traditionnel de la fable se trouve donc entièrement suspendu, et l'individu lui-même est placé dans une véritable suspension identitaire. Cependant, le flottement hasardeux de la fable ne fait pas obstacle à une certaine impression de continuité et de stabilité. De même, l'identité des personnages vacille, mais ne se disperse pas entièrement.

Par quels éléments la fable tient-elle ? Comment le personnage à l'identité vague se stabilise-t-il ? Dans ce contexte, force est d'insister sur le deuxième groupement de sens que les notions de *suspension* et de *suspendre* impliquent, à savoir l'équilibre et la stabilisation.

Si le verbe *suspendre* peut se comprendre comme un synonyme de *accrocher*, on peut poursuivre la métaphore pour dire que les fables de Christian Oster ne sont pas simplement suspendues dans le vide, mais s'accrochent à quelques éléments qui constituent des sortes de clous narratifs, et qui la tiennent en suspension. D'une part, l'unité de la voix narrative dans l'instance du protagoniste-narrateur vient compenser l'éparpillement des morceaux de la fable. De même, la narration met en place des fils de narration et motifs dont l'entrecroisement procure l'impression d'une clôture narrative au sein de l'inachèvement. L'intrigue défensive n'est alors pas remplacée, mais déplacée « pour nouer non pas des actions, encore moins des destins, mais des motifs »²⁰.

Chez Christian Oster, le motif de l'eau constitue un de ces « points de suspension » les plus importants. Il apparaît sous diverses formes et est souvent lié aux réflexions philosophiques et au questionnement identitaire du personnage. Des endroits liés à l'eau – les piscines, mais aussi la mer – sont mis en scène dans pratiquement tous ses romans. Dans *Mon grand appartement*, la rencontre décisive entre Luc et Flore a lieu fortuitement dans une piscine (cf. pp. 68 sq.), dans *Une femme de ménage*, le protagoniste vit une sorte de renaissance lorsqu'on le sauve d'une noyade (cf. p. 214 sq.), et dans *L'imprévu*, la maison au bord de la mer constitue le point d'arrivée d'un itinéraire éprouvant (cf. p. 248 sq.).

¹⁹ Christine Jérusalem, *art. cit.*, p. 72.

²⁰ Marie Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 105.

Outre ce « tressage formel de la fable »²¹ qui met en place tout un réseau de significations, les objets jouent un rôle prépondérant pour la cohérence de l'intrigue. Ils ne restent pas simple effet de réel ou de banalité, mais font au contraire partie intégrale de l'histoire. Dans *Mon grand appartement*, tout un micro-récit se déclenche autour du problème de chaussettes dans les vestiaires de la piscine (cf. pp. 102 sq.), ou encore autour du fermoir des lunettes de plongée (cf. pp. 63–67). Cette fonction des objets de générer un micro-récit se retrouve également dans la macrostructure. Ainsi, les épisodes enchaînés de *Mon grand appartement* s'organisent autour d'un objet central, qui est déjà annoncé par le titre apparemment très banal : le grand appartement du protagoniste. Le lecteur n'entre jamais dans cet appartement, et l'histoire, au contraire, semble s'en éloigner le plus possible. Cependant, l'appartement, bien qu'apparemment absent de l'histoire, en est en même temps le sujet et le centre car il se fait la concrétisation des vœux et des sentiments du protagoniste. Car la recherche d'amour et la volonté de remplir ce grand appartement – de combler le vide qu'il porte avec lui dans sa serviette – sont à l'origine de son errance.

L'histoire est donc suspendue dans un double sens : d'une part, son fonctionnement habituel est destitué. D'autre part, elle s'accroche, se suspend à certains éléments – motifs récurrents et objets-générateurs – et obtient ainsi une cohérence qui contrebalance l'esthétique du hasard et des non-événements.

Ce même double mécanisme de suspension et d'accrochement à certains éléments s'observe également chez les protagonistes. Leur identité se re-stabilise et se re-construit autour de deux axes principaux étroitement liés. D'une part, les objets de leur quotidien – la serviette de Luc Gavarine, notamment, mais aussi l'aspirateur dans *Une femme de ménage* – constituent selon Christine Jérusalem, une possibilité de « vérifier sa propre existence en l'éprouvant au contact des objets »²². Se mettant au premier plan, l'objet cache l'identité tout en la révélant et devient ainsi « objet-indice » :

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² Christine Jérusalem, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », in : Aline Mura-Brunel (éd.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, pp. 93–104, p. 101.

L'objet s'installe au premier plan du récit pour résumer, de façon minimale et lapidaire, l'identité d'un personnage ou d'une relation sentimentale. L'objet métonymique se mue en indice [...], en trace menue et symbolique qui condense une personnalité, un affect. L'objet-indice se définit par un jeu de présence-absence, de plein/vide qui se cristallise dans l'opposition homme/femme.²³

D'autre part, l'identité des protagonistes se reconstruit à travers les femmes, qui sont mises en place comme des antagonistes – actives, fortes et stables. Leur fonction stabilisatrice se cristallise dans le protagoniste d'*Une femme de ménage*. Face à sa vie désorientée, Jacques, le protagoniste de *Une femme de ménage*, caractérise son ex-compagne Constance comme la « femme qui m'avait occupé l'esprit et le cœur, sans cesse, et qu'il me suffisait de voir ou d'évoquer pour me dire que la vie avait une forme »²⁴. Le départ de la femme contribue à l'évidement identitaire du protagoniste, dont la vie et l'équilibre psychologique se voient déstabilisés et pour qui « le départ de la femme, son absence, sa perte, semblent [...] se rapprocher d'un problème de mise en forme »²⁵. Sa présence, en revanche, est source de force, de sécurité et d'espoir, comme le montre le vécu de Luc Gavarine à l'hôpital avec Flore : Admirant la « force irréelle, invraisemblable »²⁶ que Flore est capable de trouver dans son épuisement, il trouve non seulement sa place auprès d'elle, mais un rôle, celui du père, que le personnel à l'hôpital voit immédiatement en lui. Il est reconnaissant que Flore l'ait initié à l'activité : « Dans ma vie, j'avais rarement eu envie de participer. J'entends à ce point. Flore m'en donnait l'occasion. »²⁷

Tout comme les objets pour l'histoire, les femmes constituent donc des « points de suspension » auxquels peut s'accrocher l'identité déstabilisée du protagoniste. Antagonistes des protagonistes impassibles, sinon vides, les femmes constituent donc un moyen important pour la restabilisation et le réaffirmation de leur identité. Curieusement, l'intervention et le surgissement des femmes sont souvent liés à un départ, un déplacement, un voyage, qu'elles initient plus ou moins directement ou auquel elles

²³ Christine Jérusalem, *art. cit.*, p. 101 sq.

²⁴ Christian Oster, *Une femme de ménage*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 8.

²⁵ Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ », in: Mura-Brunel, Aline (éd.), *op. cit.*, pp. 105–123, p. 117.

²⁶ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 153.

²⁷ *Ibid.*, p. 152.

participent simplement. Ainsi, ces deux motifs – les femmes et le déplacement – se superposent et se conditionnent l'un l'autre.

3. Le lieu romanesque de Christian Oster – une catégorie narrative en suspension

Avant de remplir une fonction précise pour l'identité des personnages, l'espace est lui aussi soumis à ces mêmes doubles mécanismes de suspension, de façon à ce que l'esthétique de la suspension mise en place au niveau du contenu narratif caractérise également les lieux romanesques chez Christian Oster.

Tout comme les objets et les titres des romans, les lieux mis en place renvoient presque sans exception à la banalité et au quotidien. Parmi ses lieux – non seulement tous bien réels, mais aussi ancrés dans le quotidien d'une manière ou d'une autre – on peut distinguer plusieurs groupements :

Premièrement, une grande partie des lieux évoqués représente des lieux de divertissement ou des lieux pragmatiques qui répondent aux nécessités de l'homme. Ces lieux – les musées et bibliothèques, les hôpitaux, les lacs ou parcs, les restaurants et cafés, les appartements privés et surtout les piscines – deviennent souvent des lieux de coutume où les protagonistes aiment prendre leurs habitudes tout en restant dans l'anonymat.

Deuxièmement, de nombreux lieux mis en scène se réfèrent au voyage et représentent donc un quotidien moins immédiat que le premier groupe. Cependant, le voyage semble souvent représenter la condition habituelle du protagoniste et acquiert donc un statut de quotidien. Parmi ce deuxième groupe figurent notamment les nombreux hôtels où les protagonistes descendent, mais aussi les réceptions et halls d'hôtels ainsi que les autoroutes par lesquelles ils passent. « Lieu de voyage », dans ce contexte, signifie plutôt « lieu de passage », car les protagonistes n'y demeurent pas. Selon Andreas Gelz :

Ce sont des lieux de transition plus que de communication : ils obligent celui qui voudrait s'arrêter, s'y reposer, à les quitter, à en sortir, soit pour errer dans la rue, se promener en forêt, faire des exercices, [...] soit pour voyager, en métro, en train, en voiture.²⁸

²⁸ Andreas Gelz, « Figures de mouvement dans quelques romans de Christian

Le troisième groupement de lieux est constitué par des endroits qui, dans un premier temps, ne paraissent pas comme des véritables lieux : les moyens de transport. Ils relient les lieux transitoires entre eux et tiennent le « globales Netzwerk »²⁹ qui est représenté. Les protagonistes aiment prendre l'avion, le train, ou encore la voiture, et s'intègrent ainsi dans un réseau mondial en changeant constamment de lieu. Pour les protagonistes, le statut des moyens de transport ne diffère pas fondamentalement de celui des autres lieux. Dans l'accentuation des moyens de transport les plus modernes, les romans se font le miroir de phénomènes sociétaux actuels.

L'inventaire des lieux romanesques chez Christian Oster révèle que les lieux ne remplissent plus leur fonction traditionnelle comme porteur d'identité et d'histoire. La plupart du temps, ils sont destinés à un but – le commerce, le transit, le passe-temps, l'infrastructure – et se placent ainsi dans un cadre utilitaire, pragmatique, livrant le monde à l'éphémère, au provisoire et au transit. Ils illustrent l'analyse sociologique que Marc Augé a fait de notre société surmoderne et de son rapport à l'espace. Augé a mis en place la notion des non-lieux qui, contrairement aux lieux anthropologiques, ne construisent plus d'identité individuelle ou collective et ne se définissent plus par des relations sociales et humains, mais par l'évidement historique :

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.³⁰

La conception résignée et mélancolique du lieu contribue à l'évidement identitaire, et la pensée aujourd'hui établie de Pierre Nora, qui postule des lieux de mémoire comme cristallisations de l'identité collective, s'en trouve dépassée. Car, même si Nora utilisait le terme du lieu dans un sens large et non strictement géographique, sa conception était néanmoins

Oster », Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, (éds.), *op. cit.*, pp. 407–412, p. 407.

²⁹ Scarlett Winter, « Bewegung im Stillstand. Paradoxe Zeit- und Medienbilder in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo* », Andreas Gelz; Ottmar Ette (éds.), *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2002, pp. 201–212, p. 201.

³⁰ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1998, p. 92.

exemplaire de l'étroite liaison entre identité et lieu non seulement dans l'Histoire et la sociologie, mais également dans la culture et donc dans la littérature³¹. Chez Christian Oster, les lieux sont donc plutôt des non-lieux littéraires et, en tant que tels, à l'origine même du flottement des protagonistes car ils ne constituent plus une « source potentielle d'identité »³² pour eux.

Cependant, le constat des non-lieux littéraires reste à remettre dans son contexte et à relativiser, surtout chez Christian Oster. Car si beaucoup de lieux renvoient à l'arbitraire, à l'anonymat et à l'éphémère, tous les lieux ne perdent pas leur chargement symbolique et certains peuvent même être porteurs d'identité. Parmi ces lieux figurent notamment ceux qui sont liés à l'eau, déjà mentionnés auparavant : la piscine où Luc Gavarine rencontre Flore, la mer dans laquelle Jacques vit une renaissance et dont la signification renvoie à la symbolique du baptême.

Si Jean-Philippe Toussaint met avant tout en scène l'anonymat de l'espace urbain, Christian Oster travaille davantage sur l'opposition entre la ville et la campagne. L'itinéraire du protagoniste le mène généralement en dehors de la ville, vers la maison d'un ami au bord de la mer (dans *Une femme de ménage*), en Corrèze (dans *Mon grand appartement*), à la plage (dans *Mon grand appartement*), sur une île bretonne (dans *L'imprévu*) – dans des lieux de réclusion et d'isolement, dans des lieux de solitude. Ils constituent un véritable pôle d'opposition à la ville, et un moyen de refuge prometteur de repos. C'est la vieille opposition entre la ville et le pays qui est suggérée ici, qui était déjà à la base de l'analyse spatiale du roman chez Lotman – on s'attend donc presque à ce que le voyage constitue ce passage de frontières qui incite l'histoire et l'évolution du personnage. Si cette fonction initiatrice est relativisée par les non-événements et par la vacuité des personnages, on peut néanmoins parler d'une accentuation, à travers les non-lieux, de l'espace de passage et des transitions elles-mêmes, de sorte que le déplacement prime sur les lieux fixes.

D'une façon générale, on peut donc constater que la fonction identitaire qui revenait aux lieux est déplacée, transférée en partie sur les espaces entre les lieux, à savoir sur les voyages et les déplacements, qui sont donc accentués à travers la mise en place de non-lieux.

³¹ Cf., Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1997.

³² Andreas Gelz, *art. cit.*, p. 407.

Les romans de Christian Oster se construisent souvent, comme l'a constaté Nadine Laporte, autour de deux éléments structurels fondamentaux, à savoir la rencontre et le départ :

La rencontre est le plus souvent fixe : une femme, avec qui il va s'agir de nouer une relation qui va suivre une évolution plus ou moins chaotique, plus ou moins attendue, plus ou moins heureuse. L'élément du départ est davantage soumis à des variations. Ce peut être la femme qui s'en va seule (comme au début d'*Une femme de ménage*, Constance, ou au début de *Loin d'Odile*, et dans ce cas, c'est le verbe « quitter » qui met en place les éléments du départ), ou bien c'est le narrateur qui s'en va, en un mouvement de fuite un peu précipité (dans *Une femme de ménage*) ou bien, la plupart du temps, le narrateur s'en va avec la femme.³³

On pourrait alors lire les romans d'Oster comme des romans de voyage modernes. Ainsi, des verbes de mouvement, des isotopies autour du voyage et du départ traversent tous ses romans. Le départ est placé dans une perspective de reconstruction identitaire. D'une part, il constitue un élément prometteur d'ouverture et de libération face aux non-lieux littéraires et s'oppose ainsi à la situation initiale qui implique l'échec et la crise :

Il y a un élargissement évident des dimensions de l'univers traversé. À l'enfermement du quartier, de la rue parisienne, au milieu fermé de la piscine, à la bande forcément réduite du quai de gare, vient se substituer le ruban de la route, le mouvement des paysages traversés par le train ou la voiture. [...] Ce départ met toujours en place le [sic !] possible mais multiple résolution d'un rapport au monde présenté comme paradoxal et problématique.³⁴

Toujours à la recherche d'une identité, les protagonistes apparaissent alors comme des voyageurs permanents, presque comme des nomades ; et le voyage a, tout comme les femmes, un effet stabilisateur. Ainsi, le déplacement semble remplacer en quelque sorte le lieu fixe dans sa fonction identitaire.

Cependant, même ce schéma de la reconstruction d'une identité à travers le voyage se trouve lui-même suspendu et remis en question. Nous avons déjà vu que les fins des romans restent en suspension et oscillent entre un nouveau départ et un nouvel échec du personnage. De plus, le protagoniste qui est parti et qui s'est partiellement reconstruit une identité au cours de son voyage n'a pourtant pas fondamentalement changé à la fin

³³ Nadine Laporte, *art. cit.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*, pp. 107 et 119.

du roman. Prenons encore une fois l'exemple de Luc Gavarine : S'il ne transporte plus le vide dans une serviette, il travaille désormais dans un gouffre, et son propre commentaire révèle toute l'ironie de la situation :

J'adorais ce petit bâtiment qui n'abritait rien. [...] Le gouffre, au-dessous, insoupçonné. Je songeais à ma serviette. Je ne transportais plus du vide, je m'y promenais. J'avance, j'avance, me dis-je.

Et il continue même : « Je n'étais pas dupe. Je savais qu'en gros tout était fichu, qu'il n'y aurait pas de miracle. »³⁵ Pour Nadine Laporte, même le départ, qui paraissait chargé d'une symbolique fondamentale, ne constitue alors plus qu'un poncif romanesque, une sorte de motif-étiquette qui, en dernière conséquence, ne fonctionne plus :

C'est bien à un changement de dimensions auquel on assiste, mais à un changement qui n'est qu'une continuité logique, dans laquelle le départ et le voyage ont sans doute servi de simples catalyseurs, disons d'outils techniques, de prétextes fictionnels et romanesques à une continuité – voire à une démonstration, la preuve par les faits en quelque sorte – du statut du personnage.³⁶

Dans un premier temps, le voyage ressemble donc à un voyage initiatique et à une recherche d'identité, cependant il s'avère être avant tout la cristallisation et la confirmation du personnage tel qu'il est à l'origine.

Si le voyage est donc prometteur de stabilisation et d'identité, il semble reperdre cette fonction dès que le protagoniste arrive quelque part, dès que le voyage est fini. La fonction stabilisatrice semble inhérente, immuable au déplacement et se trouve immédiatement révolue lors de l'arrivée.

Ce transfert de la fonction identitaire depuis un lieu fixe sur l'espace de l'entre-deux du voyage induit une question plus large : Comment le lieu romanesque de Christian Oster se construit-il alors ?

Car le lieu anthropologique, porteur d'identité et stabilisateur de l'individu, ne se trouve alors plus dans les lieux fixes, mais se construit, au contraire, à travers le déplacement même. C'est le déplacement qui devient le lieu dans lequel les protagonistes cherchent leur identité et qui constitue un espoir. Le lieu au sens où l'entendait Augé n'est alors plus figé, ni réel, mais il se situe dans l'imaginaire. C'est à nouveau un des protagonistes, celui de *Sur la dune*, qui nous donne la clé de cette autre

³⁵ Christian Oster, *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 240.

³⁶ Nadine Laporte, *art. cit.*, p. 108.

conception de l'espace, où l'attente et l'espoir du déplacement sont confrontés à la déception lors de l'arrivée : « Il n'y a pas de lieu. Plus de lieu quand on y est. Et j'y étais. »³⁷

4. Conclusion

En conclusion, il semble donc que plus que comme une écriture minimaliste, une écriture de Minuit ou comme un « nouveau Nouveau Roman », on peut comprendre l'esthétique de Christian Oster, mais aussi celle de Jean-Philippe Toussaint, comme une esthétique de la suspension. Les catégories centrales du contenu narratif – l'histoire et le personnage – sont suspendues, sans pourtant se disperser entièrement, grâce à des clous narratifs qu'on peut appeler « points de suspension ». Les mécanismes de suspension marquent aussi la mise en place des lieux romanesques. La fonction identitaire du lieu ne fonctionne plus, mais est transférée dans l'imaginaire et dans l'espace de l'entre-deux du déplacement.

La question des lieux peut aussi se formuler autrement : Où, à quelle place Christian Oster se situe-t-il dans le paysage littéraire français aujourd'hui ? À nouveau, ce sont des mécanismes de suspension – toujours dans ledit double sens – qui permettent de décrire le positionnement de cet auteur par rapport aux traditions littéraires. En effet, son écriture s'inspire de nombreux courants et tendances d'une longue tradition romanesque, qui inclut à la fois des mouvements d'avant-garde comme le minimalisme ou le Nouveau-Roman, mais qui reprend également des procédés plus traditionnels, de la littérature populaire ou triviale et de l'écriture filmique. L'œuvre romanesque de Christian Oster se trouve donc elle-même suspendue entre de nombreuses traditions.

La *suspension* peut donc non seulement s'appliquer à l'intérieur des œuvres, mais aussi à l'œuvre romanesque dans son ensemble, et plus précisément à l'esthétique de cette littérature qui est avant tout une littérature de l'extrême-contemporain. La multitude de termes possibles et de perspectives de réception esquissée montre que l'écriture de Christian Oster est elle-même partagée entre les traditions, qu'elle flotte et qu'elle devient une véritable écriture de l'inclassable. Refusant les catégorisations établies, elle est difficile à situer dans le paysage littéraire français,

³⁷ Christian Oster, *Sur la dune*, Roman, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 50.

et s'échappant aux conventions, elle suspend à son tour des classifications littéraires comme littérature triviale/haute littérature, les frontières du genre romanesque, et surtout la perspective schématique et schématisante de l'histoire littéraire.