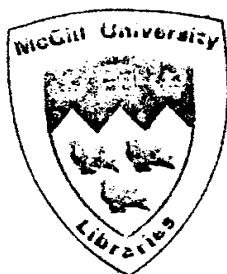




..., cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de  
françaises, réunit, sans périodicité fixe, des travaux de science de la  
et de critique. Le C.R.I.N. est une publication du Département de  
nanes de l'Université de Groningue.  
renseignements, suggestions, envois de manuscrits, commandes,  
ou secrétariat:

angues romanes  
n 't Jatstraat 26  
roningue, Pays-Bas

Henk Hillenaar  
Maarten van Buuren, Fernand Drijkoningen, Henk Hillenaar,  
toff, Sandor Kibédi Varga, Françoise van Rossum-Guyon, Franc  
gen, Evert van der Starre.  
Marja Pijnenborg.



## JEUNES AUTEURS DE MINUIT

Textes réunis par  
Michèle Ammouche-Kremers et  
Henk Hillenaar

CRIN 27 1994



AMSTERDAM - ATLANTA, GA 1994

BF A 5 11

## L'ÉCRITURE 'MINIMALISTE'

La situation de la littérature française actuelle et son 'renouveau romanesque' ont fait couler beaucoup d'encre. Après les décennies de théorisation et d'expérimentation formelle, le domaine littéraire se caractérise depuis le début des années 80 par un silence relatif de la part des auteurs et des philosophes. Ce silence semble avoir ouvert la voie à un 'retour massif de la narration'.<sup>1</sup> Il n'est donc pas surprenant que ce recueil d'études sur les 'jeunes' auteurs de Minuit présente de vrais conteurs qui mettent en scène des personnages doués d'un nom et d'une aventure. Contrairement à la génération qui les précédait, ils ne participent pas en groupe aux débats sur la littérature et n'avancent pas de théories communes sur l'écriture. Comme Marc Chénétier le remarquait dernièrement à propos de la littérature américaine actuelle, il semble que de nos jours la notion d'école ou de groupe est "peu fidèle, dépassée ou artificielle".<sup>2</sup> Après une période pendant laquelle la théorisation impliquait la 'self-periodization'<sup>3</sup> (de gré ou de force) du nouveau roman, la littérature française se caractérise aujourd'hui, de même que la littérature américaine, par

des mouvements, [...] des bancs, comme on dit en poisson, mais fragiles aux lisières: regroupements par affinité ou en quête de nourritures identiques, rassemblements face aux courants d'une tradition mal comprise<sup>4</sup>

Toute tentative de périodisation demande une certaine distance historique. Néanmoins, la critique essaie d'ores et déjà de dresser la taxinomie de la littérature française en isolant, depuis 1989, certains des 'jeunes' auteurs de Minuit comme l'un des bancs, sinon l'unique banc de la littérature actuelle en leur attribuant des traits communs autres que la maison d'édition et le fameux retour au récit. Pour désigner ces traits la nomenclature critique réintroduit entre autres le terme de 'nouveau roman'<sup>5</sup> et celui de 'minimalisme' qui rappelle non seulement un mouvement littéraire aux États-Unis, mais aussi certains mouvements dans les arts plastiques et dans la musique.

Les lisières de ce banc sont 'fragiles', d'autant plus qu'aucune définition des deux termes n'a été établie. Aussi les noms cités sont-ils autant sujets aux variations que les dénominations. Outre Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint, la critique nomme Patrick Deville, Marie Redonnet, Eric Chevillard, François Bon et parfois Christian Gailly ou Christian Oster comme des représentants de ce mouvement. Ces auteurs sont censés former un groupe à part par la réduction des

techniques narratives et par leur relation, continuité en même temps qu'opposition, avec le 'premier' Nouveau Roman.

Les auteurs eux-mêmes n'apprécient pas toujours un tel groupement. Jean-Philippe Toussaint explique le refus de se rassembler des auteurs français actuels par l'absence d'une théorie régnante à combattre. Aussi, les oeuvres de ces auteurs témoignent-elles d'un travail isolé. Cependant, la liberté totale de l'ère postmoderne n'empêche pas que certains auteurs de Minuit constituent un groupe à la recherche de 'nourritures identiques'. L'inventaire des procédés 'minimalistes' nous montrera de quels auteurs il s'agit et fera ressortir les traits qui les distinguent des autres 'jeunes' auteurs de Minuit. Nous découvrirons en même temps la nature de leur relation avec ces prédécesseurs illustres qu'étaient les nouveaux romanciers.

### 1. LE 'MINIMALISME' NARRATIF

Le 'minimalisme' désigne aussi bien une 'période' postmoderne (aux États-Unis) qu'un procédé courant dans l'art de toutes les époques. (Le 'minimalisme' est considéré comme l'une des tendances par laquelle l'art postmoderne s'oppose au modernisme: les techniques courantes des arts plastiques, de la musique et de la littérature modernistes sont réduites dans le but d'accentuer le matériel, c'est à dire la couleur et la surface, les notes ou la langue.<sup>6</sup>) Pour défendre les écrivains 'minimalistes' américains contre la critique souvent féroce, John Barth a défini le recours au 'minimum' comme un procédé omniprésent dans la littérature et l'art de tous les temps.<sup>7</sup> Selon lui, le 'minimalisme' en tant que procédé narratif fonctionne à trois niveaux dans la narration. Le 'minimalisme' de forme touche la brièveté des mots, des phrases, des paragraphes, des récits et même des oeuvres entières. Le 'minimalisme' stylistique se manifeste par un ton impassible et le démantèlement du vocabulaire, de la syntaxe et de la rhétorique. Un troisième niveau concerne les matériaux de l'histoire, que l'on pourrait appeler, à l'instar de Genette<sup>8</sup>, le contenu narratif: les personnages, l'exposition, la mise en scène, l'action et l'intrigue. Bien que discutable, les niveaux se recouvrant en effet partiellement, ce classement peut servir de point de référence pour décrire les procédés narratifs des écrivains de Minuit.

#### LE 'MINIMALISME' FORMEL

Le 'minimalisme' formel constitue un trait commun à la majorité des 'jeunes' auteurs de Minuit. A l'exception de quelques romans, parmi lesquels certains des romans d'Echenoz, le nombre de pages est inférieur à 200. En outre, la plupart des textes se caractérisent par un morcellement en unités plus petites, d'où la surabondance des blancs séparant les différents 'paragraphes' ou fragments. Ces fragments recouvrent parfois plusieurs pages mais peuvent aussi se composer d'une seule phrase ou même d'un seul mot. Certains textes sont divisés en parties,

chapitres et paragraphes, d'autres sont constitués uniquement de fragments isolés, numérotés comme *La salle de bain*<sup>9</sup> ou sans numéro comme *Splendid Hôtel*, où ils sont qualifiés de 'chants' sur la page de couverture. Les chapitres ne sont jamais très longs, une dizaine de pages tout au plus.

#### LE 'MINIMALISME' STYLISTIQUE

La syntaxe:

C'est par l'emploi de procédés 'minimalistes' au niveau syntaxique que certains 'jeunes' auteurs de Minuit se distinguent de Marie Ndiaye, de Jean Rouaud et d'Hervé Guibert. Les phrases de ces derniers ne sont pas toujours très étendues, mais elles se caractérisent généralement par un système complexe de subordination, de principales suppléées par des subordonnées relatives et par des propositions conjonctives. La complexité syntaxique implique souvent une grande complexité dans l'emploi des verbes (subjonctifs et conditionnels plus-que-parfaits chez Ndiaye par exemple). Ainsi, les phrases forment des unités cohérentes, qui n'évitent pas l'expression des rapports de cause, de conséquence, de concession ou de temps entre les différentes propositions.

Par contre, les phrases brèves au rythme de staccato de Marie Redonnet aussi bien que les longues séquences 'associatives' d'un François Bon sont presque entièrement dépourvues de conjonctions de subordination indiquant des rapports de causalité, de conséquence, de concession ou de but entre leurs éléments. Les phrases d'Echenoz, de Toussaint, de Deville, de Bon, de Redonnet, d'Oster, de Savitzkaya et de Chevillard refusent la subordination complexe, au profit d'une syntaxe simple basée sur la juxtaposition des propositions principales. S'il y a une proposition principale avec une proposition subordonnée, celle-ci est souvent un complément adverbial (construction absolue, complément temporel) ou une proposition introduite par un participe présent. Ces compléments ne précisent pas les rapports entre les éléments de la phrase.

Le seul rapport exprimé régulièrement, celui de temps, recherche la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité. Ainsi, l'emploi fréquent des participes présents par Toussaint et par Echenoz, et des conjonctions telles que 'tandis que' et 'alors que' dans les romans de Toussaint accentue l'imprécision de la durée et du moment où ont lieu les actions. On constate la même dissimulation de la durée exacte des actions dans les romans de Patrick Deville par l'usage des imparfaits qui laissent indécis le début et la fin des actions consécutives. L'emploi du présent dans les romans de Redonnet, de Gailly, de Chevillard et de Bon et l'alternance entre verbes au présent et au passé chez Savitzkaya et Echenoz recèlent également l'écoulement du temps.

Le démantèlement de la syntaxe aboutit parfois à des phrases grammaticalement incorrectes, elliptiques ou simplement non-achevées. L'ordre syntagmatique peut être bouleversé, comme c'est le cas des antépositions fréquentes

chez Bon. Ces phrases défectueuses s'apparentent parfois plus à la langue parlée qu'à la langue écrite. Les deux-points et les parenthèses y sont devenus de véritables signes, à valeur de conjonction. La ponctuation ayant été 'dynamitée', selon l'expression de Jean Echenoz<sup>10</sup>, sous l'influence des avant-gardes, elle n'est plus, chez aucun des jeunes auteurs de Minuit, un simple soutien de la narration. Infidèles, les signes de ponctuation ne permettent plus de distinguer récit du narrateur et récit des personnages (discours direct ou discours indirect), de sorte qu'il est parfois difficile d'identifier la voix narrative. Les nombreuses parenthèses offrent la possibilité d'insérer directement dans le texte les commentaires du narrateur, sans que celui-ci soit obligé de les faire entrer dans la proposition.

#### Le vocabulaire:

Non seulement la parataxe, mais aussi le vocabulaire est souvent emprunté à la langue parlée et à la publicité. Les romans de François Bon offrent des échantillons des parlers de l'usine, de la banlieue, des jeunes. Les styles d'Echenoz et de Deville imitent parfois la publicité: de plus, leurs romans pullulent de noms de marques, chargés à eux seuls d'évoquer un objet. Tous les narrateurs sont sensibles aux couleurs. Celles-ci sont fréquemment les seuls traits distinctifs, puisque les adjectifs font souvent défaut. A l'usage des noms de marque, Redonnet, Gailly et Toussaint opposent l'effacement lexical qui consiste à 'utiliser, au lieu du nom propre, du nom commun spécifique, ou même de la proposition, des démonstratifs, des indéfinis, des outils grammaticaux, des formes lexicales sans compréhension'.<sup>11</sup> Ainsi, Redonnet et Gailly témoignent d'une prédilection non seulement pour les monosyllabes, mais aussi pour les verbes 'passe-partout' comme 'faire', 'dire', 'aller'. L'oeuvre entière de Toussaint est parsemée d'expressions creuses telles qu' 'assez' ('assez vieille', 'assez grand', 'assez ingénieux', 'assez immobile'), 'de temps à autre', 'ça et là'. L'appauvrissement lexical contribue à l'imprécision et à l'indétermination qui était déjà le fait de l'érosion syntaxique.

#### La langue figurée:

L'écriture qui se caractérise ainsi par la sobriété et l'imprécision, n'est nonchalante qu'en apparence. La façade de désinvolture masque une écriture solidement charpentée. Ce ne sont pas des figures de style complexes qui résultent de ces travaux langagiers, mais des jeux souvent très subtils sur les unités textuelles les plus petites. Les jeux de Toussaint, Deville, Echenoz, Gailly, Chevillard, Oster et Bon concernent aussi bien la forme et la syntaxe que le sens. Si la langue de Redonnet se caractérise aussi par des jeux formels et syntaxiques, elle est presque exempte de métaphores. Ses comparaisons sont hypothétiques: introduites par 'comme si', elles précisent avant tout ce que le comparé n'est pas. Comme les nombreuses phrases introduites par 'on dirait', les comparaisons soulignent l'incertitude qu'éprouve le narrateur à propos de l'aspect et du statut des personnages et des objets. Les écrivains 'minimalistes' ne sont bien sûr ni les

premiers, ni les seuls auteurs à se servir de ces procédés. L'usage collectif qu'on en fait est néanmoins révélateur non seulement des préoccupations mais aussi de certaines influences communes (Vian, Queneau, Perec).

La langue figurée se caractérise avant tout par les répétitions à différents niveaux. La répétition la plus menue, l'allitération, est fréquente chez tous ces auteurs ("le feu dans le feuillage", CD,8; "dentier [...] dentelée", DR,12; "l'autruche outragée", NT,33; "Cinq mois, comme une seule plaque; cinq mois pile, qu'elle m'a plaqué" LI,11). L'allitération plus élaborée peut aboutir à la 'paronomase', c'est à dire le "rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent"<sup>12</sup>; "fonctionnaires factionnaires" (CD,12); "un lit trop vide après deux ou trois verres trop vite vidés" (NT,37).

La répétition de structures syntaxiques comprend de nombreuses énumérations et accumulations, des parallélismes, des chassés-croisés:

Le silence local est total.  
Totalement local.  
Localement total (DR,12)

#### et des chiasmes:

Le trafic était comme d'habitude très dense et nerveux, quoique peut-être encore plus dense et nerveux que d'habitude. (NT,18)

La répétition lexicale chez Redonnet est moins ludique: elle est avant tout la conséquence inévitable de la défaillance des aptitudes sociales de ses narratrices. Elles reprennent sans cesse les mêmes mots, les mêmes expressions, les mêmes syntagmes qui, à force d'être répétés, deviennent presque des paroles magiques.

D'autres procédés de style jouent sur le sens aussi bien que sur la forme, comme les néologismes ("Je réveillai Pascale qui dormait des plus pascablement en face de moi" AP,91), et les jeux de mots ("Fume s'ennuyait à mourir, voilà la vérité, mais depuis quand meurt-on d'ennui", CD,14, ou "sa vieille sandale en plastique qu'il ne quittait plus d'une semelle" R,15). Un autre procédé fréquent est l'onomatopée ('tacatatacat', CD,13; 'Grin grin grincements', LV,9).

La plupart des romans témoignent d'une volonté d'innovation et d'une méfiance à l'égard de la langue figurée que le narrateur d'Eric Chevillard signale en termes explicites:

...Fume s'exprime volontiers par métaphores, souvent obscures indéniablement, mais il a vu trop de charognes flotter dans l'eau de roche pour avoir envie d'y puiser, où pond aussi le crapaud verruqueux. (CD,11)

Les métaphores et les comparaisons sont principalement en fonction de trois mouvements: l'"anthropomorphisation" des objets et des animaux, la chosification des hommes et la concrétisation des notions abstraites. Chez la plupart des écrivains,

l'analogie ne dure souvent que le temps d'un verbe ou d'un adjectif. Dans la ville où le narrateur de *La salle de bain* se trouve, et qui se révèle être Venise, la peinture 'gondole' (SB,54), dans la salle de bain on 'coule' "des heures agréables" (SB,11). Dans *Dring* de Gailly "le hasard végétal a fait un trou au pied de la haie" (DR,11). A la comparaison on préfère généralement la métaphore.

Si la langue figurée d'Echenoz obéit aussi aux trois 'mouvements' cités, ses romans presque 'baroques' occupent une place à part. En effet, les procédés de style y sont d'une plus grande diversité: des anglicismes ("l'amour à première vue" L,21), des synesthésies ("le désordre moite", L,112) et des métonymies ("les gros bras venaient lui demander" L,30), des dislocations lexicales ("l'air, étant conditionné" NT,58) et syntaxiques, comme les zeugmes ("Véro fit la moue puis mugir son engin", L,116). De plus, les analogies ne sont pas seulement plus fréquentes, mais souvent aussi plus élaborées que celles des autres 'jeunes' auteurs de Minuit. La langue figurée d'Echenoz construit autour d'un seul signifiant un échafaudage de signifiés s'accumulant sur le signifié premier. Les substantifs sont entourés d'adjectifs qui n'ont pas seulement subi l'un des procédés mentionnés ci-dessus (allitération, néologisme, métonymie), mais qui ont en plus un sens métaphorique, dont le plus fréquent est celui d'attribuer une qualité humaine à un objet ("le désordre essoufflé", NT,25). Il en résulte une prolifération de sens, construisant une image fantastique d'un monde souvent banal. Ainsi, la gare du Nord est comparée à une 'malle globe-trotteuse' (L,11). Objets et animaux sont promus à l'échelle humaine. En même temps, les hommes sont abaissés à celle des objets, entre autres par le découpage des corps humains en parties indépendantes, tel l'oeil droit du docteur Belsunce qui "très aiguë, sévère ou farce selon les cas, restait posé sur vous pendant que le gauche allait s'asseoir ailleurs, empreint d'une expression de patience candide, confiante, absente" (L,78). On remarque en plus une tendance à rendre concret tout ce qui est abstrait ou intangible ("l'air vif était léger comme une salade, sec et limpide comme du vin blanc" L,67). De la même façon, l'objet statique devient dynamique, l'objet digne devient banal, l'objet quotidien et banal révèle des traits tout à fait insolites.

Bien qu'élaborées à un degré différent chez chaque auteur, les comparaisons et les métaphores des romans 'minimalistes' aboutissent à une vision originelle et humoristique du monde, qui est d'autant plus surprenante qu'il s'agit souvent de lieux et d'objets de la réalité (parisienne) de tous les jours. Comme les analogies répondent toutes à l'un des trois mouvements d'"anthropomorphisation", de réification et de concrétisation, elles interviennent systématiquement au niveau de l'énoncé: elles donnent une nouvelle dimension au statut des personnages et au monde romanesque. Ces romans exploitent parfaitement le pouvoir métaphorique de 'redécrire la réalité'.<sup>13</sup> L'interruption constante du récit par des sens secondaires et déroutants souligne le caractère fictionnel du récit. La langue figurée est, d'une part, un réservoir dans lequel les auteurs puisent pour parsemer leurs récits de signifiés inattendus, d'autre part, une exploration des possibilités offertes par le langage sous sa forme matérielle.

Le ton:

L'effet humoristique produit par le traitement ludique du langage, est accru par l'alternance entre les tons différents: scientifique et banal, soutenu et vulgaire, impersonnel et direct, parlé et littéraire, humoristique et tragique, technique et populaire, lyrique et prosaïque. La bannière de 'romans impassibles', sous laquelle les romans d'Oster, de Toussaint, de Deville et d'Echenoz ont été présentés par les Éditions de Minuit est sûrement fondée sur cette alternance. Selon Jérôme Lindon, il ne faut pas comprendre 'l'impassibilité' de ces romans, comme l'insensibilité mais comme la dissimulation des émotions.<sup>14</sup> Caractéristique du texte 'minimaliste', selon Barth, le ton impassible se retrouve d'ailleurs aussi chez des auteurs comme Rouaud et Ndiaye qui ne procèdent pas par l'économie des techniques narratives.

La réduction stylistique souligne, d'une manière générale, l'absence d'un principe de causalité ou de conséquence reliant syntagmes, signifiants et signifiés. Une syntaxe qui évite l'expression des rapports, un vocabulaire qui accentue l'imprécis et des figures de style déroutantes, donnent l'impression d'indécis, d'incertitude et d'incohérence. Il faut pourtant souligner que cette impression est créée délibérément par la mise en question structurelle des procédés stylistiques. Les auteurs ne laissent rien au hasard: ce n'est que par la répétition systématique des incertitudes que l'arbitraire peut être désigné comme le principe organisateur de l'énonciation.

#### LE 'MINIMALISME' DU CONTENU NARRATIF

L'intrigue:

Pour les 'jeunes' auteurs de Minuit le retour à la narration n'implique pas un retour au récit 'naïf' de Balzac. L'intrigue n'a pas forcément récupéré sa structure 'traditionnelle' avec introduction et fil conducteur et sa cohésion ne dépend plus d'un dénouement explicatif.

Dans les romans de Guibert, de Ndiaye et de Rouaud c'est le narrateur qui reconstitue le fil conducteur. Le narrateur des *Champs d'honneur* s'efforce de découvrir le rapport entre ses souvenirs épars; peut-être s'agit-il simplement de cette 'loi des séries en somme' mentionnée dès la première page. Si la logique dans les romans de Ndiaye est plutôt fantastique (mourir, puis se relever; aller voir le diable), elle est tout à fait acceptée par ses personnages. La division en unités thématiques, représentées par les fragments ou chapitres, souligne la cohésion de ces récits. Au lieu d'être justifié par une évolution psychologique, le comportement des personnages est motivé par l'intrigue.

Dans les romans des autres 'jeunes' auteurs de Minuit la fragmentation formelle, le démantèlement syntaxique et l'exploration des possibilités langagières se répercutent sur ce que Barth appelle les 'matériaux' du récit: l'intrigue, les personnages et le 'décor'. La présentation formelle se caractérise par une

démarcation arbitraire en fragments qui ne sont pas forcément des unités 'thématiques' cohérentes. Les blancs ne correspondent pas toujours aux pauses ou aux tournants de l'histoire narrée. Non seulement les coupures dans l'action s'effectuent à l'intérieur d'un 'chapitre' ou d'un 'paragraphe' isolé, mais il y a aussi des 'chapitres' qui brodent sur ce qui vient d'être entamé dans le passage précédent.

Pas plus que les éléments de la phrase, les différents événements de ces romans ne sont liés entre eux selon un rapport de cause à effet. L'ordre y est avant tout consécutif: les événements se suivent sans que leurs rapports soient expliqués. L'intrigue ne conduit pas à un dénouement raisonné qui pourrait doter, après coup, tous les épisodes narrés d'un sens. Sans début et sans fin bien précis, les histoires prolifèrent, s'engagent dans des chemins détournés, se dissolvent en péripéties et rebondissements, souvent sans retourner au point de départ.

Dans les récits de François Bon et d'Eugène Savitzkaya la prolifération de l'intrigue complique la reconstitution de la fable.<sup>15</sup> Les événements y sont présentés d'une façon fragmentée, soit par la multiplication des points de vue, soit par l'incohérence du récit fait par un seul narrateur. Par contre, c'est la cohérence de la perspective narrative qui facilite la reconstitution de la fable dans les romans de Chevillard, de Deville, d'Echenoz, de Gailly, d'Oster, de Redonnet et de Toussaint. Dans leurs romans, l'absence d'un lien causal entre les événements est due soit à la mauvaise volonté des narrateurs, soit à leur impuissance. Les personnages-narrateurs de Redonnet sont incapables de comprendre le monde. Apparemment connue des autres personnages, sa logique sous-jacente n'est pas absente mais elle leur reste cachée. Chez Toussaint, Deville, Oster, Chevillard, Gailly et Echenoz les narrateurs brouillent délibérément les pistes. Celui de *L'appareil photo* commence par citer deux événements (la décision d'apprendre à conduire et la réception d'une lettre d'un ami perdu de vue), pour ne mentionner ensuite que sa décision, jamais exécutée d'ailleurs. Ceci est tout à fait en accord avec son 'approche' de la réalité, qui consiste à se laisser entraîner par le cours des événements, comme il l'explique dans le même roman. Les romans d'Echenoz empruntent leurs trames narratives aux romans populaires tels que le roman d'espionnage ou le roman policier. A l'instar de ces romans, le narrateur omniscient d'Echenoz dissimule une partie importante de l'information. Il transgresse pourtant leur règle fondamentale par l'omission d'un dénouement explicatif; ainsi, une multitude de personnages secondaires, d'objets et de lieux sont introduits sans que leur présence soit motivée par l'intrigue.

Si aucune explication ne relie les événements de l'intrigue, c'est le hasard ou l'arbitraire qui est désigné comme principe organisateur de l'énoncé. Le narrateur de *Le caoutchouc décidément* de Chevillard souligne que "le dénouement importe peu" (CD,84) et que le fil conducteur ne sert qu'à permettre une digression constante. En enchaînant tous les événements entre eux, en indiquant tous les rapports de cause à effet, le narrateur, comme le personnage principal de *Le caoutchouc décidément*, s'en prend précisément au hasard et à:

ses lois aveugles, de sorte que le faux pas d'une girafe dans la savane provoque un enchaînement de faits absurdes qui aboutira au divorce d'un

couple de Norvégiens, [...] et ce divorce non plus ne sera pas sans conséquences pour le monde, le cours des choses s'en trouvera modifié, à des milliers de kilomètres. (CD,19)

Ce narrateur met en pratique la 'réforme radicale du système en vigueur' que le personnage de Furne veut proposer dans un manifeste.

La réflexion sur le hasard est essentielle dans les romans 'minimalistes'. A l'arbitraire s'opposent souvent les lois impératives de la nature, l'irréversibilité du temps et ses effets dévastateurs. En effet, les personnages de Patrick Deville essaient, par des expériences scientifiques souvent banalisées, de s'expliquer les phénomènes naturels. La fragilité des produits de la culture prêt-à-jeter offre un contraste criant avec les lois naturelles invariables: l'application des lois scientifiques, aussi bien dans les activités des personnages que dans la description, donne prise à l'incertitude de la réalité.<sup>16</sup>

Les récits organisés par le hasard ne respectent pas la chronologie. Si elle se trouve déjà bouleversée par des retours en arrière et des anticipations, elle l'est davantage encore, et plus profondément, par l'usage des temps verbaux évoqué ci-dessus et par les indices trompeurs. *Lac* se caractérise aussi bien par des descriptions minutieuses que par des escamotages. Des renvois à des dates qui restent imprécises empêchent de dresser un emploi du temps rigoureux du protagoniste.<sup>17</sup> A la simultanéité suggérée au niveau de la phrase s'ajoute, au niveau de l'histoire, une mise en question, voire un 'arrêt' du temps causé par la répétition de fragments (presque) identiques.<sup>18</sup> La structure consécutive a disparu: on a l'impression de flotter dans une extra-temporalité qui est créée par les indications temporelles ou leur absence, et renforcée par le jeu avec les temps verbaux. Au niveau de l'énonciation, cette extra-temporalité est l'expression des efforts des personnages pour échapper aux effets dévastateurs du temps.

#### Les personnages:

La motivation des personnages n'est pas plus précisée que celle des événements. Dans un monde dont ils refusent ou ne peuvent comprendre les ressorts, le but des activités des personnages est avant tout la recherche de l'ordre, des règles du jeu, des lois invariables qui régissent leur monde sans logique apparente. C'est cette recherche qui donne sens à leurs activités. Comme en témoigne ce démon de Maxwell dont Deville décrit l'expérience<sup>19</sup>, le seul moyen de créer un ordre à partir du désordre, semble être le détournement de l'irréversibilité du temps.

Pour arrêter l'écoulement du temps, les uns s'imposent des tâches inutiles ou impossibles ou se déplacent sans cesse pour fuir la solitude, les autres se retirent dans leur coin pour se perdre dans le solipsisme. Les jeux qu'ils aiment, témoignent d'une part de leur goût pour les contingences (mikado, go, monopoly, puzzle, cartes), d'autre part de leur désir de prendre les choses en main (échecs, mots croisés, devinettes, énigmes, fléchettes, tennis, ping-pong, scrabble). Sans motivation psychologique ni morale<sup>20</sup> et sans description physique, les personnages restent des

inachevés, impassibles et indéterminés. Leurs noms dénoncent déjà leur construction textuelle. Ceux des personnages de Redonnet diffèrent souvent seulement d'une seule lettre, comme Nem et Yem (RMR) ou Ada et Adel (SH). Dans d'autres romans, ils sont ouvertement inspirés par la publicité, empruntés aux personnages historiques ou à d'autres textes. Le jeune homme de *La salle de bain* s' imagine une rencontre avec l'ambassadeur d'Autriche nommé 'Eigenschaften', par opposition à l'homme sans qualités de Musil. Outre la couleur de leurs vêtements et la description détaillée de quelques-unes de leurs habitudes, ce sont les connotations 'extratextuelles' des noms qui caractérisent les personnages d'Echenoz<sup>21</sup>

La cohérence du récit, l'impression de continuité et d'unité qui subsiste malgré la contingence des événements dépend uniquement de la perspective narrative, de l'observation qui relie les épisodes entre eux. En effet, confrontés à un monde indéchiffrable, et incapables d'y intervenir, les personnages(-narrateurs) se voient nécessairement restreints à l'observation. Les romans pullulent de regards: regards las, regards hâtivement jetés dans un miroir, regards pensifs par la fenêtre, regards attentifs par une longue-vue, regards ensommeillés par les vitres de différents véhicules, regards déviés par un kaléidoscope de miroirs, regards sur la mer; même l'absence de regards est notée, ainsi que les nombreux coups d'oeils jetés. Les personnages sont des observateurs méticuleux, ils aperçoivent tous les tons des couleurs du ciel, ils connaissent la constellation exacte des étoiles, ils observent le plus petit détail d'un bâtiment, le scintillement dans les yeux d'un passant, ils suivent des yeux les personnages et les voitures s'éloignant et s'approchant, mais avant tout ils aperçoivent la dégradation progressive qui agit sur les hommes et les choses sous l'influence du temps.

La focalisation constitue le lien le plus important entre les événements contingents de ces romans: si elle n'est pas réservée à un seul personnage, elle passe sans transition du narrateur aux personnages et vice versa sans que la narration soit interrompue. C'est par la focalisation concentrée sur une voiture qui passe, sur un objet insignifiant ou sur un personnage-comparsa que la narration passe d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre.

#### La mise en scène:

Si l'arbitraire organise le récit, les observations en constituent les articulations, observations qui ne se limitent d'ailleurs pas aux aspects visuels: elles proviennent également des sons et des odeurs. Au fur et à mesure que le récit avance, elles découvrent le monde dans lequel se meuvent les personnages. Ce monde, le décor devant lequel les aventures futiles des personnages ont lieu, est alors d'une importance prépondérante.

Il est souvent surchargé de signes visuels: enseignes et tableaux dans les romans de Redonnet, complétés dans les autres romans par des moyens plus modernes tels que la télévision, le cinéma et les bandes dessinées. Symboliques du savoir transmis par les femmes entre elles et indispensables dans l'affrontement de

la réalité obscure chez Redonnet, ces signes sont, chez les autres, soit des décorations 'gratuites', soit des références à une poétique (les personnages d'Echenoz parlent en 'bulles' à l'instar des bandes dessinées; le discours théorique sur Mondrian dans *La salle de bain* insiste sur la nécessité d'exprimer l'immobilité).

Comme la cohérence du monde et celle des observateurs font défaut, les observations ne peuvent pas restituer une image complète et définitive des choses. Les descriptions sont sujettes aussi bien aux dispositions changeantes des personnages qu'aux influences exercées par les circonstances météorologiques et les effets du temps. Les objets ne sont pas décrits par leurs dimensions géométriques: leurs contours sont aussi dénués "de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko" (AP,94). A proprement parler, ils ne sont même pas décrits: la seule mention d'un objet, de sa marque ou de sa couleur suffit parfois. La concentration sur l'insolite chez Echenoz inspire des paraphrases (des 'pseudo-descriptions' selon Lebrun<sup>22</sup>) transformant l'image de l'objet. L'influence de l'homme sur les objets par l'observation déformante n'empêche d'ailleurs pas que les objets exercent une influence sur les personnages: ceux-ci se distinguent par les voitures qu'ils conduisent, les cassettes qu'ils écoutent, les cigarettes qu'ils fument. La seule mention des délices 'à la mode' rencontrées par les personnages de Deville lors de leurs nombreux déplacements (chansons pop, pastilles d'ecstasy, marques de voiture) suffit pour les situer en plein milieu de la société contemporaine. Même s'il voyage en avion spatial, l'homme est étroitement imbriqué dans son décor, son monde, la nature.

L'observation met en question les vérités 'scientifiques'. Chez Toussaint, le carré de l'hypoténuse n'est plus automatiquement "égal à la somme des carrés des deux autres côtés" comme le dit l'exergue de *La salle de bain*, car "le simple fait de regarder altérerait de façon radicale la description mathématique" (M,27). Une description définitive de la réalité n'est alors plus possible, d'autant moins qu'au moment où la pensée se formule, elle se dérobe déjà aux mots.

A cause du caractère fugace du monde, il importe de constamment remettre en question la langue et l'écriture, pour qu'elles ne fixent pas les choses. L'écriture est comme ces objets dont il est dit dans *Nous trois* qu'ils sont "conçus pour forcer le cours des choses [...] ou l'apparence des choses" (NT,91). Elle l'est du moins pour les narratrices de Marie Redonnet, pour qui l'apprentissage de l'alphabet est indispensable pour avoir prise sur le monde.

L'écriture est à la fois matière et sujet dans ces romans: elle est l'événement le plus important. Les histoires sont trop ouvertement gratuites pour le dissimuler. D'autres textes (enseignes, romans, essais, livres scientifiques réels et fictifs) sont écrits, lus et cités. Chez Echenoz, l'écriture paraît en filigrane dans tous les romans: non seulement les noms des personnages sont empruntés à d'autres textes, mais les images font souvent référence à l'écriture: le bateau dans *L'Équipée malaise* est nommé d'après une écriture ancienne, le boustrophédon, le récit d'un personnage dans *Lac* "pullulait de pauses pénibles, virgules et point-virgules, [...] point final discret" (85).

En attirant l'attention sur l'écriture elle-même par sa mention directe, par les images ou par les jeux de mots, les récits affichent leur caractère textuel. Les narrateurs s'adressent constamment à un interlocuteur, comme le soulignent les questions des narratrices de Redonnet et les commentaires entre parenthèses de Toussaint ('les gens tout de même'). Dans les métalepses, fréquentes surtout chez Echenoz, Gailly et Chevillard, le narrateur se désigne aussi bien comme le créateur tout-puissant du récit que comme le sceptique qui se corrige sans cesse:

Ce ne sont pas ces détails qui intéressent Asker.

Si intéressent est le mot.

Ce n'est pas le mot.

Qui distraient Asker.

Non plus.

Qui occupent Asker, le matin, vers dix heures. (DR,13)

Certains narrateurs, comme ceux d'Echenoz et de Deville, présentent leurs récits comme des représentations de représentations de la réalité. En effet, le récit peut faire mention des techniques cinématographiques comme s'il s'agissait de scénarios<sup>23</sup>; quand les personnages sortent de la scène, ils n'existent plus.

En adoptant la définition de John Barth du 'minimalisme' narratif, nous avons pu constater que les récits de Eric Chevillard, de Patrick Deville, de Jean Echenoz, de Christian Gailly, de Christian Oster, de Marie Redonnet et de Jean-Philippe Toussaint sont des récits 'minimalistes': c'est à dire qu'ils évitent, généralement à tous les niveaux du récit, la complexité au profit de la brièveté, de la simplicité et de la sobriété. Ils forment un groupe à part parmi les 'jeunes' auteurs de Minuit. L'absence de logique événementielle distingue leurs récits de ceux d'Hervé Guibert, de Marie Ndiaye et de Jean Rouaud. La cohérence de la perspective narrative les sépare de François Bon et d'Eugène Savitzkaya. Les écrivains 'minimalistes' ne constituent pas pour autant un groupe solide. S'ils ont en commun certains procédés narratifs, leurs différences ne sont pas moins évidentes, ni moins intéressantes. Nous avons déjà pu constater que Marie Redonnet occupe souvent une place à part. Tous ces auteurs racontent un récit pourtant, par les plus menus des procédés narratifs et sous une apparence de désinvolture, mais avec ardeur.

Avec leurs histoires simples, le peu d'aventures et les personnages caricaturaux, les récits 'minimalistes' ne retournent aucunement aux 'vieilles recettes du roman balzacien'<sup>24</sup>. Syntaxe et vocabulaire contribuent à l'imprécision. Images et jeux langagiers mettent en avant l'écriture elle-même. Intrigue et personnages soulignent la contingence des événements racontés. La seule certitude dans ces romans est celle de l'écriture: elle détermine le cours des événements, l'apparence des hommes et des choses, la compréhension du monde. L'économie des moyens narratifs ne saurait pourtant empêcher qu'une histoire se raconte, que les émotions surgissent à travers la surface 'impassible', que l'humour reconforte et que les

questions essentielles soient posées. S'il y a économie des techniques narratives, elle n'est là que par la grâce du narratif.

## II. NOUVEAU NOUVEAU ROMAN?

On ne saurait nier une certaine influence des nouveaux romanciers sur les 'jeunes' auteurs de Minuit. Dans les deux cas, il s'agit d'une mise à nu du travail même de la narration à l'intérieur du récit<sup>25</sup>. De là certaines caractéristiques communes: métalepses narratives, point de vue à motivation 'compositionnelle et non psychologique', attention au moindre détail, références à l'arbitraire du jeu, absence d'une causalité propre à relier et expliquer les épisodes de l'intrigue.

Pourtant, les ressemblances superficielles semblent cacher des différences fondamentales. Tout d'abord, les personnages souvent anonymes du Nouveau Roman ont cédé leur place à des personnages doués d'un nom. Quoique souvent dérisoire, ce nom a permis à l'aventure de l'écriture de redécouvrir l'écriture d'une aventure.

En plus, dans le Nouveau Roman, certains éléments de l'énoncé, tels que les motifs récurrents et les mises-en-abyme réfèrent à la structure complexe qui est à la base de l'énonciation et de l'énoncé. Dans les romans 'minimalistes' les motifs récurrents (le miroir dans *Lac*, les photos dans *L'appareil photo*, le caillou dans *Longue vue*), s'ils permettent des transitions, ne structurent pas le récit. Certains motifs, tels que les jeux et la suspension du théorème de Pythagore, suggèrent même l'absence d'une structure profonde. Les écrivains 'minimalistes' s'apparentent aux 'surfictionnistes' américains, à propos desquels Marcel Cornis-Pop notait qu'ils préfèrent "a more imaginative model of 'denaturalization', derived from jazz, to the mechanical application of a combinatorial art (as practiced by the 'nouveaux romanciers' or the Oulipo group in France and Italy)".<sup>26</sup> Cornis-Pop se hâte pourtant de préciser que, de même que l'improvisation en jazz dépend fortement d'un patron, la narration se construit par la dialectique entre hasard et détermination. C'est cette dialectique qui est à la base des romans 'minimalistes'. La structure profonde n'est pas absente, mais elle est dissimulée aux personnages. Les textes contiennent des références à cette structure sans jamais la révéler entièrement. Si certains tableaux, films ou bandes dessinées dépassent l'état de décoration gratuite, ils ne sont pas autorisés à résumer l'histoire en mise-en-abyme, comme le font la plupart des 'citations' visuelles des nouveaux romanciers. Le narrateur de *Lac* se limite à citer les deux films, *Some came running* et *Undercurrent*, qui répètent les ménages à trois si caractéristiques des romans d'Echenoz.

Il est même possible de voir dans les romans d'Echenoz quelques clins d'oeil (aucunement méchants) au Nouveau Roman: l'utilisation, dans *Lac*, de tableaux frais pour passer l'information et l'apparition de mouches équipées de micros, proches parentes de celles qui harcassent George Burton dans *L'emploi du temps* de Michel Butor. Le contraste entre les mouches drôles, éloquentes d'Echenoz et les mouches silencieuses de Butor indique une différence essentielle entre les deux



générations de Minuit. Le nouveau roman cherchait, du moins en théorie, à libérer "the potential of metaphor as a structural/generative process, free of transcendental, or metaphysical, referential frameworks positing the existence of a preordained reality".<sup>27</sup> Or, la 'jeune' génération de Minuit n'hésite pas à doter les objets d'une fonction, ni à élaborer des analogies anthropomorphes et 'ponctuelles' (non-structurelles), même si certains d'entre eux prétendent, comme Patrick Deville, vouloir décrire "les choses, en elles-mêmes, sans axiologie" et abandonner "un certain anthropomorphisme du roman traditionnel".<sup>28</sup> Bien loin de contourner l'impossibilité d'une description réaliste du monde par la recherche des structures des objets, ils décrivent les effets que les objets produisent sur les personnages. L'objet définit le personnage autant que le personnage définit l'objet. Il suffit que le démon de Maxwell soit équipé d'une lampe, pour qu'il aille "d'un désordre ancien vers un nouveau désordre" (LV.84). C'est précisément la vision individuelle de la réalité, qui la rend sinon acceptable, du moins supportable. Selon Robbe-Grillet, les personnages de ces romans, en tant que descendants des 'anti-héros' de *La Nausée* ou de *L'étranger* n'ont pas seulement perdu la transcendance kantienne, mais encore toute intention phénoménologique.<sup>29</sup>

L'appropriation du monde s'effectue grâce à la présence dans les romans 'minimalistes' d'un point de vue 'unique'. Si la focalisation passe parfois par des personnages différents, la narration est faite par une seule voix (aussi versatile, ignorante ou trompeuse qu'elle soit), de sorte qu'un système de valeurs, un système 'métaphysique' encore occulté, précaire et aucunement définitif s'instaure à tâtons. L'éclatement de la perspective narrative dans le nouveau roman était à l'origine d'un monde ambigu qui confondait rêve, fiction et 'réalité', présent, passé et futur. L'incohérence dans les romans 'minimalistes' ne se traduit plus par une fable incohérente mais par une fable anodine.

La représentation cohérente du monde ayant été dénoncée une fois pour toutes par les nouveaux romanciers, les 'jeunes' auteurs de Minuit semblent avoir accepté cette impossibilité et repartent à zéro. Ils reconstruisent un monde fictif en cherchant sa cohérence au-delà des collisions arbitraires avec la dure réalité: dans les lois naturelles, dans le savoir transmis de génération à génération, dans la transformation du paysage quotidien, dans l'exploration intime. Leurs mondes ne sont pas plus cartésiens que ne l'étaient ceux du nouveau roman, mais par un nouveau recours à l'imaginaire ils vont au-delà des apparences douloureuses et incompréhensibles de la réalité. L'écriture ne leur permet pas seulement de transformer temporairement la vision de la réalité mais même d'arrêter le temps.

A l'école du refus a succédé une 'école' de la résignation, mais de la résignation attendrissante, humoristique, inventive, fantastique et magique. Tout en soulignant l'importance qu'a eue le nouveau roman pour la génération actuelle, Jean Échenoz note l'enjeu des évolutions subies par le roman depuis les années 80:

Le roman - la forme romanesque - n'avait pas très bonne presse à l'époque, on baignait plutôt dans la théorie. On ne parlait pas trop d'écrire des romans, des fictions, on parlait de produire des 'textes'. Ponctuation

dynamitée, narration déconstruite, etc., c'était extrêmement intéressant. Je produisais moi-même, seul dans mon coin, pas mal de textes. Et puis, à un moment donné, j'ai dû en avoir assez, je me suis dit: "Je ne vais plus produire un texte, je vais tâcher d'écrire un roman".<sup>30</sup>

Selon Barth, toute recherche de la sobriété est une réaction à la surabondance. Les jeunes auteurs 'minimalistes' de Minuit procèdent effectivement par l'économie des techniques narratives, préfèrent la 'via negativa' à la 'via affirmativa'. Leur devise pourrait alors être le 'less is more' qui a déjà inspiré un grand nombre d'oeuvres d'art. S'il s'agit ici d'un véritable 'banc' littéraire, on l'apprendra. Leurs oeuvres sont encore loin d'être achevées. Pour le moment leurs voies semblent déjà diverger, comme l'annonçait Jérôme Lindon dès 1989. Néanmoins, c'est par une réduction collective des moyens narratifs que ces écrivains aboutissent à un surplus individuel très riche.

#### LISTE DES ABBREVIATIONS

|                      |     |                                        |
|----------------------|-----|----------------------------------------|
| François Bon,        | LI  | <i>Limite</i> , 1985                   |
| Eric Chevillard,     | CD  | <i>Le caoutchouc décidément</i> , 1992 |
| Patrick Deville,     | LV  | <i>Longue vue</i> , 1988               |
| Jean Echenoz,        | CH  | <i>Cherokee</i> , 1983                 |
|                      | EM  | <i>L'Équipée malaise</i> , 1986        |
|                      | L   | <i>Lac</i> , 1989                      |
|                      | NT  | <i>Nous Trois</i> , 1992               |
| Christian Gailly,    | DR  | <i>Dring</i> , 1992                    |
| Marie Redonnet,      | SH  | <i>Splendid Hôtel</i> , 1986           |
|                      | RMR | <i>Rose Mélie Rose</i> , 1987          |
| Jean-Phil.Toussaint, | SB  | <i>La salle de bain</i> , 1985         |
|                      | AP  | <i>L'appareil photo</i> , 1989         |
|                      | R   | <i>La réticence</i> , 1991             |

#### NOTES:

1. Sophie Bertho, "L'attente postmoderne, à propos de la littérature contemporaine en France", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 91, no. 4-5, juillet-octobre 1991, 735. Voir cet article aussi pour un aperçu et une bibliographie à propos de ce sujet
2. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, Seuil, 1989, 13
3. Edmund J. Smyth, "The Nouveau Roman: Modernity and Postmodernity", in Edmund J. Smyth (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, Batsford, 1991, 54

4. Marc Chénétier, op. cit., 13

5. Ce terme prête à confusion parce qu'il a été appliqué aussi bien aux oeuvres des Tel-Quelliens qu'aux oeuvres des nouveaux romanciers d'après environ 1965

6. Cf. Theo D'haen, "Postmodernism in American Fiction and Art", in D.W. Fokkema & H. Bertens, *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 1986

7. John Barth, "A Few Words About Minimalism", *New York Times Book Review*, December 28th 1986

8. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, 72

9. ...ce qui rappelle la forme sous laquelle on a édité les *Pensées* de Pascal qui sont citées ici plusieurs fois

10. Entretien avec Catherine Argand et Jean-Maurice de Montremy, publié dans *Lire*, septembre 1992

11. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, Union Générale d'Éditions, 1980, 172

12. B. Dupriez, op. cit., 332

13. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975, 111

14. Cf. La Quinzaine Littéraire, no. 532, 16-31 mai 1989, 34

15. Cf. à propos de "l'apparent désordre de la fable" et "l'économie générale du récit" chez Savitzkaya, Henri Scepi, "Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine", in *Critique*, no. 550-551, mars-avril 1993, 140-166

16. Ainsi, les déplacements de Jyl, dans *Longue vue*, "étaient à angles droits et réguliers: nord-sud vers la mer, toutes les demi-heures, puis ouest-est toutes les heures, de son drap de bain au bar de la plage. Elle n'empruntait jamais l'hypoténuse, n'allant jamais se baigner sitôt s'être désaltérée, ni se désaltérer sitôt s'être baignée: assise au bar de la plage, elle buvait des tropicanas à l'orange et suçait les glaçons, slurp", 44

17. Le syntagme "Ce même jour, à l'heure où Chopin déshabille ses bananes" (L,62) réfère à l'indication "un autre surlendemain matin" (L,52), qui rappelle "le surlendemain matin" (L,37), dont le jour de la semaine et l'heure exacte ne sont jamais précisés

18. Ce procédé est surtout évident dans *La réticence* mais déjà dans *La salle de bain* le dernier passage, répétant mot à mot un passage de la page 15 (à l'exception du verbe 'sortir' qui du passé simple passe à l'imparfait) bouscule la chronologie et ramène le récit vers le point de départ, avec cette différence que, d'une action, la sortie de la salle de bain est devenue un état

19. Cf. *Longue vue*, 83

20. Tel qu'il est d'usage dans le roman d'espionnage ou le roman policier

21. Le personnage de Gibbs est associé avec la publicité, non seulement par le texte même du roman *Cherokee* ("Je ne suis anglais que par mon père, déclara Gibbs. La famille du dentifrice, vous savez, des cousins, on ne les fréquente pas" CH,116-117), mais encore par l'effet de l'intertextualité: "Gibbs recommande, pour les peaux grasses, la crème de savon Gibbs; pour les épidermes secs, la crème rapide sans savon Gibbs", dans l'inventaire d'un journal dans *W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec, Denoël, 1975, 34. Dans *Lac*, Oswald rappelle le tueur de Kennedy, Parkinson le ministre anglais et Maryland le département où se trouve la C.I.A., et ce n'est pas par hasard que l'espion hypersensible s'appelle Chopin

22. Jean-Claude Lebrun, *Jean Échenoz*, Éditions du Rocher, 1992, 103

23. "Arrêt sur image" (L,174), cf. (LV,67)

24. Maurice Nadeau, "L'état des lieux", *Quinzaine littéraire*, no. 532, 16-31 mai 1989, 4

25. Françoise van Rossum-Guyon, "Le nouveau roman comme critique du roman" dans J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman, Hier Aujourd'hui*, tome 1, 10/18, 1972, 220-221

26. Marcel Cornis-Pop, "Postmodernism beyond Self-Reflection: Radical Mimesis in Recent Fiction", in Ronald Bogue (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, vol. 2, Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1991, 136

27. Constantin Touloudis, "Metaphor and *Mise en Abyme* in the *Nouveau Roman*", *International Fiction Review*, vol. 10, no. 1, Winter 1983, 28

28. Entretien dans *Patrick Deville*, une publication de l'Office du Livre en Poitou-Charentes, 1991, 20

29. Cf. Alain Robbe-Grillet, "The French novel: from *nouveau* to new", *Times Literary Supplement*, October 13-19, 1989, 1122, 1130, (version publiée d'une

causerie tenue à Budapest en juin 1989, sur certaines ressemblances entre Echenoz, Toussaint, Deville et Redonnet)

30. Cf. note 11

COLETTE GAUDIN

**Marguerite Yourcenar**  
**A la surface du temps**

Amsterdam/Atlanta, GA 1994. 143 pp.

(Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine 21)

HN. 45,-/US-\$ 26.-

ISBN: 90-5183-614-7

L'œuvre de Marguerite Yourcenar vise très large, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Elle allie de manière unique son ambition d'universalité à l'attention modeste aux aspects les plus singuliers de l'existence et aux êtres les plus obscurs de l'univers. L'inquiétude du temps est le foyer central d'où se relance toujours son écriture. Le temps demeure pour elle impensable, inscrutable, impossible à unifier et à totaliser, mais ses apories nourrissent l'imaginaire. "Le temps ne vous coûte rien, à vous les philosophes : il existe pourtant puisqu'il nous sucre comme des fruits et nous dessèche comme des herbes," dit un personnage de *Feux*. Cependant, à défaut de "mourir pour échapper au temps," vivre consiste en ripostes créatrices. De ses premiers récits jusqu'aux chroniques familiales qui forment *Le Labyrinthe du monde*, en passant par les romans et les pièces de théâtre, Yourcenar tisse une poétique du temps qui fait leur place à la permanence des mythes, aux difficiles questions de la connaissance historique et du désenchantement de l'histoire, et à la quête de la transmission généalogique. La présente étude s'articule selon les grandes lignes de cette poétique et met en lumière la manière dont Yourcenar orchestre les temporalités plurielles sur l'horizon d'un temps unique.

USA/Canada: Editions Rodopi, 233 Peachtree Street, N.E., Suite 404,  
Atlanta, GA 30303-1504, Telephone (404) 523-1964, Call toll-free 1-  
800-225-3998 (U.S. only), Fax (404) 522-7116  
All Other Countries: Editions Rodopi B.V., Keizersgracht 302-304, 1016  
EX Amsterdam, The Netherlands. Telephone (020) 622.75.07, Fax (020)  
638.09.48