

des saynètes rendues burlesques par la voix intérieure du narrateur, comme celle d'un achat de mouchoirs à Berlin, « dans cette situation de légère infériorité dans laquelle vous met une connaissance imparfaite de la langue du pays », ou simplement cocasse, comme lorsque le narrateur qui bronze nu dans un parc, rencontre Hans Mechelius, poète et diplomate, président de la Fondation qui lui octroie sa bourse de recherche, accompagné de l'écrivain hollandais Cees Nooteboom, tous deux correctement habillés et qui engagent conversation (*La Télévision*, 1997).

Des romanciers « impassibles »

La concomitance de ces publications, leur ton pince-sans-rire, ont pu donner le sentiment d'un certain renouveau de l'art narratif. D'autant que d'autres romanciers, comme Patrick Deville et Christian Oster, sont venus rejoindre Toussaint et Echenoz aux éditions de Minuit, produisant ainsi un effet de groupe. Oster orchestre ses romans autour d'événements sans importance, qui dégénèrent et fournissent matière paradoxale à des histoires dans lesquelles rien ne se passe, ou peu de chose. Dans *Loin d'Odile* (2001), le narrateur partage son appartement avec une mouche, Odile, à laquelle il laisse ses clefs pour aller skier avec des amis ; dans *Mon grand appartement* (1999), le narrateur les perd, se retrouve sans clefs, et s'en trouve d'autant plus démuné que sa compagne, qui pourrait lui ouvrir, vient de le quitter ; dans *Une femme de ménage* (2001), celle qu'il croyait recruter s'installe chez lui et il ne peut s'en débarrasser, sauf à sombrer dans les amours ancillaires pour en être quitté. Car tel est le destin des narrateurs d'Oster : être quitté, mais la rupture, sans émotion, n'est jamais traitée qu'incidemment. L'intérêt se déplace vers un détail anodin qui monopolise l'attention : dans *L'Imprévu* (2005) sa compagne enrhumée laisse le narrateur aller seul à un anniversaire auquel, enrhumé à son tour, il ne parvient jamais. Le héros de *Sur la Dune* (2007), qui veut aider des amis à désensabler leur maison, vit « un peu en arrière de l'instant ». Ces maigres histoires retiennent le lecteur par la dérision avec laquelle sont abordés ces drames insignifiants, quand bien même Oster ose intituler un livre *L'Aventure* (1993),

comme pour faire illusion. *Dans le train* (2002) rejoue la scène de la rencontre sur un quai de gare, mais résume les grands poncifs romanesques – la rencontre amoureuse, le départ vers l'aventure – aux circonvolutions empruntées de la pensée du narrateur. Si le ton et la banalité des prétextes rapprochent Oster de Toussaint, c'est dans le voisinage d'Echenoz en revanche que prennent place les romans plus proliférants de Patrick Deville, avec leurs histoires délirantes d'espionnage et d'amours contrariées, défuntes (*Longue vue*, 1988) ou fictives (*La Femme parfaite*, 1995), de même que ceux d'Éric Laurent (*Liquider*, 1997 ; *Remue-ménage*, 1999). Dans *Ces deux-là* (2000), histoires de couples et de filatures entremêlées, Deville maintient l'action en perpétuel mouvement : le roman se fait esthétique de l'agitation brassant des clichés qu'entre ellipse et ironie, l'auteur exploite jusqu'à en exhiber la corde. Lui aussi en effet joue avec les modèles romanesques, y compris ceux de « l'école du regard » (*Longue vue* multiplie les outils optiques) néoromanesque à laquelle il emprunte son goût des objets et des descriptions.

Force est cependant de constater que le terme de « postmodernité », ou celui de « minimalisme » que l'on commence à leur attribuer, ne convient qu'imparfaitement à ces écrivains : la « postmodernité » est l'objet d'un débat philosophique complexe et contradictoire où leurs romans ludiques ne se retrouvent guère, et le « minimalisme », qui s'appliquerait éventuellement à Toussaint, peut difficilement qualifier les romans foisonnants d'Echenoz. Leur éditeur, Jérôme Lindon, réunit en 1989 les quatre écrivains sous le terme (emprunté à un journaliste du *Quotidien de Paris*) de « romanciers impassibles », dans une publicité parue dans *La Quinzaine littéraire* à la sortie du premier roman d'Oster. Quoique discuté par les écrivains eux-mêmes et sans obtenir le même écho que celui de « Nouveau Roman », inventé sensiblement dans les mêmes conditions trente-cinq ans plus tôt, la formule favorise leur audience critique. Même si, comme dans le cas du Nouveau Roman, les œuvres de chacun demeurent assez disparates : Echenoz fait jouer tous les ressorts romanesques quand Toussaint s'amuse de leur absence ; Deville sature la fiction quand

Oster l'ironise. Dans la même veine, des auteurs plus jeunes s'emploient aussi à parodier les formes du romanesque : roman policier, roman d'espionnage, roman sentimental pour Eric Laurent dans des intrigues minimales qui jouent du second degré et tiennent par la préciosité du ton, du lexiqué et des références culturelles. Des exercices de style en mal d'histoires se nouent autour de poncifs (la rencontre amoureuse dans *Coup de foudre*, 1995 ; ou *Clara Stern*, 2005) et de pastiches (de Claude Simon, de Proust...).

La notion de « roman ludique » ne suffit pas plus à décrire l'œuvre d'Echenoz, car le principe ludique ne s'y déploie qu'en corrélation avec d'autres intentions. Ses personnages en fuite, ses chapitres successifs orchestrés autour d'espaces à chaque fois nouveaux, thématisent le souci d'échapper aux catégories de la critique. *Je m'en vais* (1999) est à cet égard un titre emblématique. En fait de romanesque, les romans d'Echenoz semblent souscrire à la définition qu'en donnait Roland Barthes : « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie » (*Cours, entretiens et enquêtes*, 1975). Sans se dégager de l'histoire, qu'ils dérèglent volontiers, les romans d'Echenoz sont affaire de brèves notations sur le réel quotidien et de jeux énonciatifs. Et dans ces notations, le ton se fait plus caustique, l'observation est sous-tendue de brèves réflexions sociales ou politiques que, bien sûr, le roman ne développe pas. De même, derrière leur apparente dérision, les romans de Toussaint sont aux prises avec des questions plus essentielles : ces célibataires reclus dans leur baignoire, dans des cabines de toilettes, de téléphone ou de photomaton, réitèrent à leur façon la réflexion pascalienne sur ce qui détourne l'homme de demeurer enclos dans sa chambre. Du reste, le narrateur de *La Salle de bain* lit les *Pensées* (en anglais) et le fait savoir.

Écrire après Beckett

C'est dire que ces écrivains retrouvent à leur façon un peu de l'esprit que Beckett et Pinget ont installé chez Minuit. Dans *Un*

soir au club (2001) de Christian Gailly, le narrateur aux prises avec une aventure amoureuse que son âge mûr rendait incertaine, s'interroge : « Était-ce le commencement de quelque chose ? N'était-ce pas plutôt la fin de quelque chose ? Ni l'un ni l'autre, c'était l'un et l'autre. » Comment commencer, comment finir ? On aura reconnu derrière ces questions d'apparence psychologique les échos des monologues de Beckett. Gailly et Serena ont en partage avec Toussaint d'avoir été notablement marqués par l'auteur de *L'Innommable*. Et de devoir affronter cela comme une difficulté : comment écrire *après Beckett* ? Leurs premiers textes portent la marque de cette interrogation. Dans *Dit-il* (1987) de Gailly, un narrateur prénommé Christian rassemble ses idées en vue du livre qu'il ne parvient pas à écrire, victime de son impuissance et de ses pensées obsédantes à la fois. Dans *K 622* (1989), il s'agit, comme chez Proust, mais avec quelle économie de moyens !, de retrouver l'émotion éprouvée jadis à l'écoute d'un concerto de Mozart. Si des actes anodins (recevoir un paquet destiné à la voisine dans *Dring*, 1991) enchaînent, comme chez Toussaint ou Oster, des situations dérisoires en cascade, les textes de Gailly sont habités d'une inquiétude plus sourde. Le thème musical ne domine (*Variations Goldberg* dans *Dring*, 1992 ; jazz dans *Be bop*, 1995 et *Ce soir au club* ; Schubert dans *La Passion de Martin Fissel-Brandt*, 1998) que pour désigner un bonheur perdu, inaccessible ou désormais impraticable. Et donc pour manifester cet abandon auquel l'homme est condamné. Au point que dans le roman le plus récent, *Dernier Amour* (2005), le compositeur d'une musique contemporaine plutôt sombre n'orchestre plus, après l'échec public de sa création, que sa propre mort rendue certaine par la maladie. Comme Echenoz cependant, Gailly pratique ce que le critique Gianfranco Rubino a appelé « l'évidence du narrateur » : ses intrusions prennent ainsi un peu de distance avec ce qui serait sinon, sous le masque transparent d'un humour décalé, une œuvre d'un pessimisme absolu.

Dans *Basse ville* (1989), Jacques Serena traite de même du sentiment de dépossession, ou plutôt il le met en évidence dans les monologues beckettien de ses personnages, forme qu'il aime pra-

tiquer et qui le conduit vers le théâtre (Rimmel, 1998). L'écrivain, qui déclare ne s'intéresser qu'aux « ratages », à la dérive et aux fatigues de la vie, fait parler dans *Lendemain de fête* (1993) deux ex-amants de la même femme, aimée et disparue, qui ressassent : « Les mêmes choses, répétées, retournées, puis retournées encore, d'un côté puis de l'autre, mâchées, remâchées, sans arrêt, dans nos bouches, ces matières ingrates, extraites de l'histoire, qu'on appelle son histoire, mâchées, arrondies, déplacées, aplaties, dans nos bouches, ces petits amas grisâtres, ces boulettes fades. » *Plus rien dire sans toi* (2002) est aussi un monologue, celui d'un narrateur délaissé par sa femme et censé écrire l'autobiographie d'une actrice sur le retour, elle-même perdue entre effluves d'alcool, fumées diverses et rêves lancinants. Ces deux naufrages se superposent et se confondent, sans se résoudre jamais. Avec Serena, ni ludisme ni impassibilité ne sont plus de saison, même si l'écrivain tient à distance toute psychologie et tout pathos. Ces écrivains ont cependant une caractéristique en partage : tous installent leurs intrigues – ou leur absence d'histoire véritable – dans le présent. Qu'il s'agisse d'un présent fort peu défini ou saisi sous ses traits les plus dérisoires, il y va toujours, dans la marge du récit, d'un regard porté sur le monde actuel : présence de « sans-papiers » dans *Dehors* d'Éric Laurrent, arrêtés municipaux contre les nomades dans *Un an* d'Echenoz, « J'avais perdu mon emploi. À ma façon j'étais de mon époque », lit-on dans *Loin d'Odile*.

Le roman fantaisiste

Lorsque la dimension ludique se conjugue à l'étrangeté, elle bascule vers d'autres mondes, comme parallèles au monde quotidien et non dénués de fantaisie. L'Afrique que traversent les personnages de Savitzkaya (*La Traversée de l'Afrique*, 1979) tient de l'espace textuel roussellien (que l'on pense aux *Impressions d'Afrique*) bien plus que d'une représentation vériste du continent. Le premier roman de l'auteur était intitulé *Mentir*, titre programmatique qui vaut pour l'œuvre qu'il inaugure. On y ment comme mentent les enfants, à la fois « pour jouer » et « pour de vrai » : le royaume étrange de *Les morts sentent bon* (1983) est un univers de fantaisie, où les camion-

neurs ressuscitent les morts en leur soufflant sur les yeux. Dans *Sang de chien* (1988), le narrateur, visiblement un enfant, invente un Mexique où il ne pourra emmener sa mère. Ces jeux et ces inventions laissent transparaître l'inquiétude d'un sujet qui a du mal à trouver sa place dans le monde, et préfère se réfugier dans un univers d'images et de mots, même si le monde de l'enfance qu'ils dessinent n'est guère rassurant. *Marin mon cœur* (1992) fournit en forme de comptines perverses le principe de ces livres déroutants : « Il n'aime pas son père. Il n'aime pas sa mère. Il n'aime pas sa sœur, ni ses oncles, ni ses grands-parents. Il en voudrait d'autres. S'il le demande, c'est que cela doit être possible. Mais s'il lui arrive de se coucher sous la forme de sa petite sœur, il s'endort toujours, prudemment, sous sa forme familière et se réveille Marin dont il tient à conserver le nom, les principales caractéristiques et tous les privilèges. Dont il est le nom, la forme et le mouvement. / Fermez la porte et ouste ! ordonne le nain assis sur son pot dans le cabinet au géant qui en prend toute la place. » Le portrait familial constitue un autoportrait de l'artiste en enfant créateur, réparant par l'imagination les défauts du réel ; interprétation que viennent confirmer *En vie* (1994) et *Exquise Louise* (2003) où Savitzkaya compose, en séquences inégales qui sont autant de poèmes en prose, une ode à la vie quotidienne, familiale, harmonieuse : la maison, les outils, le lavage, l'enfant qui grandit, l'écriture ; la sérénité joyeuse remplace alors les cabrioles de l'imagination.

Depuis *Mourir m'enrhume* (1987), lointain écho de *Malone meurt* de Beckett, Éric Chevillard, poursuit jusqu'au *Vaillant petit tailleur* (2003) et à *Oreille rouge* (2005), une œuvre placée aussi sous le signe d'une fantaisie plus forcenée, à la fois verbale et logique. Des souvenirs de Sterne, Nabokov, Queneau, Michaux, Perec, Pinget s'entrecroisent dans ses textes : Chevillard a lu, beaucoup, surtout ces écrivains qui ont contesté, chacun à sa manière, les conventions du réalisme traditionnel, et joué avec la représentation. Il a beaucoup retenu et de leurs chocs naît un éclat de drôlerie insolite, comme ces incessantes métamorphoses de Palafox, l'étrange créature polymorphe du roman éponyme. Prétexte à variations sur l'écriture elle-même, le récit s'interrompt