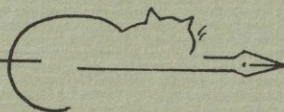


# ECRITURES

## FIN DE MILLENAIRE

*Jean-Philippe TOUSSAINT, Hervé GUIBERT,  
Eugène SAVITZKAYA, Philippe BLASBAND,  
Pierre MERTENS, Marcelin PLEynet, ...*



## ECRITURES

Directeur de la rédaction :

Sénat  
n° 1

Comité de rédaction :

Suzanne Bascot, François Bédard, Laurent Demoulin,  
Rosario Rossi, Françoise Tiliat

Présentation de la revue

## ECRITURES

Parutions : avril et octobre

Abonnement pour deux ans (4 numéros) :

1200 F (1200 F + 1200 F de port)  
Françoise Tiliat, Université de Liège

22

Université de Liège

Revue Ecratures

Université de Liège

Place Croix-Barillon, 13 (salle 104)

B-4000 Liège



Les Eperonniers  
Bruxelles



Université  
de Liège

automne 1991

*Directeur de la rédaction :*  
Sémir Badir

*Comité de rédaction :*  
Suzanne Bagoly, Françoise Delmez, Laurent Demoulin,  
Rossano Rosi, Françoise Tilkin

## ECRITURES

Parutions : avril et octobre  
Prix au numéro : 345 FB — 59 FF  
Abonnement pour deux ans (4 numéros) :  
1200 FB (+ frais de port)

*Siège de la revue :*  
Revue Ecritures  
Université de Liège  
Place Cockerill, 3 bât. A2 (4<sup>ét.</sup>)  
B — 4000 Liège  
Tél. : (0)41/66.56.47

\*

Co-Edition : © Les Eperonniers  
© Université de Liège  
Impression : L'Encrier, Liège  
1<sup>er</sup> tirage : 500 exemplaires  
octobre 1991

# Sommaire

\*

## fin de millénaire

*Editorial*

7

Laurent Demoulin, *Pour un roman sans manifeste*

8

Françoise Delmez, *Un autre* (de même) (Eugène Savitzkaya)

22

*Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91.*

33

Sémir Badir, *La littérature engagée selon Guibert*

44

Carmelo Virone, *Le lignage et la liaison*

58

Albert Mingelgrün, *Sur la poésie française «fin de siècle XXe»*

70

Edouard Delruelle, *Réécrire la modernité*

77

Philippe Blasband, *Informatique et littérature*

97

## **POUR UN ROMAN SANS MANIFESTE**

**par Laurent Demoulin**

### **UN VENT NOUVEAU**

Bien qu'il y ait toujours eu en France des écrivains de qualité, la situation littéraire stagnait depuis près de vingt ans : beaucoup de productions, quelques réussites, peu de créations. Mais, venues d'un présent trop longtemps inaccessible, soudain, de nouvelles vocations sont apparues, l'expression «jeune écrivain» a repris droit de cité et l'amour des mots s'est engagé dans des sentiers inexplorés.

Ces jeunes écrivains (nés pour la plupart vers le milieu des années cinquante) sont nombreux et il est difficile de les connaître tous; je citerai ici ceux que j'ai lu personnellement : Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Jean Rouaud, Christian Gailly, Patrick Deville, Eric Chevillard, François Bon, Christian Costa, Christian Oster, Emmanuel Carrère, Philippe Blasband et Hervé Guibert. Si la majorité d'entre eux sont publiés par les Editions de Minuit, tous ces auteurs sont uniques et originaux. Certains d'entre eux sont confidentiels, d'autres ont franchi les premières marches de la gloire, et l'un des derniers venus a décroché d'emblée le prix Goncourt. Ils ont chacun leur

style propre, les uns plus audacieux, les autres s'inspirant des uns, mais ils sont tous unis par certaines caractéristiques et par une même attitude face à l'histoire littéraire récente.

Néanmoins, avant d'entrer dans l'analyse, il est nécessaire d'apporter ici une petite précision : si ces jeunes écrivains donnent à un certain public une impression de renouveau, ils ne forment pas pour autant une école, ni une avant-garde, ni même un groupe. Aucun d'entre eux, jamais, ne songerait à rédiger un manifeste. Il est donc plus prudent de parler de tendance que de mouvement : ces auteurs, de manière naturelle, participent tous à leur époque et permettent à une génération d'avoir «sa littérature».

## UN PEU D'HISTOIRE

Le dernier grand mouvement avant-gardiste que la littérature française ait connu date des années cinquante et s'est appelé le Nouveau Roman. Robbe-Grillet, Simon, Sarraute, Butor, Pinget et ceux qui leur ont été parfois associés (Beckett, Duras) ont provoqué, en leur temps, des remous sans précédent : le roman n'était plus le roman. Plus d'intrigue, plus de personnage, plus de message, plus de ponctuation, plus de psychologie : tout l'arsenal de la littérature traditionnelle était balayé au profit de la forme. Le Nouveau Roman était une révolution.

La révolution porta ses fruits et plusieurs chefs-d'œuvre virent le jour. Mais, au-delà, indéniablement, le Nouveau Roman a engendré une littérature pour les spécialistes. La séparation, entamée dès le XIX<sup>e</sup>, entre l'écrivain et le grand public trouve là son apogée. Dans le milieu littéraire lui-même, le Nouveau Roman ne suscite pas que des applaudissements. Comme tout ce qui bouge, il fait peur et pendant très longtemps, les écrivains français ont été obligé de choisir : êtes-vous pour ou contre le Nouveau Roman ? Les

sympathisants se sentaient alors obligés d'emboîter le pas, voire d'aller encore plus loin dans la déconstruction (ce qui était impossible et qu'a tenté Sollers au temps du *Parc*). Ceux qui, par contre, étaient hostiles à la modernité, se cantonnaient dans un ron-ron pseudo-traditionnel.

Cette situation n'a cessé qu'il y a peu et la génération des écrivains qui nous intéresse est la première à avoir véritablement intériorisé la révolution du Nouveau Roman. Echenoz comme Toussaint n'ont plus eu besoin de secouer le cocotier ni d'innover à tout prix mais ils savent qu'ils vivent dans un nouveau régime littéraire et que tout est permis. Ils n'ont pas peur d'être audacieux à l'occasion mais leur roman n'a plus rien d'expérimental.

Le Nouveau Roman, résolument en rupture par rapport au roman traditionnel, rejetait toutes les conventions. Les auteurs d'aujourd'hui jouent avec ces mêmes conventions sans plus s'opposer à personne : par le biais d'une sorte de synthèse dialectique, ils intègrent la rupture au sein même de leur roman.

Ainsi, la nouvelle génération est tout à fait libre : une phrase de facture traditionnelle pourra, par exemple, être interrompue par un extrait de dialogue qu'aucun signe n'annonce.

Cette liberté nouvelle, qui ne s'encombre d'aucune théorie sur le roman, donne à la production de nos auteurs un caractère souple qui la rend — cela a son importance — facile à lire. Nous n'avons plus ici affaire à une littérature exclusivement savante : un roman léger se superpose au roman intellectuel. La révolution assimilée devient assimilable.

Donnons quelques exemples qui illustreront la différence entre le Nouveau Roman et celui d'aujourd'hui : le «vous» que Butor emploie à la place de «il» dans *La Modification*, contamine tout le roman et ne surprend le lecteur qu'en fonction de ses habitudes; le «vous» surgissant dans un ou deux paragraphes chez Echenoz, le «tu» qui surgit au détour d'un chapitre chez Volodine, dénotent chaque fois par rapport à tout le reste du livre.

Patrick Kéchichian dans l'article du *Monde* qu'il a consacré aux *Champs d'honneur*, souligne le lien de parenté qui rapproche Jean Rouaud de Claude Simon. Cette parenté saute aux yeux; pourtant le Prix Goncourt 90 ne respecte en rien les credos du dernier Prix Nobel français : Rouaud raconte des histoires et décrit des personnages, procédés qu'avait bannis le Nouveau Roman. Mais la phrase de Rouaud, pour des raisons purement esthétiques, épouse parfois la courbe particulière, ample et lancinante, que Simon donne à la sienne.

Dans *Sortie d'usine*, François Bon prospecte le flux mental d'un individu, technique chère à Nathalie Sarraute ou à Claude Simon. Mais Bon a un but précis qui n'a rien à voir avec les recherches de déconstructions de ses aînés : il essaye de décrire de l'intérieur la vie dans une usine.

D'autres exemples apparaîtront dans l'étude qui va suivre. Contentons-nous de retenir jusqu'à présent que la nouvelle tendance du roman français n'est ni néo-classique ni avant-gardiste : elle ne s'enferme dans aucun parti-pris pour profiter au mieux de toutes les virtualités de la langue littéraire.

## QUELQUES CARACTERISTIQUES DE LA NOUVELLE TENDANCE

### 1. *L'écriture par fragments*

Tous ces jeunes écrivains, malgré leurs différences, ont en commun certaines caractéristiques dont la plus importante au niveau formel est ce que l'on peut appeler l'écriture par fragments.

Celle-ci consiste en une indépendance (plus ou moins nette selon les auteurs) entre les différentes parties du texte. Les segments de texte isolés par

la fragmentation ne sont pas pour tous de la même importance : ce sont de petits chapitres chez Echenoz, Rouaud, Deville, Gailly, Volodine, Carrère et Chevillard; ce sont des paragraphes (l'atomisation du texte est donc plus forte) chez Guibert, Toussaint, Bon (dans *Le crime de Buzon*), Blasband et Costa.

La fragmentation se reconnaît grâce à plusieurs critères : d'abord, les fragments doivent être clos et se limiter à un sujet précis ou à une scène déterminée; ensuite aucun terme de liaison ne reliera les fragments entre eux; enfin l'ordre dans lequel les fragments seront alignés paraîtra aléatoire et respectera rarement la chronologie (la succession exacte des événements racontés est soit sans importance soit très facile à rétablir). Les fragments sont donc juxtaposés; ils ne sont unis ni par des notations temporelles ni par des liens logiques explicites mais ils sont tous assujettis à une entité supérieure, le livre, qui leur donne un sujet, un lieu, un personnage ou une intrigue en commun.

Cette technique d'écriture a plusieurs avantages : premièrement, en supprimant les liens, elle allège le texte et l'assouplit; deuxièmement, en multipliant les closures, elle multiplie les espaces émotionnels (la sobre émotion du rideau qui tombe); troisièmement, elle permet, par le jeu des juxtapositions, des contacts entre des lieux du roman qui seraient sans cela étrangers l'un à l'autre; enfin, grâce au découpage arbitraire qu'elle impose à la fiction, elle écarte auteur et lecteur de la tentation réaliste : le roman fragmenté avoue ce que tentent de cacher les romans traditionnels, il montre clairement que la narration est un choix, une réorganisation et non une reproduction du monde et l'écart, le «blanc», qui sépare chaque paragraphe nous rappelle en permanence que «ceci est un roman».

Cette dernière constatation a son importance car les jeunes auteurs qui nous intéressent écrivent des romans avant tout littéraires dont l'essentiel réside dans la forme. Même Hervé Guibert, qui veut raconter sa vie le plus

fidèlement possible, s'écarte résolument du réalisme : son projet n'est pas de reproduire la réalité objective mais de dire la vérité.

Le plus bel exemple de fragmentation nous est donné par le premier roman de Jean-Philippe Toussaint : dans *La salle de bain*, chaque paragraphe est numéroté (la fragmentation y est donc matérialisée). Le début de la deuxième partie du roman nous montrera comment la fragmentation réorganise le texte : au paragraphe 2, le narrateur, parti en train, arrive à destination («Le train arriva...»), et traîne dans la gare; le troisième paragraphe, sans transition nous décrit une chambre d'hôtel («Je fis le tour de la chambre ....» en sont les premiers mots ); le quatrième, sans qu'aucun signe n'annonce un retour en arrière, retrace la nuit passée dans le train et le cinquième paragraphe, commençant par «Je sortis de l'hôtel...», s'inscrit dans la continuité directe du troisième. Le lecteur n'éprouvera aucune difficulté à rétablir la chronologie des faits et, s'il est attentif, il remarquera certains jeux de sens entre le paragraphe 3 et celui qui suit.

La nouvelle génération d'écrivains français a trouvé dans l'écriture par fragments la souplesse et la légèreté qui lui convenait : une forme proprement littéraire moins contraignante que la déconstruction totale du Nouveau Roman.

## **2. Un phrasé irréprochable**

La littérature cultivée, depuis l'éclatement du texte opéré par Céline, a souvent reproché à la langue littéraire d'être artificielle et contraignante. Ainsi Queneau, et Perec dans son sillage, ont voulu que l'écrit profite des richesses du langage oral. Et le Nouveau Roman, en allongeant démesurément les phrases, s'est parfois écarté de la ponctuation traditionnelle (Pinget, dans plusieurs romans reproduit le langage oral).

La tendance qui nous occupe, préférant jouer avec les conventions plutôt que de les abolir, adopte au contraire un phrasé irréprochable au niveau grammatical. Il ne s'agit pas là d'un académisme quelconque mais de l'affirmation du caractère littéraire du texte<sup>1</sup>. Toutes les richesses de la langue littéraire, les plus récentes comme les plus anciennes, sont bonnes à saisir.

Le même souci d'éclectisme littéraire pousse nos romanciers à employer des tournures inusitées et obsolètes qui n'existent pas dans le langage oral. Les subjonctifs imparfaits sont fréquents (on peut rencontrer «que j'écrivisse» chez Guibert ou «qu'ils connussent» chez Echenoz) ainsi que les passés simples aux personnes où on ne l'emploie plus guère («nous interrogeâmes» chez Toussaint). Les verbes introducteurs en incise du type «dit-il», formes verbales strictement réservées à la littérature romanesque, ont beaucoup de succès auprès de nos écrivains (Oster a recours à «généralisa-t-elle»; Carrère à «transigea-t-il»; Toussaint à «m'étranglai-je»; Costa à «inférait-il»; Deville à «suggéra-t-il»; Volodine à «s'enquit-elle»; Echenoz à «sourit-elle un ton plus haut»... sans oublier le «Dit-il» qui sert de titre au premier roman de Gailly).

Toutes ces formes désuètes côtoient des termes modernes, argotiques ou familiers, ce qui provoque d'incessantes ruptures de ton. Ces ruptures, juxtapositions de mots habituellement éloignés l'un de l'autre, amènent un effet humoristique chez la plupart de nos auteurs. Echenoz, par exemple, s'amuse souvent à se moquer de lui-même avec des phrases comme : «Merde, exprima Paul». Mais pour Guibert comme pour Rouaud ou Volodine, il n'y a aucune trace d'humour dans ces juxtapositions : tous les mots ont leur charme, tous les mots ont une force et Guibert, sans

---

<sup>1</sup> Face à une littérature semi-populaire, héritière de Céline et usant largement, depuis Cavanna jusqu'à Djian, d'une structure et d'un ton proche du langage oral, le retour à une phrase grammaticalement correcte est le seul recours d'un texte proprement littéraire.

ostentation, de manière naturelle, écrit «couilles» entre deux termes scientifiques ou au milieu de verbes raffinés.

### ***3. Amour du signifiant***

Chez un grand nombre de nos auteurs, le plaisir procuré par la «littérarité» du texte se traduit par l'emploi de certains mots recherchés pour leur sonorité : c'est ce qu'il est permis d'appeler l'amour du signifiant.

Ainsi Echenoz et Volodine inventent des langages dont ils nous transcrivent quelques phrases, pour le plaisir, sans nécessairement les traduire.

Les noms propres servent souvent d'ornements formels, spécialement les noms étrangers, qui ne sont chargés d'aucune connotation culturelle ou sociale, qui n'influencent absolument pas le comportement des personnages et qui ne sont convoqués dans le texte qu'en vertu de leur sonorité complexe (Kovalskazinski Jean-Marie chez Toussaint, Angelo Klopstock-Lopez chez Echenoz, Alfonso Liffley-Ramirez chez Deville, Kuskowiack chez Costa, Soti chez Gailly, Konrad Etzelkind ou Eva Rollnick chez Volodine).

De manière plus générale encore, les noms propres (nom et prénom) sont souvent répétés au lieu d'être remplacés par un pronom.

Cet amour du signifiant est emblématique de ce qui va suivre : les noms ont souvent plus d'importance que les personnages qu'ils renferment.

### ***4. Fausse anecdote et discrétion du personnage***

Le Nouveau Roman avait proscrit anecdote et personnage. La nouvelle génération, moins catégorique, leur réserve un sort particulier.

Le récit devient ce que l'on peut appeler une fausse anecdote, une histoire qui se dérobe, mais nos romanciers n'utilisent pas tous la même technique pour détourner leur récit.

Pour plusieurs d'entre eux, même s'il y a bel et bien une histoire qui est racontée, le récit piétine au point de sembler sans intérêt (l'intérêt réel est ailleurs) : Gailly s'attarde pendant un chapitre légendaire sur l'achat d'un nouveau costume; le héros de Toussaint lit son journal dans les bureaux d'une auto-école, incapable de se décider à s'y inscrire; un personnage de Carrère hésite à se raser la moustache; Boz, dans le roman de Costa, rêve de « commencement » mais n'entreprend rien; Chevillard passe tout un roman au chevet d'un vieillard; et, dans *Volley-ball*, Oster nous montre son héros à la recherche d'une salle pour s'entraîner à son sport favori. Tout cela, bien sûr, ne manque pas d'humour, et apprend aux lecteurs, en douceur, que la littérature ne se limite pas à de belles histoires.

Une autre méthode consiste à commencer un récit de façon classique pour ensuite, comme le fait Echenoz, le terminer de manière volontairement abracadabrante et caricaturale, ou bien, à la façon de Patrick Deville, pour laisser l'action en suspend et finir le livre en queue de poisson<sup>2</sup>.

Pour un troisième groupe d'écrivain, l'histoire a plus d'importance : elle est, en tout ou en partie, autobiographique. Guibert, Rouaud, Blasband décrivent leur vie ou celle de leur entourage direct. Leur but n'est donc pas, comme pour les autres, de minimiser l'anecdote ou d'en dénoncer l'arbitraire. Mais, chez ces trois auteurs, le romanesque, le spectaculaire ne prend pas plus de place que ce qui est anodin. La guerre 14-18 apparaît dans *Les Champs d'honneur* de Rouaud comme un épisode secondaire, moins chargé d'émotion que l'évocation de la vieille voiture du grand-père. Philippe

---

2 Les deux premières techniques peuvent être cumulées : Toussaint laisse en suspens des aventures pourtant déjà minimales comme la poursuite d'une nouvelle bouteille de gaz dans *L'Appareil-photo*.

Blasband raconte la révolution iranienne et l'exil avec le suprême détachement de ceux qui n'ont rien à dire; il a réellement vécu ces événements mais il ne s'en plaint pas, il arrive à être neutre; au lieu de chercher à nous bouleverser par des hyperboles, il se contente de décrire les choses, comme si elles ne le concernaient pas et c'est ainsi que finalement, il nous touche. Hervé Guibert raconte son passé proche dans presque tous ses livres : cependant, ce passé n'est pas intéressant en soi (l'homosexualité, qui pourrait être le sujet de son œuvre, n'est pas tendue comme tel, elle est présente, sans ostentation, parce qu'elle est inhérente au personnage, inévitable, comme l'hétérosexualité pour un hétérosexuel) et si, avec ses deux derniers livres, Guibert est devenu l'écrivain du sida, il est injuste de le réduire à ce seul rôle; la différence est grande entre Fritz Zorn qui écrit parce qu'il a le cancer et Guibert qui écrit depuis toujours, qui n'a jamais cessé de retranscrire son présent, et qui parle soudain du sida parce que celui-ci est entré dans sa vie. Contrairement à ce que beaucoup ont pensé, Guibert n'a pas trouvé «son sujet» avec la terrible maladie car Guibert n'avait pas besoin de sujet, il n'écrit ni pour sauver son passé ni pour faire part de ses expériences; il écrit au contraire pour donner du poids à ce qu'il vit<sup>3</sup>, son existence devient intéressante grâce à la littérature; car seule la littérature a de la valeur pour lui.

Le récit est donc toujours, de manière différente selon les auteurs, secondaire par rapport au texte lui-même.

Cette nouvelle conception du roman entraîne une nouvelle conception du personnage. Chez nos jeunes auteurs, les personnages sont des outils : leur comportement n'est ni expliqué ni commenté, leur caractère n'est jamais qualifié. Aucune introspection, aucun discours psychologique ne définit les contours de leur esprit. Seuls les actes (c'est-à-dire les actions, les paroles et

---

<sup>3</sup> Guibert raconte volontiers la réaction de ses amis par rapport à ses romans : Vincent dans *Fou de Vincent* déclare qu'il a peur de devenir un personnage.

les émotions directes sans que celles-ci soient justifiées) nous sont décrits<sup>4</sup>. Dans *La Salle de bain*, roman rédigé à la première personne, le narrateur ne nous donne pas les raisons pour lesquelles, étrangement, il refuse de sortir de sa salle de bain. Quant aux récits autobiographiques, ils n'ont pas plus pour but de nous dresser le portrait du narrateur que de raconter les événements qu'il a vécus. Le «je» est neutre, comme s'il nous était donné au départ : Guibert, non seulement ne se décrit pas mais en plus parle de ses amis en se contentant de les nommer, sans préciser leur rôle ni leurs qualités, comme si nous les connaissions personnellement. Echenoz, pour sa part, se sert de personnages fantoches, inconsistants et caricaturaux.

A ce recul par rapport à l'anecdote et à cette discrétion vis-à-vis des personnages s'ajoute une absence totale de message. Quelques réflexions émaillent le texte mais aucune philosophie générale ne s'en dégage. Les jeunes auteurs n'écrivent plus des romans à thèse et l'on a souvent dit d'eux qu'ils étaient «désengagés»<sup>5</sup>.

Cette triple position de nos écrivains vis-à-vis du récit, des personnages et des messages<sup>6</sup> a divers avantages. Dans certains cas, elle favorise un certain humour (le récit se moquant de lui-même), dans d'autres, elle permet à l'écrivain de laisser libre cours à une émotion sobre, puissante mais chuchotée, toute entière dans l'évocation, ce silence qui sépare habilement les mots.

---

<sup>4</sup> Carrère, sur ce point, s'écarte de ses confrères : l'introspection est une de ses spécialités.

<sup>5</sup> François Bon fait figure d'exception à cet égard : ses romans sont tous empreints d'une réflexion sociale et ses récits sans action servent à la description d'une usine, d'une prison ou d'une banlieue.

<sup>6</sup> Une fois encore nous sommes loin, sans en prendre la contrepartie, de l'abolition totale du contenu, du récit et des personnages qu'avait instaurée le Nouveau Roman.

## MINIMALISTES ?

Parmi les jeunes auteurs que j'ai cités ici, il est possible de dégager un sous-groupe, uni par des liens plus étroits et dont la figure de proue est sans conteste Jean-Philippe Toussaint. Ces écrivains, Oster, Deville, Costa, Toussaint et Carrère, ont souvent été appelés «minimalistes». Les trois premiers cités ont été influencés par le quatrième tandis que le dernier, Emmanuel Carrère, ne ressemble à Toussaint, dont il est étroitement contemporain, que par la grâce d'un phénomène de génération spontanée<sup>7</sup>.

Ces cinq écrivains, en plus des caractéristiques évoquées ci-dessus, développent un humour discret et ironique, multiplient les ruptures de ton, se plaisent à la description de petits mouvements sans signification (le rasage masculin matinal fait l'objet de description aussi bien chez Toussaint, Carrère, Costa, Deville que chez Echenoz), mettent volontiers en scène des parties de mikado, de jeu de go ou de fléchettes, et placent souvent leurs personnages dans des situations où ils ne se comprennent pas l'un l'autre. Leur style est soigné; les figures de rhétorique se font rares : peu de comparaison, pas de métaphore. Les jeux de mots, fréquents, ne sont jamais mis en évidence et échappent parfois à la première lecture.

On comprend dès lors pourquoi ces écrivains ont été qualifiés de «minimalistes». Mais si l'anecdote est minimale, le texte lui ne l'est pas. Ce n'est pas parce que ces écrivains ne lancent aucun cri qu'ils n'ont rien à dire.

Les romans de Jean-Philippe Toussaint, par exemple, laissent, il est vrai, une étrange sensation de vide après la première lecture : on a ri en lisant ce roman «où il ne se passe rien» et on éprouve, comme un malaise, la

---

<sup>7</sup> Jean Echenoz, dont se sont nourris également Deville et Oster, est souvent compté aussi parmi ces minimalistes. Il s'en distingue néanmoins par les nombreux rebondissements qui fourmillent dans ses fausses anecdotes.

sensation d'avoir lu trop vite. A la relecture, le texte se montre sous un nouvel aspect : ce livre qui nous avait semblé si léger recèle soudain une angoisse latente et un sens se dégage de ce qui nous semblait absurde.

Dans *La Salle de bain*, par exemple, de subtils rapports entre différents lieux du texte se nouent sous nos yeux : la salle de bain où le héros s'enferme au début du roman sans que l'on sache pourquoi et Venise où il s'enfuit sans raison s'associent avec plusieurs réflexions sur la pluie, qui tombe par la fenêtre, pour former une symbolique de l'eau éclairante à plus d'un égard. L'eau, omniprésente, représente le temps qui passe; la salle de bain, comme Venise, sont des endroits où l'eau est canalisée. A la lumière de ce symbole, la conduite du narrateur, jusque là inexplicable et drôle, est enfin compréhensible : le héros s'enferme parce qu'il est angoissé par la mort. Un roman noir se superpose à un roman léger. Jean-Philippe Toussaint a trouvé une nouvelle voie, pudique et délicate, pour exprimer ce que d'autres avaient crié haut et fort. Ses romans, riches de plusieurs lectures (une symbolique comparable à celle de *La Salle de bain* parcourt *L'Appareil-photo*), méritent-ils l'étiquette «minimaliste»<sup>8</sup> ?

## POSTMODERNES ?

Qu'ils soient ou qu'ils ne soient pas minimalistes, nos écrivains dans leur ensemble sont profondément marqués par l'époque dans laquelle ils évoluent (ainsi, l'absence de message de ces romans pourrait s'expliquer par le rejet du débat idéologique tel que l'on l'observe depuis le milieu des années 80 en Europe occidentale).

---

<sup>8</sup> Chez Carrère, les deux lectures, au lieu de se superposer, se suivent : *La Moustache*, par exemple, commence comme une comédie et finit par une tragédie inattendue.

C'est pourquoi il peut paraître tentant de rattacher nos auteurs à divers mouvements actuels et notamment à la postmodernité. Le rapprochement n'est pas impossible : en architecture, par exemple, la postmodernité, qui consiste à orner des bâtiments modernes avec des éléments anciens sortis de leur cadre (comme des colonnes doriques qui ne soutiennent rien), présente quelques rapports avec nos écrivains, dans la mesure où ceux-ci comme celle-la opèrent une synthèse entre la modernité et ce qui l'a précédée.

Malheureusement, le mot «postmoderne», trop à la mode, compte chaque jour un nouvel emploi, servant à décrire des mutations sociologiques qui se situent aussi bien en 1950 qu'en 1990. Et tant que son sens ne sera pas clairement défini, il me semble inutile de se demander s'il y a une littérature postmoderne.

## **VERS UN ROMAN TOTAL**

Une nouvelle littérature, profitant de la liberté que d'autres ont conquise pour elle, plongeant dans les richesses d'un patrimoine immense, une littérature à la fois littéraire et facile à lire, riche et aisée, tour à tour directe et pudique, ironique et angoissée, prend chaque jour des dimensions plus importantes. Elle ne se contente pas de créer des œuvres abouties, elle ouvre des portes. Au nom de la littérature, tout est désormais possible.