Romanciers minimalistes, 1979-2003. Sous la direction de MARC DAMBRE et BRUNO BLANCKEMAN. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012. Un vol. de 353 p.

Le volume édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman sous le titre de *Romanciers minimalistes, 1979-2003* rassemble les actes d'un colloque qui s'est tenu à Cerisy en 2003. L'ouvrage affiche d'emblée un important décalage temporel avec la date de sa parution (2012). S'il est permis de déplorer ce délai de publication, il est également possible de renverser la perspective et de mesurer, avec le recul, l'intérêt des notions avancées par la critique pour penser la production littéraire au présent. Dix ans se sont écoulés depuis la décade de Cerisy. Les auteurs étudiés alors, parmi lesquels figurent Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, Oster, Deville font de plus en plus l'objet de recherches en France comme à l'étranger, voire de journées d'études ou de colloques monographiques¹. Le colloque de Cerisy prend rétrospectivement la valeur de mise en place théorique indispensable à qui veut situer ces écrivains dans une histoire du littéraire.

Répondant à la nécessité de dégager des lignes de force et des points de repère dans le champ littéraire au tournant du millénaire, le volume questionne la tendance minimaliste du roman français. Il ne s'agit pas d'étiqueter la production littéraire, mais bien d'interroger les tensions (minimalisme/maximalisme) qui travaillent les écritures narratives dans leur rapport à l'histoire littéraire, à l'héritage du Nouveau Roman notamment. Ces mises en perspective font de cet ouvrage aujourd'hui un instrument de recherches capital lorsqu'on entend réfléchir aux modes d'écriture mais aussi aux valeurs éthiques, esthétiques véhiculées, altérées ou inquiétées par le roman à l'aube du XXI^e siècle. Comme le rappelle l'avant-propos, la critique de la littérature contemporaine ne renonce ni à la classification ni à la périodisation. Au contraire, il lui faut mettre à l'épreuve des concepts, c'est-à-dire ratifier ou critiquer leur degré de pertinence théorique en les soumettant à l'analyse des textes. On peut néanmoins se demander pourquoi la critique s'est arrêtée sur une notion aussi large et floue d'un point de vue épistémologique que le minimalisme.

La raison, exposée par Marc Dambre et Bruno Blanckeman au seuil du volume, tient à la promotion du terme non seulement dans la presse mais aussi dans la critique universitaire à l'étranger. L'ouvrage se construit à partir des usages de ce mot, non pour se les approprier mais pour en faire les foyers d'hypothèses théoriques. Si la distance est de mise en regard des formules à la mode du journalisme littéraire, il convient de prendre au sérieux l'essai de Fieke Schoots, *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint* » (1997), tout comme l'ouvrage de Warren Motte, *Small Words : Minimalism in Contemporary French Literature* (1999). Ces études inaugurent un débat quant au corpus d'auteurs rassemblés sous la bannière du minimalisme tout comme elles invitent à repenser les caractéristiques de la narration, de l'éthique et de l'esthétique dites minimalistes.

Le volume est constitué de trois volets qui articulent ces différents niveaux de réflexion. La première partie (« Questions ») vise à replacer dans le contexte de la fin du millénaire – où surgissent les spectres de la fin de l'Histoire, des avant-gardes, etc. – l'émergence d'une littérature minimaliste. À la question du pourquoi s'associe la question du comment : quels sont les signes distinctifs de cette inflexion de la production littéraire des années 1980 à 2000 ? Les articles tentent de mettre en évidence la « minimalisation » des paramètres de la narration (personnage, auteur, représentation du réel, voix narrative, espace, temps) tout en montrant que cette tendance entre constamment en tension avec son mouvement contraire : qu'on le nomme « maximalisation » avec Lionel Ruffel (p. 43-54) ou post-modernité avec Sophie Deramond (p. 93-101).

Moins disparate dans ses approches, la deuxième partie (« Repères ») interroge la vision du monde qui se dégage d'une telle littérature. Le rapport du personnage à l'autre dans la relation

1. Jean Echenoz a fait l'objet d'un premier colloque international à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne en 2004. En mai 2013, l'Université Paris-Sorbonne consacre un nouveau colloque international à l'auteur de *14*. En juin 2012 s'est tenu à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne un colloque international consacré à Jean-Philippe Toussaint. En mars 2013, Pierre Jourde et Olivier Bessard-Banquy organisent à Valence (Université Stendhal-3) un colloque international autour d'Éric Chevillard. Christian Gailly a pour sa part fait l'objet d'une journée d'études dont les actes ont été publiés par l'Université de Saint-Étienne en 2008 sous le titre *Christian Gailly, l'écriture qui sauve*.

amoureuse ou dans la relation au monde, sa place dans l'espace urbain, social et politique font apparaître un minimalisme synonyme de solitude ou de détachement. La notion désigne encore l'attention au détail qui relève à la fois de la « minutie » (pour reprendre une expression que Mathilde Barraband emploie à propos de François Bon) et de la restriction, voire de la réticence à l'égard des réalités sociales et politiques, si l'on suit les analyses de Pascal Mougin à propos des romans d'Oster, Toussaint et Echenoz.

La dernière partie (« Études ») déplace l'enquête autour du minimalisme sur l'axe éthique et esthétique. En analysant le dispositif des narrations, les stratégies et les effets stylistiques dans les œuvres de Chevillard, Lenoir, Echenoz, Toussaint ou Gailly, les critiques mettent en évidence les paradoxes qui sous-tendent le minimalisme (*less is more*). Derrière « la pratique de la réduction » (A. Mura-Brunel, p. 296) et le ludisme s'énonce un refus du comble sémantique. Le roman minimaliste suggère un « sens fluctuant » (J.-L. Hippolyte, p. 248), en tenant « le pari de l'illisibilité » (A. Cousseau, p. 238) chez Chevillard. Il met en scène à travers les défauts du langage la hantise d'un défaut de substance ontologique. Mais le romancier ne se satisfait pas de ce manque : il introduit « un principe de « migration du sens » » (Bikialo, p. 266²). Le sens ne tient plus dans les schémas désuets de l'intrigue romanesque. Il se lit au contraire dans le bricolage de ses restes (Echenoz), dans ses détails insignifiants, dans les non-dits ou les ellipses chez Gailly, Toussaint.

Plutôt que de suivre l'ordre de l'ouvrage et de rendre compte du nombre conséquent d'articles qu'il comporte, nous tenterons plus modestement d'exposer les réponses qu'il apporte aux questions soulevées par le terme « minimalisme ». Nous en retiendrons trois. La première porte sur le corpus d'écrivains : le minimalisme est-il un phénomène spécifique aux éditions de Minuit ? La seconde porte sur l'ethos « impassible » des narrateurs, des personnages, sur les modalités et les enjeux de la dérision. La dernière interrogation passe du sens de la dérision à celui du dérisoire : le minimalisme est-il le lieu d'une réversibilité de l'insignifiant en infini ?

Des écrivains Minuit ?

Historiquement, le minimalisme apparaît outre-Atlantique au courant des années soixante. Il désigne les pratiques de plasticiens désireux de placer leur travail sous l'angle de la sobriété et de la pauvreté des moyens. Cette économie de la réduction a pour vocation de mettre en scène l'œuvre dans sa matérialité, en lui ôtant tout effet d'illusion. La notion recouvre bientôt une pluralité de champs et d'écoles – de la sculpture de Donald Judd à la musique répétitive de Steve Reich, de l'architecture selon Ludwig Mies van der Rohe aux chorégraphies de Lucinda Childs. Elle essaime ainsi aux États-Unis puis en Europe. *Romanciers minimalistes 1979-2003* fait écho à ces courants de manière allusive : ce sont des formules (*less is more* de Mies van der Rohe), des intentions ou des principes esthétiques (réduction, sobriété) que les critiques placent en analogie avec les écritures narratives.

Ces points de repères replacent la littérature dite minimaliste dans un contexte esthétique plus large. Les comparaisons avec d'autres courants minimalistes sont rarement suivies ou explorées jusqu'au bout, comme si le minimalisme n'existait qu'au pluriel, comme le soutient David Ruffel (p. 27). Le rapprochement entre littérature et arts plastiques ou architecture semble malaisé. Lorsqu'il est question de parallélismes, ils s'effectuent en regard d'autres courants artistiques, tels que l'hyperréalisme (P. Hippolyte, p. 55-69). Cet évitement montre que le minimalisme en littérature ne correspond pas à une école clairement distincte ou revendiquée par les écrivains : il n'existe en réalité que par le discours critique. Les écrivains déclarés « minimalistes » ne clament pas leur appartenance à un mouvement. Lorsqu'on l'interroge sur la pertinence de l'adjectif « minimaliste » pour caractériser ses œuvres, Patrick Deville ne sait quoi répondre³. Son embarras

2. Stéphane Bikialo emprunte l'expression de « migration du sens » à Eni Puclicinelli-Orlandi, [in] *Les Formes du silence. Dans le mouvement du sens*, Éditions des Cendres, 1996.

3. Voir l'entretien en fin de volume, p. 311-330 et notamment la réponse gênée qu'il donne à son interlocuteur lorsqu'il est question du terme « minimalisme », p. 314.

est symptomatique d'une époque où les écrivains rejettent les étiquettes de peur qu'elles ne desservent leur projet esthétique. Qu'est-ce que la presse entend dès lors désigner, et l'Université à sa suite, lorsqu'elle évoque le minimalisme du roman français ?

Si l'année 1979 est considérée comme un seuil déterminant, c'est parce qu'elle a vu paraître *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz aux éditions de Minuit. Ce premier roman marque un certain renouveau dans une maison quelque peu affaiblie par l'essoufflement du Nouveau Roman. L'écriture joueuse et distanciée d'Echenoz contraste, par son goût affichée pour la fable, avec le projet démystificateur des « nouveaux romanciers ». Ce livre, suivi de *Cherokee* récompensé par le Prix Médicis, inaugure une voie possible pour le roman (voir entretien avec Deville, p. 313). Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Patrick Deville emboîtent le pas d'Echenoz au point que la maison d'édition, soucieuse de faire apparaître une cohérence en dépit des divergences de ces romans, va rassembler leurs romans sous l'étiquette de « romans impassibles ».

Si l'adjectif « impassible » a d'abord fédéré les lecteurs avertis, c'est finalement le terme de minimalisme qui l'emporte dans la presse et à l'Université. Fieke Schoots et Warren Motte ont contribué à renforcer l'effet de groupe Minuit en centrant leur étude du minimalisme français sur cette maison d'édition à l'exclusion de toute autre. Ce resserrement peut paraître d'autant plus arbitraire que les écoles ou mouvements littéraires ont disparu, nul écrivain ne se réclamant aujourd'hui d'une appartenance à un groupe. Le volume entend ouvrir le corpus à d'autres écrivains hors Minuit. Mais force est de constater que les livres d'Emmanuelle Bernheim (Gallimard) analysés par Marc Dambre (p. 103-112) ne manifestent qu'en surface les traits caractéristiques du minimalisme. Si l'on relève bien une sobriété formelle dans l'intrigue classique, banale, si l'écriture présente un certain dépouillement, il n'en demeure pas moins que manquent à des livres comme *Le Cran d'arrêt*, *Sa femme*, ou *Vendredi soir* le ludisme et ce désenchantement hérité de l'« ère du soupçon ». Marc Dambre voit en revanche ces traits illustrés par les écritures narratives des éditions de Minuit, assumant un rapport de filiation plus étroit avec le Nouveau Roman.

Les romanciers Minuit sont bien à l'honneur dans le volume au point qu'on pourrait parler d'une forme de « minualisme ». Sur les vingt-cinq contributions rassemblées, on ne compte pas moins de quatre articles monographiques sur Toussaint, cinq sur Chevillard, sept sur Echenoz. Cinq articles rapprochent enfin ces trois écrivains d'autres auteurs tels que Gailly ou Oster. Parmi les autres écrivains étudiés figurent Patrick Deville, François Bon et Hélène Lenoir, soit des auteurs Minuit – du moins à leur début en ce qui concerne Deville et Bon. L'absence de Redonnet peut surprendre étant donné qu'elle fait figure de « pionnière » de cette lignée dite minimaliste, si l'on suit l'essai de F. Schoots. Inversement, la place occupée par François Bon et Hélène Lenoir peut interroger si l'on retient le ludisme comme critère distinctif de l'écriture minimaliste. Mathilde Barraband montre ainsi que la trajectoire de François Bon « éclaire depuis la marge cette histoire du minimalisme qu'on voulut collective » (p. 195). « À la voix unique, retirée, lassée et obsédée par sa propre compagnie » qu'on peut trouver dans les romans d'Oster, Toussaint ou Gailly, François Bon « oppose une alternance de voix en souffrance » (p. 198), fondée sur l'impatience et la lutte contre le silence. De la même manière, si Hélène Lenoir se refuse à toute forme de ludisme, Stéphane Bikialo peut l'affilier néanmoins au groupe des minimalistes en raison de l'impassibilité des personnages et de la voix narrative. Quel point commun peut dès lors relier Bon et Lenoir ? Il semble que ce soit sur la question de l'attention portée au détail insignifiant que ces deux auteurs peuvent être rapprochés, et rattachés *in fine* à cette tendance minimaliste.

L'impassibilité : de la dérision dans le roman

Un des lieux communs de la production romanesque minimaliste serait son ludisme manifeste sous sa couverture impassible. Que recouvre cette impassibilité ? Elle a trait au comportement des personnages distraits, retirés, mal engagés ou peu engageants des romans de Toussaint, Chevillard, Oster ou Gailly. Elle caractérise également la voix narrative nonchalante, tantôt indifférente à l'histoire qu'elle narre, tantôt joueuse avec la matière diégétique dont elle se saisit avec distance. Le ton impassible implique tantôt l'humour et l'ironie – comme en témoignent les livres d'Echenoz, Chevillard, Toussaint ou Oster –, tantôt la neutralité de la part du narrateur. Isabelle Dangy évoque

ainsi le « détachement » de la prose échenozienne (p. 177-186) en désignant le gouffre duquel il s'efforce de s'arracher. Laurent Demoulin analyse les différentes manifestations de l'humour dans les premiers romans de Toussaint en montrant qu'il sert à neutraliser l'angoisse ou les affects dramatiques (p. 81-92). Olivier Bessard-Banquy étaye ces propos en exposant les stratégies de mises à distance du drame intime (rupture amoureuse, abandon, désir et solitude) dans les livres d'Echenoz, Chevillard et Toussaint (p. 155-164). L'humour et l'ironie euphémisent la débâcle sentimentale des personnages. Ils désignent leur isolement, leur « gêne » pour reprendre la formule d'Ulrich Langer (p. 217-227) en regard des conventions sociales. Ils manifestent enfin le regard critique du narrateur sur les clichés dont les personnages tentent sans succès de s'extraire ou de s'abstraire. Pascal Mougin montre ainsi que Toussaint pratique une ironie supérieure, une « satire de la satire » (p. 214), dans la mesure où l'écrivain se moque du dédain affiché par ses personnages intellectuels pour les *realia* du XX^e siècle.

Les nombreux décalages burlesques visent également à brouiller l'interprétation du lecteur, à empêcher sa saisie du livre, comme si l'auteur craignait une usurpation d'autorité. C'est ce que démontrent les analyses menées par Anne Cousseau sur le roman *Du hérisson* d'Éric Chevillard. La critique rejoint ainsi le propos de Marie-Odile André selon lequel *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* et *Du hérisson* affectent de malmener l'autorité, d'en proposer un modèle minimaliste, pour mieux réaffirmer une forme d'autorité triomphante. Prise dans son régime ludique, l'impassibilité ne saurait masquer l'omniprésence d'un auteur qui feint de disparaître pour mieux maîtriser les données du roman.

Mais l'impassibilité désigne aussi l'effacement de la voix narrative derrière la voix des personnages. Héritiers de Sarraute, les romans d'Hélène Lenoir témoignent de ce retrait par l'emploi du discours indirect libre et du discours direct. Stéphane Bikialo montre que cette neutralité a pour effet de mettre au premier plan la voix ou les silences des personnages pris au piège des clichés. C'est alors l'impassibilité des personnages qui occupe le premier plan. Réduits à des stéréotypes, tournant autour d'un vide qu'ils ressassent, enflent ou taisent, les personnages exposent les divers degrés d'un minimalisme « orchestré » par la romancière. Entre mise en scène distanciée du cliché, écriture de la réticence et effet de loupe sur l'insignifiant, H. Lenoir ouvre la voie à un minimalisme certes pluriel mais aussi plus strictement défini. Elle situe l'insondable et l'infini non dans la fantaisie débridée d'un roman constamment relancé puis contredit – à la manière d'un Echenoz ou d'un Chevillard – mais dans la banalité d'un détail isolé.

De l'insignifiant à l'infini

L'un des traits définitoires du minimalisme littéraire serait son attention portée au détail, son grossissement de l'insignifiant, de ce que Perec a nommé « l'infra-ordinaire ». Or c'est précisément par ce resserrement autour de l'infime que le minimalisme se renverse en son contraire. Comme en psychanalyse, le détail est précisément révélateur des non-dits, de failles psychologiques ou de béances ontologiques tacites, qu'il revient au lecteur de saisir. En déportant le récit sur la description de détails anodins, les romanciers minimalistes font le choix du mineur contre l'illusion mimétique. Cependant, cette promotion du détail n'a pas la même fonction d'une œuvre à l'autre. S'il trahit en creux l'absence de communication ou la solitude des personnages chez Lenoir, Toussaint, Echenoz ou Oster, il indique davantage une tentation d'épuiser le réel afin d'en délivrer une connaissance plus sûre dans l'œuvre de François Bon. Un point commun relie néanmoins ces deux exemples : l'infime désigne un infini.

Cette tension du minimalisme au maximalisme s'illustre plus encore dans le cas des romans ludiques qui ne cessent de renverser le moindre en son contraire. Cette réversibilité atteint de tels degrés chez un Echenoz, un Toussaint ou un Chevillard que la catégorie commode d'« écrivains minimalistes » éveille constamment le soupçon des critiques. Les articles montrent que le minimalisme appelle le maximalisme, au point que certains commentateurs parlent de « baroque » (Johan Faerber, p. 192). Les créatures de Chevillard font passer à l'intérieur d'un personnage unique, singulier (« Notre homme ») une multiplicité de formes possibles, contraires, irréconciliables. Loin de tendre vers la réduction, la prose de Chevillard invite à la fluctuation du

sens, à la métamorphose des identités et à l'indécidabilité des interprétations, comme l'affirme Jean-Louis Hippolyte à propos de Crab (p. 245-253). Les livres d'Echenoz sont constamment mis en balance avec une post-modernité bricoleuse (Van Kelly, p. 271-281), maximaliste si bien que l'étiquette minimaliste ne semble pas toujours pouvoir caractériser l'ensemble de l'œuvre. Sophie Deramond propose ainsi de classer la production romanesque d'Echenoz en deux groupes : les œuvres post-modernes (*Lac, Cherokee, L'Equipée malaise, Le Méridien de Greenwich*) et les œuvres minimalistes (*Un an, Je m'en vais, Au piano*). Entre ces œuvres figureraient des livres de l'entre-deux, tels que *Les Grandes blondes* ou *Nous trois*. C'est justement dans *Nous trois* que J. Faerber repère un minimalisme « en trompe-l'oeil » (p. 188) masquant mal une énergie maximaliste.

Ces nuances témoignent de l'inconfort du lecteur. Elles montrent aussi à quel point l'écriture minimaliste ouvre un conflit des interprétations. L'ouverture de la deuxième partie du volume propose ainsi successivement deux lectures antagonistes de *Faire l'amour* de J.-P. Toussaint. L'écrivain Philippe Claudel ouvre la polémique en dénonçant le règne du cliché omniprésent, racoleur et rémunérateur dans le texte de Toussaint. À cette critique du minimalisme conçu comme appauvrissement du genre romanesque répond l'article de Bruno Blanckeman analysant le « jeu savoureux avec les nouveaux clichés romanesques » dans le même texte. Blanckeman prolonge le débat en en déplaçant les termes. Ce n'est plus le cliché qui polarise la démonstration, mais bien l'idée même de « minimalisme » appliquée au livre de Toussaint. Réduire *Faire l'amour* à la catégorie de « minimalisme » revient à rater son ambition heuristique. Car le texte oscille entre « deux régimes d'écriture, l'un concave l'autre convexe », ouvrant « la fiction sur un double infini », entre « anthropologie amoureuse » et « ontologie du vertige » (p. 151). À défaut de ne pouvoir dire l'indicible, le romancier développerait « une fiction du moindre » (p. 152) qui se lit dans l'attention scrupuleuse au détail.

L'intérêt du volume tient à la qualité de ces débats autour d'une notion qu'il convient d'éprouver mais non de prendre au pied de la lettre si l'on ne veut pas tomber dans le piège de la myopie. Les figures de l'égarement ou du narcissisme intellectuel, telles que les met en scène Jean-Philippe Toussaint, sont autant d'avertissements à la conscience critique. S'arrêter à une lecture « minimaliste » de la littérature qu'on désigne comme telle, c'est s'exposer au risque de rater ce qu'elle désigne en le retenant, ce qu'elle avance en le dérochant non pour briser le sens mais pour le relancer indéfiniment. À l'ère du soupçon aurait-il succédé une ère de la retenue, qui tiendrait ensemble du désir et de la réticence ?

AURELIE ADLER