

Un regard phénoménologique inconfortable : *Sur la dune*, de Christian Oster

CONCEPCIÓN HERMOSILLA ÁLVAREZ
Universidad de Extremadura. España

Résumé

Christian Oster est de ceux qu'on nomme les auteurs « minimalistes » des éditions de Minuit. Nous soulignerons que cette appellation devenue courante n'est pas très appropriée en ce sens qu'elle laisse dans l'ombre un travail « maximaliste » qui consiste à dire beaucoup sur un très petit nombre d'événements. Analysant *Sur la dune*, 2007, nous observerons que l'élaboration du roman, tant au plan temporel que spatial, et cela au niveau macrotextuel et microtextuel est une déconstruction de l'écriture réaliste. Prend forme ainsi un regard phénoménologique, sans la plénitude d'un Merleau-Ponty, mais bien dans l'inconfort des entrelacs qui se tissent entre le monde et le narrateur. L'humour, la drôlerie, un « rire de résistance » et une mise en question de ce regard sont des moyens de survivre.

Mots clefs : *Christian Oster, maximalisme, entrelacs phénoménologiques, rire.*

Abstract

Christian Oster is one of those authors of the Minuit publishing company who has been called "minimalist". This habitual naming is not very appropriate as it eschews a "maximalist" work consisting of expressing a lot about a small number of events. Analysing *Sur la dune*, 2007, it is noted that the writing process of this novel, both in the temporal and spatial levels as well as in the macrotextual and microtextual levels, is a deconstruction of realist writing. Thus a phenomenological view comes into being, without the fullness of Merleau-Ponty, but with the incommmodity of the interweaving between the world and the narrator. Humor, the burlesque, a "laughter of resistance" and the calling into question of this view are the means of survival.

Key words: *Christian Oster; maximalism, phenomenological interweaving, laughter.*

1. *Sur la dune*, une œuvre minimaliste ?

Christian Oster est de ces écrivains dont on a dit que les œuvres pouvaient être considérées comme « postmodernes¹ » et constituant le « nouveau nouveau roman ». Comme Echenoz, Toussaint, Gailly, Deville..., il est de ceux dont on continue à dire qu'ils forment le nouveau courant des « auteurs de Minuit », Minuit, la maison d'édition parisienne dirigée par Jérôme Lindon qui a fait connaître ces jeunes écrivains dès les années 80 et que la critique va également dénommer les « minimalistes »².

Ils appartiennent, à plus d'un titre, à cette tendance littéraire qui va prolonger le « nouveau roman » et s'opposer à lui. De leurs aînés, ils vont hériter le goût pour une littérature qui met en avant l'écriture elle-même, ne voulant plus faire croire, comme dans le réalisme, que l'écrivain est en prise directe avec une réalité qu'il lui suffit de peindre. Cependant ils vont reprendre à la littérature réaliste le désir de conter une histoire – alors que cet objectif tendait à s'estomper chez certains des nouveaux romanciers –, la différence étant que cette histoire tiendra souvent en très peu de faits, la plupart du temps, dérisoires.

Dans cet article, où nous analyserons uniquement *Sur la dune*³, 2007, nous soulignerons que cette appellation de « minimalistes », qui part essentiellement du peu d'importance des événements narrés, soit un critère réaliste, n'est pas des meilleurs

¹ En ce qui concerne la littérature postmoderne française, voir : D. Viart, « Le récit 'postmoderne' », F. Baert et D. Viart (dirs.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses universitaires de Louvain, 1993, pp. 153-165 ; M. Gontard, « Le postmodernisme en France. Définition, critères, périodisation », M. Touret et F. Dugast-Portes (dirs.), *Le temps des lettres. Quelle périodisation pour l'histoire littéraire française du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 283-294.

² A propos de ces diverses dénominations concernant, entre autres écrivains, Christian Oster : F. Schoots, « L'écriture 'minimaliste' », M. Ammouche-Kremers et H. Hillenaar (dirs.), *Jeunes auteurs de Minuit*, CRIN, 27, 1994, pp. 127-144 ; L. Demoulin, « Génération innommable », *Textyles*, 14, 1997, pp. 7-17 ; C. Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des auteurs de Minuit », B. Blanckeman et J-C. Millois (dirs.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexite Editeur, 2004, pp. 53-76 ; J. Faerber, « L'air de rien, ou la suspension de la langue dans le minimalisme en général et chez Oster en particulier », A. Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, CRIN, 45, 2006, pp. 65-75.

L'adjectif « minimaliste » a servi également pour qualifier des auteurs tels que P. Austin-Grenier, C. Bobin, Ph. Delerm, E. Holder, P. Michon ... – appelés aussi « les Moins-que-rien » – dont l'écriture et les objectifs diffèrent de ceux des écrivains de Minuit, même si leurs récits se fondent sur de menus événements. Voir : A. Cousseau, « La littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules, une nouvelle prose du monde ? », M. Touret et F. Dugast-Portes (dirs.), *Le temps des lettres, op. cit.*, pp. 305-316 ; R. Bertrand, *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Monaco, Editions du Rocher, 2005.

³ Christian Oster, *Sur la dune*, Paris, Minuit, 2007.

pour caractériser ce courant puisque ces auteurs, par leur écriture, se détournent du réalisme et que c'est sur ce qu'ils apportent d'innovation littéraire que doivent se fonder les jugements qui tentent de les définir. En un mot, pourquoi donner une définition réaliste d'une œuvre qui ne l'est pas ? Ce réductionnisme réaliste qui conduit à parler de minimalisme fait alors passer au second plan, voire éclipse, une tension, que le livre dans sa matérialité de chose écrite rend manifeste, à savoir que ces presque riens événementiels donnent lieu à des ouvrages de deux cents ou trois cents pages, soit une textualité qui est donc, par contraste, nécessairement « maximaliste », et que là se trouve ce que le critique ou le philologue doit chercher à saisir.

On fera sans doute remarquer que la dénomination « minimaliste » n'est pas seulement due à un contenu minimal, mais aussi à une forme. Des « procédés » formels du roman « minimaliste », lesquels ont été analysés par Fieke Schoots⁴, nous soutiendrons aussi qu'ils gagnent à être caractérisés autrement que par l'épithète « minimaliste ».

Il est entendu que « courant » ou « groupe » et encore moins « école » n'ont jamais signifié en littérature « unité », ni a fortiori « uniformité ». Par delà des traits communs avec certains de ses contemporains, un auteur est d'abord une singularité. Aussi avons-nous choisi de porter notre regard sur un seul « minimaliste » et sur une seule de ses œuvres. Nous y observerons, aux divers niveaux de l'écriture, le travail sur le temps et l'espace, principalement. Nous y soulignerons aussi, à côté de l'humour, fréquent chez les « minimalistes », la présence de scènes burlesques qui ne le cèdent en rien aux grands comiques du cinéma. Si cet auteur a la capacité de faire rire, voire de déclencher le fou rire, qu'y a-t-il là de « minimal » ? Contre quoi d'aussi peu minimal ce rire est-il une forme de résistance ? Telle est l'orientation antiminimaliste de certaines des questions que nous nous poserons.

Nous avons choisi cet écrivain parce que relativement peu d'écrits critiques lui ont été consacrés, par comparaison avec Toussaint ou Echenoz, et aussi parce que nous voudrions prendre des distances par rapport à des propos que ses œuvres ont suscités. *Sur la dune*⁵ a bien sûr été présenté par divers critiques de la presse, en 2007 : Jean-Baptiste Harang de *Libération*, Norbert Czarny de *La Quinzaine littéraire*, Jean-Claude Lebrun de *L'Humanité*, Patrick Kéchichian du *Monde*⁶. En revanche, à ma connaissance, elle n'a pas encore donné lieu à des études publiées. C'est également une raison de notre choix.

⁴ F. Schoots, art.cit.

⁵ Dorénavant en abrégé: *Sld*.

⁶ <http://www.lcseditionsdeminuit.com>

2. Construction et déconstruction du temps

2. 1. Au niveau macrotextuel

Comme le faisait souvent la littérature d'avant le Nouveau Roman est ici repris un cadre narratif bien délimité : ce qu'on va nous narrer, dans le cas de *Sur la dune*, se déroule en quatre jours aisément repérables. Au protagoniste sera également fixé un objectif clairement défini dès le début du récit, l'intention d'aller s'installer à Bordeaux, leitmotiv très souvent repris tout au long de ce fragment de vie, dessinant une continuité, une constance qui nous fait tendre vers une fin, tout comme la lecture entreprise par le narrateur d'un livre sur Louis XI ponctue le temps du coucher et des jours qui passent, vus par le biais de la progression des faits historiques, tout comme cet amour qui semble prendre lentement forme au cours du récit nous fait attendre un dénouement. Un ordre temporel est ainsi créé que marquent parfois d'infimes progrès que note un geste, ainsi pour ce qui est de cette relation entre celui qui raconte ses jours et une femme d'abord entraperçue puis rencontrée, Ingrid, femme de Charles Dugain-Liedgester, quoique le couple fasse ménage à part.

La première fois qu'il est question du visage d'Ingrid nous lisons : « les yeux indiscernables, toutefois, derrière les lunettes fumées » (*Std.*, p. 76). La seconde fois, un peu abruptement, alors qu'ils sont le lendemain au restaurant, l'homme ose :

M'assis face à elle avec les commandes. Lui demandai si ça ne la dérangeait pas de retirer ses lunettes. Si, un peu, me dit-elle en les ôtant. Trop de lumière. Elle les rechaussa. Je conservai en tête un peu moins qu'un regard, un peu plus, peut-être, l'aperçu d'un visage. J'étais pris de court. Un souvenir, encore. (*Std.*, p. 82-83).

Bien des pages plus loin, le troisième jour, nous avons ceci :

Je cherche à vous approcher, finis-je tout de même par lui dire, mais je ne sais pas comment, je nous sens proche déjà. Elle ôta ses lunettes, me dit qu'elle comprenait, que c'était ce qu'elle ressentait aussi. (*Std.*, p. 144).

Le lecteur se rappellera que bien des pages auparavant, elle n'a fait qu'avoir la courtoisie de répondre, à demi, à la demande de celui qui l'accompagnait. Ici, d'un geste, elle signifie qu'il y a partage. Diverses ponctuations de ce genre et d'infimes progressions vont ainsi dessiner un cadre temporel que nous pourrions dire classique. C'est à l'intérieur de cet ordre établi que se manifesteront de diverses manières un temps qui fait problème pour le narrateur et pour le lecteur. Commençons par ce dernier qui capte assez rapidement que ce temps mis en scène sera sans doute peu porteur d'accomplissements. Il garde tout de même l'envie que ce temps qui passe conduise à quelque aboutissement. Ce vague espoir sera déçu. La structure globale de l'œuvre est

franchement déceptive et pour qu'elle le soit il fallait qu'une attente soit créée, qu'un temps soit d'abord présenté, discrètement certes, comme constructeur d'événements.

Le projet d'aller habiter Bordeaux, sans cesse entrevu, ne se concrétisera pas. La liaison avec Ingrid, ne donnera lieu à aucun développement intime. Quant aux trois dernières pages du roman elles sont là pour provoquer une insatisfaction toute particulière. A l'issue de l'enterrement d'un voisin, Jean-Marc Vecten, Ingrid part avec son mari et la femme du défunt. Le narrateur reste dans la maison des Dugain. Après un certain temps, non précisé, Ingrid l'appelle de la gare de Blaye. C'est le deuxième geste qu'elle fait en direction de Paul. Celui-ci prend sa voiture et s'y rend en un quart d'heure. Il l'aperçoit, s'en approche, mais est arrêté par l'appel d'une ancienne amie, Catherine, dont au début du roman il est allé désensabler la maison, une résidence secondaire au sud des Landes.

Bien, dis-je, excuse-moi, il faut que je raccroche, maintenant, et je coupe la communication, je coupe le moteur, je descends de voiture, je me dirige à pied vers Ingrid qui m'a vu et qui vient. (*Sid.*, p. 191).

Ainsi se termine le roman. D'une très suggestive et discrète manière – limpide, sans un mot de trop, « qui vient vers moi » eût été lourd, maladroit, eût rompu la cadence et affaibli l'allitération – l'écrivain nous fait entrevoir qu'une liaison amoureuse va se construire, débute, là au moment où sont prononcés les tout derniers mots de ce texte. Délicieuse façon de nous laisser sur notre faim, de nous laisser à nos rêves, de savourer la délicatesse de l'auteur, mais aussi, de sa part, volonté affirmée de rompre avec le *topos* de l'histoire d'amour dont il a insidieusement préparé le cadre, pour mieux, au final, malmenager nos habitudes de lecture enclines à la facilité.

Mais la structure déceptive de l'œuvre demeurerait bien faible si elle n'était doublée d'un travail sur le temps plus insidieux encore. Ces derniers verbes de *Sur la dune* conjugués au présent alors que tout le roman est fait d'une alternance d'imparfaits et de passés simples, toujours accompagnés, le cas échéant, de très « classiques » subjonctifs imparfaits, qui, faut-il le rappeler, contrairement à ce qui se passe en espagnol, ont presque complètement disparus, du moins dans la région parisienne, de la bouche des Français et même de la plume de certains Académiciens, ces derniers verbes, disions-nous, sont précédés d'une explicitation qui vient défaire *in extremis* un temps construit tout au long du récit, qui, bien que passé, nous faisait vivre au jour le jour, le même temps que le narrateur ; nous étions embarqués dans un même déroulement diégétique. Soudainement, il nous en dissocie, rompt le charme fictionnel, nous force à prendre conscience d'un temps de l'écriture. Alors que nous sommes conduits à deux pas de la place de la gare, il nous est dit :

quand me revient ce moment, je vois toujours Ingrid, debout, m'attendant avec ses

lunettes fumées, presque aussi belle, déjà, que l'image qu'aujourd'hui je m'en forge, les jours où elle n'est pas avec moi. (*Sld.*, p. 190).

Avec « quand me revient ce moment », que renforcent d'une part « déjà » et d'autre part « toujours » qui signifie ici « chaque fois que j'y pense et aujourd'hui même », toute l'histoire, d'un seul coup, bascule dans un temps révolu, dont nous coupe résolument le présent de l'énonciation écrite et lue.

Exception faite de quelques rares indices dont l'ambiguïté ne peut être levée qu'à la fin du roman, nous étions, jusque-là, contemporains, avec le narrateur, de ce temps passé, parce que, bien que temps du passé, le passé simple, est un passé orienté vers l'après, vers la suite des événements et que par conséquent il nous inscrit dans le flux du temps. En revanche, au moment même où l'histoire prend fin par un présent – « et qui vient » – tourné vers un temps à venir⁷, cette ouverture se trouve brutalement niée en tant que telle. Ce futur est sans avenir. Il s'ensuit deux conséquences. Tout se passe comme si l'auteur nous disait, d'une part, vous comprenez qu'un laps de temps s'est écoulé entre l'histoire que vous croyiez vivre avec le narrateur et ces mots de fin que j'écris à présent. Alors qu'avec précision tout était balisé temporellement dans le récit que vous venez de lire, de ce laps de temps, court ou long, vous ne saurez rien. D'autre part, de ce temps qui pouvait s'ouvrir au-delà de mes derniers mots « et qui vient », ce temps que vous étiez sur le point d'envisager comme un futur, je vous fais comprendre, à la dernière minute, qu'il est passé et que de lui vous ne saurez rien non plus.

Nous n'avons pas affaire à ce constat banal selon lequel nous savons qu'un événement conçu comme futur, se convertira, à condition qu'il soit certain, en événement passé. Ici, à peine un temps nous est-il donné où porter notre imaginaire, qu'il nous est retiré. Par rapport à l'orientation de la fluence du temps, qui fonde l'ordre et le cadre narratifs, ce rapt temporel crée un manque. Il constitue un « dés-ordre » plus grand encore que cette rupture opérée par un présent qui non seulement divise le temps mais l'arrête et avec lui la narration. Il ne s'agit pas du tout d'une analepse, forme courante en littérature de retour en arrière, et à laquelle le cinéma aussi nous a accoutumés sous le nom de « feedback », forme qui ne change rien à l'ordre temporel passé, présent, futur. Le geste est ici à l'opposé : nous enlever un temps que l'écrit

⁷ D'autant plus que, comme le souligne Nadine Laporte, il est habituel que la fin des romans d'Oster fassent appel à des formules telles que « on peut y aller, maintenant », « et je m'élançai » ; « Comme si, le mouvement du récit étant, par la force des choses, terminé, celui de la langue et de la fiction, celle de l'enclenchement romanesque par l'enchaînement des mots stéréotypés devait poursuivre, malgré tout, son élan ». N. Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ », A. Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie...*, op. cit., p. 114.

nous dit avoir existé, geste plus brutal que de laisser en suspens du côté du possible une histoire qui va peut-être prendre forme à l'issue d'un roman. Ces deux brisures du temps, désordres sur la trame temporelle, confèrent à l'ensemble du texte une structure déceptive. Comme en écho à cette composition globale, nous retrouvons dans le texte, à une autre échelle, les mêmes formes d'ordre rompu.

2. 2. Au niveau microtextuel

Commençons par un passage ambigu, qui pourrait se situer au niveau global extradiégétique comme ci-dessus, mais que nous pouvons lire, et que le contexte nous incite à lire, comme relevant plutôt de la diégèse bien qu'Oster joue là sur les deux registres, ce qui chez lui est fréquent :

Je me réjouissais qu'Ingrid eût pu, à une certaine période révolue de ma vie, convoquer en moi l'aptitude que j'avais au désordre, et m'amener par les voies balisées de l'attirance physique, à jeter avec sa complicité les bases de quelque longue histoire, marquée d'épisodes suffisamment fiévreux pour qu'elle m'eût, aujourd'hui, laissé au cœur le regret de sa fin. Mais il était bien tard, me semblait-il, pour que je prisse position, dans l'avenir immédiat, au départ d'un tel parcours. (*Sld.*, pp. 94-95).

Le narrateur, par « à une certaine période révolue de ma vie », par « aujourd'hui » peut laisser entendre qu'il est sorti de cette histoire et que nous nous trouvons donc dans le même cas de structure générale que précédemment. Cependant, bien que tout soit savamment ambigu dans ce passage – « il était bien tard » [dans ma vie] ; « au début d'un tel parcours » [cette histoire d'amour qui se profile] – ce « il était bien tard » et ce « parcours » se réfèrent aussi et plutôt en ce moment de première lecture courante, naïve, au fait que Paul vient de proposer au couple désuni Charles et Ingrid, de les accompagner jusqu'à Danton, près de Chartres, où doit avoir lieu l'enterrement de Jean-Marc, ami des Dugain, et qu'il n'est donc plus temps de tergiverser alors qu'ils sont déjà sur le point de partir.

La lecture que nous proposons est tout d'abord rendue possible par l'une des possibilités sémantiques du plus-que-parfait du subjonctif, ici *eût pu*, et parce que dans *Sur la dune*, Paul, a une façon récurrente de télescoper son présent, où il ne vit donc pas, entre un moment à venir où il se projette et, alors qu'il ne l'occupera peut-être jamais, qu'il conçoit déjà comme passé. Dans ce cas, qui s'impose ici, bien qu'Oster ait vraisemblablement cherché à construire une ambivalence, « qu'Ingrid eût pu » est à traduire en français courant contemporain par « bien qu'Ingrid aurait pu », avec cette valeur du plus-que-parfait « monstrueusement étiquetée »⁸ « conditionnel passé 2^e

⁸ M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 340.

forme », Paul se réjouissant à l'idée qu'elle aurait pu et non se réjouissant qu'elle ait pu. On note au passage que c'est à l'intérieur de ce qui est « balisé », c'est-à-dire ordonné, que le narrateur définit le désordre. De ce présent d'inexistence, présent d'anxieux et de mélancolique, le texte offre de nombreux exemples. Donnons-en quelques-uns seulement, ce premier sur le mode plaisant, les autres, plus graves, mais toujours de même structure qui court-circuitent le présent :

L'avenir est absolument utile [...]. Il convient non seulement d'y penser, mais de le prévoir. C'est la raison pour laquelle je m'organise. Bordeaux donc. J'ai le lieu, j'ai en gros l'époque : bientôt. Restent les souvenirs. Que je n'ai pas.

N'empêche. Je pensai à l'avenir. L'avenir, pour les optimistes dans mon genre, c'est avant que tout s'arrête, longtemps ou juste avant, qu'importe. C'est avant. (*Sld.*, p. 49).

Avec une reformulation, une dénégation, et, en dernière proposition, lapidaire, le comble du télescopage, grâce à cette syntaxe souvent proche de la parataxe :

De là à penser que j'allais de l'avant, toujours, non. Je n'allais pas de l'avant. Je prévoyais. C'est différent. Avec bien sûr le problème des souvenirs, pour après. En avoir. En trouver, donc. Le projet de m'en faire. (*Sld.*, p. 49).

Alors que n'a pas encore commencé leur déplacement vers Chartres, soulignons-le :

En même temps j'étais déjà parti, je continuais de vivre en avant de moi-même. Légèrement en avant. Dans le pire des cas, si ça se passait mal, j'aurais tout loisir de le regretter plus tard. Je n'avais rien contre les regrets. (*Sld.*, p. 97).

Autre moyen qu'a Paul d'anéantir le présent comme temps tourné vers l'avenir est de le penser immobile : « ne figurant plus rien que notre immobilité, notre installation dans une zone de temps figé » (*Sld.*, p. 105).

Un présent immobile ou encore cette façon, autre, identique ou voisine d'éviter le basculement temporel et de rester suspendu dans une sorte de *no man's land* temporel ; être emmené « vers quelque chose que j'avais envie d'appeler le présent, et qui tardait un peu à se faire jour sur cette route, comme si je me trouvais juste avant, toujours juste avant » (*Sld.*, p. 106) ; et à la vue d'un panneau indiquant Bordeaux : « c'était après, là où je me tenais, donc, au moins autant que dans l'avant de toute chose, n'étant jamais nulle part là où il semblait chronologiquement, que je dusse être » (*Sld.*, p. 107). A moins que ce ne soit une vue inverse, au volant de sa voiture, le paysage défilant :

J'attendais un vrai détail, un signe qui m'eût mis clairement en relation avec le passé. Avec le présent, aussi. Je roulais entre. Un peu en arrière de l'instant, si on veut. Prudent. (*Sld.*, p. 14).

Et puis cette image imprévisible d'un temps quasi-rigidifié, un temps qui résiste, ou plutôt un temps auquel, par l'écriture, Paul et Oster résistent luttant contre une image trop convenue :

J'eusse, par exemple, volontiers, pour ma part, donné quelques coups de poing dans un sac de sable. Je me sentais tonique.

En rentrant, je m'avisai [...] que le temps qui nous restait avant la nuit, et que nécessairement nous emplirions, avait changé de substance. Peut être s'était-il arrêté, ou alourdi, à l'image de ce sac de sable, ou à tout le moins s'était-il fait matière, et convenait-il de le travailler, de jouer avec sa résistance. Dugain qui nous reçut avec nos courses me parut apte à l'incarner, avec sa haute silhouette d'où pour me délester de mon plastique de supérette, un bras vint à s'écarter, comme battant calmement la mesure des choses. (*Sld.*, p. 163).

Cette image qui eût été trop convenue, et qu'écarte l'image cocasse d'un balancier d'ancienne horloge, est celle du sablier, jamais formulée dans *Sur la dune*, alors qu'elle est là, en puissance, dès le début de l'œuvre. En effet, Paul est allé dans le sud de la France pour désensabler, avons-nous dit, une maison en front de mer que le sable de la dune a enlisée. Paul, plutôt en vain, va pelleter, qui nous dit la difficulté de maîtriser le sable, « cette matière intraitable, qui veut que toujours l'on piétine ce que l'on transporte, que sans cesse l'on charrie ce qui nous absorbe » (*Sld.*, p. 69). Mais une fois parti à des centaines de kilomètres de là, pour l'enterrement de Jean-Marc, du côté de Chartres, il ne sera plus question de sable, de la page 79 à la page 162.

Dans un tout autre contexte, il prend l'envie à Paul de donner des coups dans un *punching-ball*, et voilà que par ce biais le sable réapparaît et que le temps se fait sac de sable, le sable « matière intraitable » disait le début de l'œuvre. Ainsi, les mots du narrateur – « convenait-il de le travailler [ce temps sous forme de sable solidifié] de jouer avec sa résistance » – deviennent aussi et surtout ceux de l'auteur qui glisse ici, le texte bifurquant vers le métadiégétique, un condensé d'art poétique. De ce travail d'écriture, de cette résistance du temps, où plutôt de cette résistance à l'ordre temporel réaliste nous avons cherché à donner un aperçu. « De jouer de sa résistance » est sans doute une formulation maîtresse de la part de Paul et Oster. Le mot de *résistance* chez Oster donne raison à Dominique Viart définissant ce qui se passe chez les nouveaux nouveaux romanciers des années 80 à nos jours ; un retour du réel mais un refus du réalisme, autrement dit « comment écrire *avec le soupçon* ? »⁹. De cette tension résulte nécessairement une mise « en question de la forme narrative elle-même » dans les œuvres qui se trouvent confrontées « à la résistance du réel »¹⁰.

⁹ D. Viart, « Ecrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 2002, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

Ce que nous avons appelé désordre par rapport à l'ordre réaliste, ne peut pas, bien évidemment, tant espace et temps sont inséparables, ne concerner que le temps :

ce fut bientôt, la nationale qui se profila et qui, à notre mutisme, superposa cet hébètement qu'installe dans les têtes la fréquentation prolongé de toute ligne droite, par où le temps et l'espace semblent se confondre en un même axe. (*Sld.*, p. 99).

L'espace et tout ce qui s'y loge sont également le lieu où se lisent divers types de construction du désordre, c'est-à-dire de déconstruction de l'ordre perceptuel dominant dans le réalisme.

3. Déréalisation de l'espace réaliste

3. 1. Au niveau microtextuel

Ce sable dont nous venons d'observer le rôle temporel, soulignons à présent qu'il permet au temps de passer à l'état de matière. Il ne s'agit pas de cette inévitable spatialisation du temps dont témoignent nos langues qui parlent d'« espace de temps ». Il y a dans ce passage une suite de transformations à vue comme au théâtre, ou plus encore comme ces dessins animés que projeta le cinéma en noir et blanc à l'époque du muet. En quelques secondes, un réverbère se transforme en arbre qui devient une grosse dame qui devient un bateau qui devient un léopard, qui devient une table, etc.

Dans *Sur la dune* – de sable – l'image du sac de sable, provenant de celle d'un *punching ball*, va permettre d'une part de produire la matérialisation du temps et de transformer Dugain, et sa haute taille, en horloge et, après un *zoom*, son bras en balancier, mais aussi, d'autre part, de passer de l'image du sac de sable à celle, dégradée, d'un sac de provisions, surtout quand on sait que ce « plastique de supérette » contient, à défaut des radis tant souhaités, les carottes et les choux-fleurs qu'ils viennent d'acheter pour offrir tout de même quelque chose aux personnes venues à l'enterrement. L'ironie détruit l'image en la faisant chuter du sublime des allégories du Temps aux dérisions de la vie quotidienne. La perception du narrateur dans les romans d'Oster appartient à la catégorie générale d'un « monde en mouvement ; il ne peut par conséquent adopter un point de vue stable qui lui permettrait une vision globale de son environnement »¹¹. Cette transformation de l'apparence des choses et des êtres est opérée par un regard contraire à la tendance du regard strictement réaliste : décrire

¹¹ Andreas Gelz, « Figures du mouvement dans quelques romans de Christian Oster », B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 411.

une réalité « objective » antérieure au regard. Avec Oster c'est explicitement le regard qui construit le monde environnant, ou, relativement au réalisme, qui le déconstruit comme dans l'exemple précédent, ainsi que dans le suivant, où Ingrid est en train de pelleter le sable, « silhouette silencieuse [...] tel un mauvais décalque de la mienne », à quelques mètres du narrateur, « l'espace qui me séparait de cette femme correspondant à un temps » (*Sld.*, p. 78) :

son image là-bas, actuelle, comme celle de ce proche passé où je l'avais fortuitement rencontrée, et qui pourtant s'évanouissait, disparaissait, maintenant, dans l'envolée du sable, comme si elle-même n'était plus là. Je ne la regardais plus, d'ailleurs, regrettant déjà son absence, son incapacité à être encore là alors qu'elle y était, là, comme moi, et je commençai à me désoler de sa perte, de son peu de persistance, non de ce qu'elle était et que j'eusse perdu, mais de ce qu'elle ne parvenait pas à être [...] (*Sld.*, pp. 78-79).

Notons bien que ce n'est pas Ingrid qui disparaît, mais son image, l'image qu'il se construit et qui s'intercale entre elle et lui. L'image a donc un rôle déréalisant, une mise en doute héritière de *l'ère du soupçon* (Sartraute) – nous en avons, incidemment, un autre exemple dans l'extrait de la page 190 donné plus haut. Elle correspond à une posture phénoménologique, celle que développe Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*¹² se substituant au positivisme, à l'objectivisme du regard réaliste. En voiture, dans les Landes, où il n'est pas revenu depuis dix ans : « Mes souvenirs se cognaient au paysage, ça lui laissait comme des traces. Pas moyen de voir exactement ce que ça lui faisait. Non plus qu'à moi. Rien de palpable, en tout cas » (*Sld.*, pp. 13-14). L'image d'un espace se défaisant de sa naïveté ne peut se défaire de celle du temps. S'enfermant – non sans un clin d'œil de l'auteur – dans la salle de bain, Paul dit :

Là, je ne fus plus personne. Ma pensée était entièrement occupée de Dugain-Liedgester. Je ne me remarquai même pas dans la glace au-dessus du lavabo. [...] Je me vis dans la glace, cette fois. [...] Toujours cet autre, là, en face, pour me rappeler que j'avais du retard. Cette tête, qui me précédait dans le temps. Aucune envie de la rejoindre. Quand on sait où on va ensemble, me dis-je. (*Sld.*, pp. 47-49).

Ou l'inverse (*Sld.*, p. 78) : « l'espace qui me séparait de cette femme correspondant à un temps, celui de la mémoire, au temps de la mémoire de celui qui n'en a pas et qui n'a que l'espace pour se souvenir [...] ». Suit alors un de ces passages incertains où il semble que la diégèse s'estompe au profit d'une parole métadiégétique (*Sld.*, p. 78) ; « la fiction est distanciée ou contesté en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres [...]. Le regard spéculaire veille : tendant vers une histoire, le texte qui s'écrit entretient aussi sa propre conscience »¹³.

¹² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

¹³ B. Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 16.

Cette action déréalisante – non, répétons-le par rapport à une réalité en soi, mais par rapport à la réalité réaliste – est ça et là confié à d'autres appareils qui font obstacle à une visée naïve du réel : ils sont en voiture, en direction de Chartres ; la forêt, la route « ne figurant que leur immobilité », le tableau de bord aussi, « comme si notre voyage s'effectuait au sein d'un simulateur, le long d'un décor factice » (*Std.*, p. 105). Déréalisantes aussi, ces images qui arrêtent ou remplacent une description de ce que la fiction donne pour réalité, et qui proviennent d'autres domaines, qu'ils soient art-ificiels ou artistiques. Ainsi la gare, où Ingrid attend le narrateur, avec ses fenêtres fleuries « et dont on peut trouver l'équivalent, miniaturisé, au bord des circuits de trains électriques » (*Std.*, p. 190). Ou encore cette image, « pourquoi pas Lille, au fond. Mais je m'étais fixé sur Bordeaux en regardant le guide, à cause de la photo de la place du Parlement » (*Std.*, p. 9) ou cette autre, filmique, de Saint-Girons ensablé :

On peut prendre le risque d'une comparaison, ça n'est pas exactement ça, mais c'est mieux qu'une description longue, ou même courte, quitte à la corriger ensuite à l'aide de références locales : l'Ouest américain, donc, à l'époque de la conquête, dans les films. [...] Le saloon serait au bout à droite. L'hôtel, en fait. (*Std.*, p.15).

Enfin et surtout, implicitement dans les passages précités, mais on ne peut plus explicite dans le suivant, l'accès aux choses, aux relations entre humains, ce qui peut se capter de leur entente ou mésentente, n'est pas opéré directement. Comme l'image, le décalque, le miroir, le simulateur, le guide touristique, le film, le prompteur (voir ci-dessous), qui ne sont que des avatars plus ou moins modernes qui rompent avec une immédiateté de notre rapport au monde, immédiateté transitive que tend à poser le regard réaliste, la langue elle-même est le grand médiateur, non pas au sens d'élément qui relie, sans plus, mais d'intermédiaire qui donne forme par son interposition même :

nous l'aimons bien, Ingrid et moi, et je remarquai que pour la seconde fois Dugain s'associait à Ingrid, la question me venant de savoir s'il était sincère [...] ou s'il s'inventait une entente, ou, plus simplement, s'il s'associait à elle dans le seul cadre de la syntaxe, pour le plaisir un peu douloureux de l'y retrouver par la grâce de la conjugaison, saisissant au fil de sa pensée le premier verbe où l'emmenner avec lui le trop court temps d'une phrase. (*Std.*, pp. 104-105).

Le prompteur a, lui, un statut double. Casseur d'immédiateté au même titre qu'une photo, etc., il est aussi ce qui produit du texte, pare-brise substituant au paysage des mots :

À propos de Jean-Marc, [le défunt vers la maison duquel ils se dirigent] il faut que je vous dise, formula-t-il donc, [Charles Dugain] toujours contemplant ce qui défilait dans le pare-brise – qu'il semblait, songeai-je, consulter à la manière d'un prompteur – à propos de Jean-Marc, paraissait-il lire, la vérité est que c'est un ami récent [...] (*Std.*, p. 101).

3. 2. Au niveau macrotextuel

Enfin, dans son ensemble, le texte *Sur la dune* est construit sur un dés-ordre de l'espace réaliste confirmant les diverses déréalisations locales dont nous avons mentionné quelques-unes. Bordeaux, par quoi s'ouvre le roman, « Je voulais m'installer à Bordeaux » (*Sld.*, p. 9), est un non-lieu ou le lieu d'un manque. Deux fois, le narrateur est amené à faire, en voiture, le tour de la rocade de contournement, deux fois, il évite d'entrer dans la ville. Bordeaux n'est pas un lieu, c'est un projet, voire une invention afin d'être « nulle part », spatialement, comme il est « nulle part » (*Sld.*, p. 107) dans le temps, avec aussi la crainte d'être seul à rester « pris dans la gangue du présent » (*Sld.*, p. 79).

Quant aux autres lieux de cette histoire, on y va, on en part surtout¹⁴, on n'y est pas. Les lieux ne fixent pas. Sont-ils eux-mêmes fixés ? De façon apparemment très réaliste, il nous est dit que Blaye est à cinq kilomètres de Danton, petit village non loin de Chartres, où nos trois personnages sont allés veiller le mort. Mais sauf erreur de ma part, selon l'annuaire électronique des villes, villages et hameaux de France pas de Danton, ni de Blaye du côté de Chartres. Pourquoi avoir choisi ce nom de Blaye, où ils se rendent à « cinq kilomètres » pour acheter des crudités et où, peu de temps après, Ingrid attendra Paul ? L'espace nous est enlevé deux fois, parce qu'il est sans doute faussement réaliste, et parce que Blaye est le lieu d'une équivoque. A la fin du récit, s'agirait-il du Blaye proche de Bordeaux ? Ne cherche-t-on pas à nous le faire croire ? Le narrateur serait-il allé à Bordeaux ? L'histoire dont on nous a privé en fin de parcours, s'y serait-elle déroulée ? L'espace, pas plus tangible que le temps, se dérobe sous nos pieds. Bordeaux est comme ce trou noir que nous révèle la fin du récit.

« Les fadeurs d'Oster, Viel, Toussaint ou Redonnet [...] une esthétique du vide », proclame Pierre Jourde¹⁵. Moqueur ? En tout cas cela conférerait de la solennité à un texte qui la fuit. Oster a répondu « [i]l n'y a pas de problématique du vide chez moi, mais du manque, c'est différent ». Et, précisant « [i]l existe un manque affectif essentiellement »¹⁶. Pour notre part, ce que nous avons avant tout voulu souligner dans cet article c'est l'existence d'un manque construit par l'écriture. Dans *Sur la dune*, d'abord par la composition, un récit est écrit pour qu'un autre fasse défaut, celui qui traditionnellement aurait été attendu ; un récit qu'encadre le dé-faut d'une géographie, « dé-routante » ; un récit, aussi, où maint détail casse tout regard

¹⁴ A propos des motifs du « départ » et du « mouvement » chez Oster, voir : N. Laporte, art. cit., pp. 105-123 ; A. Gelz, art.cit., pp. 407-412.

¹⁵ P. Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Pénières, 2002, p. 157.

¹⁶ F. Auger, « Entretien avec Christian Oster », A. Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie...*, op. cit., p. 125.

objectivant. « L'écriture minimaliste relève davantage d'une éthique de la forme »¹⁷. Ce qui n'en fait pas une écriture formaliste, ce que ne dit surtout pas Bruno Blanckeman, car ce serait encore trop lire ces histoires comme si elles se prenaient au sérieux, alors qu'elles pratiquent tous les types de distance critique. Ce serait aussi ne pas avoir noté que ces « romans du *moindre trait* »¹⁸, dont *Sur la dune* d'Oster, par leur « esthétique de la désinvolture »¹⁹, et par conséquent ennemis du pathos, – ce qui leur a valu le nom d'« auteurs impassibles »²⁰ – font « place à l'émotion de la moindre attente »²¹. Des propos trop vite interrompus et voilà que l'être qu'ils concernaient disparaît :

Vous connaissez ma femme ? me demanda mon hôte. Non, dis-je. Il m'a semblé que vous cherchiez à l'éviter, me dit-il. Pas du tout, dis-je. Ah bon, dit-il, et il m'apparut qu'il passait à autre chose, ce qui me laissa une sensation d'inconfort, comme si sa femme, là, qui venait de passer, Dugain-Liedgester me l'eût enlevée trop vite, avec un peu de sa réalité, et que j'eusse désormais eu à y penser seul. (*Sld.*, p. 61).

4. Bilan et ouverture

4. 1. Temps et espace dans une écriture de l'entrelacs

Le « je roule entre » qui résume *Sur la dune* est aussi comme un condensé du roman intitulé *Le pont d'Arcueil*²² et du pont lui-même entre deux rives, comme les personnages qui gravitent autour ; sans parler d'un clin d'œil, vraisemblablement, du côté de Corto Maltese affalé sur la dune dans un de ses rares moments d'incertitude, entre deux aventures, entre deux femmes²³. Dans l'analyse du *Pont d'Arcueil*, Johan Faerber centre sa lecture sur le concept barthésien de Neutre « ce *Tertium* qui neutralise sans détruire »²⁴, recherche d'un « moyen terme entre être et n'être pas »²⁵.

¹⁷ B. Blanckeman, *Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Editeur, 2002, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ A. Mura-Brunel a souligné l'évolution des romans d'Oster qui sans renoncer à l'impassibilité s'ouvrent de plus en plus vers l'expression du lyrisme et des affects. A. Mura-Brunel, « Entretien avec Christian Oster », B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant ...*, *op. cit.*, pp. 469-472.

²¹ B. Blanckeman, *Les fictions singulières ...*, *op. cit.*, p. 62.

²² Christian Oster, *Le pont d'Arcueil*, Paris, Minuit, 1994.

²³ Oster a écrit également des romans policiers et a « cassé » des contes pour enfants. Par le titre *Sur la dune*, il pourrait faire allusion ironiquement à la figurine du héros tirée de l'album *Les Celtiques*.

²⁴ J. Faerber, *art. cit.*, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

Ce « Je roule entre », tous ces « entre être et ne pas être » qui parsèment aussi *Sur la dune*, nous ne les interprétons pas comme autant de recherches d'un neutre, mais comme effets d'une sensibilité phénoménologique, comme *chair* au sens de Merleau-Ponty c'est-à-dire « rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant »²⁶, « retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant »²⁷. Ces entrelacs, ces chiasmes de la perception phénoménologique, Proust les disait par les méandres entrelacés de sa prose. Chez Oster, malgré des mots-phrases, malgré des phrases nominales, des brièvetés, donc, la phrase, hachée de points, n'est pas courte : elle s'allonge – on en aura eu quelques aperçus au détour des extraits cités – elle s'allonge, disais-je, de reprises, d'incises apportant corrections et dénégations, d'images insolites, cocasses, de fusions du diégétique et du métadiégétique, de notations énonciatives, de ces béquilles de l'expression orale, de soudures des dialogues au texte, sans respect des conventions typographiques, de tous ces rebonds, toujours mis en relief par des virgules pointilleuses, qui ralentissent le débit et disent l'inconfort mais aussi l'entrelacs du regard phénoménologique, alors que Merleau-Ponty s'en jouait dans la fluidité de son phrasé, de son *legato*.

Bien que l'étude des personnages ait été maintenue en dehors de notre article, ne conviendrait-il pas au chapitre récapitulatif du temps et de l'espace de signaler que nous sommes souvent mis en présence dans les œuvres d'Oster, et dans *Sur la dune* tout particulièrement, d'êtres qu'on a quittés ou de couples qui sont au bord de la rupture ?²⁸ Ainsi est ouverte aux plans temporel et affectif, pour les personnages y compris le narrateur, la possibilité de se trouver *entre* deux relations. Pas tant négativement, nulle part, ni dans l'une ni dans l'autre, mais mentalement encore dans l'une et l'autre. A cet état temporel d'*entre-deux* correspond au plan spatial ce qu'il y a de *road movie* dans les romans d'Oster. Dans *Sur la dune* le protagoniste qui veut s'installer à Bordeaux, n'entre pas dans la ville, tourne autour, et, alors qu'il est parti dans le sud de la France désensabler la maison de ses amis, il se retrouve, avec d'autres, le lendemain du côté de Chartres, mais pour combien de temps ? Le narrateur est toujours *On the Road*. Si une écriture est une vision du monde, disons que cette œuvre, ne nous installe pas dans la fixité des ontologies. C'est dans ce cadre que nous situerions les traits stylistiques que Fieke Schoots a relevés dans le roman « minimaliste » en général. Ainsi, pour ce qui est de la temporalité, recours à la simultanéité plutôt qu'à l'antériorité ou la postériorité, et aussi rendre concret l'abstrait et dynamique ce qui est statique, faire usage d'une voix narrative pas toujours très localisable et de « tons différents » :

²⁶ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 183.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

²⁸ Il en est ainsi, par exemple, dans *Le pont d'Arcueil*, Paris, Minuit, 1994 ; *Loïn d'Odile*, Paris, Minuit, 1998 ; *Une femme de ménage*, Minuit, 2001 ; *Dans le train*, Paris, Minuit, 2002 ; *Les rendez-vous*, Paris, Minuit, 2003 ; *L'imprévu*, Paris, Minuit, 2005.

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 alternance²⁹.

Certes. Mais chacun de ces traits nommé « alternance » de « tons différents » ne peut-il pas être interprété avant tout comme refus d'un ton opposable à un autre, c'est-à-dire comme refus d'une trop grande différenciation qui figerait les êtres et les choses dans un monde de stabilité ? Il en va de même des caractéristiques relevées précédant celle-ci. Ne sommes-nous pas là encore devant un *entre-deux* qui a la même structure que l'*entrelacs* merleau-pontien : *et l'un et l'autre*, soit une certaine « in-différence » qui rejoint l'« impassibilité » de ces auteurs, ainsi que la figure du Gilles, l'indifférent de Watteau ? La tristesse en moins.

Chez Oster, inconfort certain du regard phénoménologique. La vision n'a plus cette unidirectionnalité objectiviste et dichotomique du regard réaliste. Mais aussi chez l'auteur de *Sur la dune* détournement de ce regard, car l'ironie, l'humour, les jeux de mots, le burlesque, qui parsèment l'œuvre entière, l'environnent et ne l'épargnent pas.

4. 2. Du rire de résistance au rire de déconstruction

Comme on ne fait pas rire en parlant du rire, comme on ne fait pas rire celui qui est résolument morose, et que nous désirons par ce rire clore notre étude, que ce soit donc sous forme d'invitation à la lecture car « c'est souvent le plaisir d'être là, en tête à tête avec un écrivain, cultivé, agile, rusé et moqueur dans un dialogue littéraire qui peu à peu construit une connivence codée »³⁰.

Ceux qui aiment le comique de situation, ceux qui aiment Charlie Chapelin, Keaton, Tati, ceux qui aiment les éclats de rire, ceux qui aiment sourire et rire de ce qu'on peut faire dire aux mots, qu'ils lisent Oster. Paul pelletant, Paul aux prises avec l'idée de brouette (*Sld*, pp. 68-69), Paul et Dugain voulant démonter une roue de voiture (*Sld*, pp. 109-114), ce sont là de courtes pages d'anthologie du burlesque, de la même veine que cette désopilante descente à ski dans *Loin d'Odile*³¹. Mais aussi de petites choses, savoureuses à mon goût, qui émaillent le roman et consistent, souvent,

²⁹ F. Schoots, art. cit., p. 133.

³⁰ J. Bernard, « Le retour du narratif : le choix de l'esthétisme ludique dans les derniers années du XXe siècle », M. Touret et F. Dugast-Portes (dirs.), *Le temps des lettres...*, op. cit., p. 299.

³¹ Christian Oster, *Loin d'Odile*, op. cit., p. 110 et ss.

au plan lexical, en des sauts, des cassures de registre : la beauté d'Ingrid est, vue de profil, une « hypothèse », ses seins, une « convexité », une question de brouette et de verre d'eau fait surgir des raisons « structurelles », un vent se trouve être « peu soucieux de propriété foncière », un serveur, quant à lui, est « âgé, contrarié, elliptique » (*Sld.*, p. 121) ; « nanti de mon *Louis XI* que j'ouvris à l'endroit du Kleenex propre, après la bataille de Montlhéry [...] » (*Sld.*, p. 135). Devant le mort, dont Paul ne voit que les chaussures, les carottes et un « fragment » de chou-fleur sont en bonne place, avec la petite mêlée (*Sld.*, p. 176) provoquée, quelques instants plus tard, devant la fosse, par l'officiant (*Sld.*, pp. 158-184). Un comique de situation de la part d'un cinéaste qui sait trouver le bon angle et capter les postures qui font rire.

Dans *Sur la dune* la mort est là, toujours, en sourdine. Dans l'extrait (*Sld.*, p. 49) cité plus haut à une autre fin, elle est là quoique le mot ne soit pas prononcé, bien avant que n'arrive l'épisode du mort. Elle est dès le début de l'histoire : « Je voulais m'installer à Bordeaux. Je n'avais pas spécialement l'intention de vivre, au sens de ce que ça implique, comme énergie » (*Sld.*, p. 9). Le narrateur ne dit pas « d'y vivre » ce qui eût été très différent. La mort est présente en plus d'un lieu dans l'histoire, et, plus gravement, le présent est la mort :

C'était peut-être les lieux, en général, qui me freinaient. L'arrivée sur les lieux. Y être, en somme. Privé, désormais, de la possibilité de s'y rendre. Comme d'avoir vécu. Et que les autres ne vous attendent plus parce que vous êtes mort.

Ainsi, comme bien souvent le rire est là à la place des pleurs ou de l'angoisse. Divertissement, donc, au sens pascalien du terme ? Ou selon une expression de nos contemporains, à la fois plus désinvolte et plus réflexif, mi-résigné, mi-rebelle, un rire de « résistance »³². Des mots en relief, dans un texte qui s'amuse, nous amusent si on a du goût pour la pâte textuelle diversement malaxée. Mais l'auteur, ce faisant ou à son corps défendant, dans l'inconfort même du regard phénoménologique, à cent lieues d'un texte philosophique, brise le grand style de Merleau-Ponty, détourne la pensée phénoménologique à des fins littéraires et se tient également à l'opposé de ces écritures pleinement ou naïvement transitives qui s'effacent devant LA réalité qu'elles ont mission, pour nous, de décrire, sans trop de « résistance » ; cette fois-ci au sens où l'entend Dominique Viart.

³² J.-M. Ribes (dir.), *Le rire de résistance*, Paris-Boulogne, Théâtre du Rond-Point / Beaux Arts éditions, 2007.