

**T.C.
NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**UNE ÉTUDE DE L'ÉCRITURE MINIMALISTE: PALAFOX ET
LA NÉBULEUSE DU CRABE D'ÉRIC CHEVILLARD**

Sinem DÜNDAR

FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

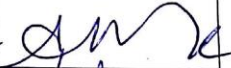
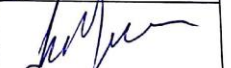

DANIŞMAN: DOÇ.DR. ALİ TİLBE

TEKİRDAĞ-2017

Her hakkı saklıdır

T.C.
NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinem DÜNDAR tarafından hazırlanan **Une étude de l'écriture minimaliste: Palafox et La Nébuleuse du Crabé d'Éric Chevillard** konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı, Namık Kemal Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim Yönetmeliği uyarınca 15.06.2017 günü saat 15.00.....'da yapılmış olup, tezin* **Kabul.....edilmesine** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç.Dr Ali TILBE	Kabul edilmesine	
Doç.Dr Snel BOSNALI	Kabul edilmesine	
Yrd.Doç.Dr Kamil GÜLEK	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin tezle ilgili karar açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine / Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	IV
RÉSUMÉ	V
ÖZET	VII
ABSTRACT	IX
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE : PROPOSITION POSTMODERNE

1. MODERNITÉ ET MODERNISME	6
2. PÉRIODE DE TRANSITION : LA CRISE	8
3. POSTMODERNITÉ ET POSTMODERNISME	13
3.1 Polémique de la notion	13
3.2. Périodisation	15
3.3. Proposition postmoderne	17
3.4. Science du chaos	20
3.5. Sujet postmoderne : le sujet en crise.....	23
4. PRATIQUES POSTMODERNES	30
5. LITTÉRATURE POSTMODERNE	35
5.1 Minimalisme littéraire.....	43
5.1.1 Minimalisme formel	46
5.1.2 Minimalisme stylistique.....	47
5.1.3 Minimalisme thématique	48

DEUXIÈME PARTIE: ANALYSE DES ROMANS *PALAFIX* ET *LA NÉBULEUSE DU CRABE*

1. ÉRIC CHEVILLARD : UN REPRÉSENTANT DU ROMAN CONTEMPORAIN	52
2. <i>PALAFIX</i> ET <i>LA NÉBULEUSE DU CRABE</i> : ROMAN MINIMALISTE ? ...	59

2.1 <i>Palafox</i>	59
2.1.1 Analyse formelle.....	59
2.1.2 Analyse stylistique.....	60
2.1.3 Analyse thématique.....	66
2.1.3.1 L'univers de tous les possibles	77
2.1.3.2 Le rapport humain-animal	78
2.1.3.3 Le hasard.....	80
2.2 <i>La Nébuleuse du Crabe</i>	81
2.2.1 Analyse formelle.....	81
2.2.2 Analyse stylistique.....	82
2.2.3 Analyse thématique.....	84
2.2.3.1 L'ennui et la fatalité : à la quête du bonheur	91
2.2.3.2 La mort.....	93
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	97

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette étude a été permise grâce aux contributions de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je souhaite remercier tout d'abord mon professeur directeur de recherche Ali TÍLBE pour le soutien apporté tout le long de l'élaboration de cette étude, pour la confiance qu'il a eu à mon égare et pour m'avoir permis de mener à bien ce travail.

Je désire aussi témoigner ma gratitude pour les professeurs Sonel BOSNALI et İrfan ATALAY.

À ce titre, je tiens également à exprimer ma gratitude à Xavier FROSSARD ainsi qu'à mes collègues pour leurs amitiés et leurs encouragements non seulement pendant l'acheminement de ce travail mais aussi au cours des quatre dernières années.

RÉSUMÉ
MÉMOIRE DE MASTER
UNE ÉTUDE DE L'ÉCRITURE MINIMALISTE: PALAFOX ET
LA NÉBULEUSE DU CRABE D'ÉRIC CHEVILLARD

Thèse soutenue par : Sinem DÜNDAR

Sous la direction de : Doç. Dr. Ali TILBE

Membres du jury : Doç. Dr. Ali TILBE
Doç. Dr. Sonel BOSNALI
Yrd. Doç. Dr Kamil CİVELEK

Suite aux mutations intervenues au XXe siècle et touchant tous les domaines de la vie, il a été en conséquence, question de grandes ruptures et de développement en littérature concernant sa façon d'exister et ses fondements. C'est ainsi qu'à partir des années 80 la période Postmoderne voit le jour. Dans le cadre de cette nouvelle période où la pluralité domine, des textes problématisant le passé, la modernisation et l'appréhension de l'histoire sont créés. Parmi les textes créés dans cette période dans la littérature Française, se démarque un groupe d'écrivain minimaliste qui prend place à la maison d'édition de minuit, comme Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint ainsi que Emmanuelle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurent, Hélène Lenoir. Le point commun unissant ces écrivains, c'est l'utilisation de certains procédés contemporains, comme le collage, la fragmentation, l'hybridation, le pastiche, la métatextualité, la mise à distance ironique afin de créer des textes hybrides et de raconter beaucoup en écrivant peu, et d'attirer l'attention du lecteur sur cette nouvelle façon d'écrire. Avec ce nouveau style, en détruisant les limites du roman réaliste, l'imagination et la créativité du lecteur est mise en jeu dans la spirale de la fiction et de la réalité. Il n'est plus question du lecteur passif mais du lecteur complice.

Les histoires fragmentées et dénoués de causalité sans fin plausible, les aventures et histoires dépourvus du contenu narratif sont un tout qui empêche la catharsis du lecteur.

Dans cette recherche, en se basant sur le fait que l'écrivain contemporain Éric Chevillard soit nommé parmi les écrivains minimalistes, nous ciblons d'abord à déterminer les caractéristiques de la littérature minimaliste et ensuite à trouver sur quels points stylistiques, formels et contextuels les romans *Palafox* et *La Nébuleuse du Crabe* pourraient être évalués dans la Littérature minimaliste en les analysant dans le cadre de la méthodologie minimaliste.

Cette étude se compose de deux parties. Il est question, dans la première partie, de se pencher sur les concepts de modernisme et de postmodernisme et d'en éclaircir les notions correspondantes. Dans la deuxième partie, il est question d'étudier les romans *Palafox* et *La Nébuleuse du Crabe*, et d'en déduire les relations avec les romans minimalistes.

En conclusion on va chercher à déterminer comment Eric Chevillard avait mis en application la relation entre la structure de pensée prédominante postmoderne et la structure dans les deux romans susdits.

Les mots clés : Éric Chevillard, la littérature française, roman, *Palafox*, *La Nébuleuse du Crabe*, modernisme, postmodernisme, minimalisme.

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
UNE ÉTUDE DE L'ÉCRITURE MINIMALISTE: PALAFOX ET
LA NÉBULEUSE DU CRABE D'ÉRIC CHEVILLARD

Savunan: Sinem DÜNDAR

Tez danışmanı: Doç. Dr. Ali TILBE

Jüri üyeleri : Doç. Dr. Ali TILBE
Doç. Dr. Sonel BOSNALI
Yrd. Doç. Dr. Kamil CİVELEK

Yirminci yüzyılda gerçekleşen ve yaşamın her alanını etkileyen değişimlerin ardından, bu yeni değerler dizisine koşut olarak yazının da var olma biçimi ve temel niteliklerinde derin kırılmalar ve gelişmeler söz konusu olmuş ve seksenler sonrası yeniötesi olarak adlandırılan bir dönem açılmıştır. Çoğul bakış açısının baskın olduğu bu yeni dönemin yazın anlayışı çerçevesinde, geçmişi, yenileşmeyi ve kamusal tarih anlayışını sorunsallaştıran çok yönlü metinler üretilmiştir. Fransız yazınında bu dönemde üretilen metinler içinde öne çıkan en önemli yazar topluluğu Minuit Yayınevi içinde yer alan Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, aynı zamanda Emmanuèle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurent, Hélène Lenoir gibi küçürekçi (fr. minimaliste) yazarlardır. Bu yazarların ortak niteliği, şimdiki zaman kipinde yapıştırma, parçalanma, yabancılaştırma, öykünme, üstmetin, tersinleme uzaklık koyma gibi kimi çağcıl uygulamaları kullanarak karma (fr. hybride) yazınsal türler üretmek, az yazarak çok şey anlatmak ve okurun ilgisini bu yeni yazma biçimi üzerine çekmektir. Bu yeni yazma biçimiyle, gerçekçi yazının sınırları yıkılarak, oyunu bir kurmaca ile gerçeklik sarmalında okurun düş gücü ve imgelemi yazma sürecine katılır. Artık edilgen değil, yazarla suç ortağı olan bir okur betimlemesi söz

konusudur. Neden-sonuç düzeneğinden yoksun, usa yatkın bir sonu olmayan parçalı öyküler, öyküsel içerikten yoksun oluntu ve serüvenler, okurun tinsel arınmasını engelleyen bütünün parçalarıdır.

Biz bu araştırmada, çağdaş Fransız yazarlardan Eric Chevillard'ın küçürek yazarlar içinde anılması gerçeğinden yola çıkarak, öncelikle yeniötesi küçürek yazının niteliklerini belirlemeyi ve daha sonra da yazarın Palafox ve La Nébuleuse du Crabe adlı romanlarını, küçürek yazın yöntembilimi çerçevesinde inceleyerek, bu romanların biçimsel, biçimsel ve içeriksel olarak küçürek yazın içinde ne ölçüde değerlendirilebileceğini tartışmayı erek ediniyoruz.

Bu çalışma iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda, Yeni ve yeniötesicilik kavramları üzerinde durarak, buna bağlı düşüncelerin aydınlatılması erek edinilmiştir. İkinci kısımda, Palafox ve La Nébuleuse du Crabe adlı romanları inceleyerek, bunların küçürek romanla ilintileri anlaşılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, Eric Chevillard'ın, çağımızda hala baskın olan yeniötesi düşünce yapısıyla yazınsal yaratı arasındaki ilişkiyi nasıl oluşturduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Eric Chevillard, Fransız yazını, roman, Palafox, La Nébuleuse du Crabe, yenilikçilik, yeniötesicilik, küçürek anlatı.

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
UNE ÉTUDE DE L'ÉCRITURE MINIMALISTE: PALAFOX ET
LA NÉBULEUSE DU CRABE D'ÉRIC CHEVILLARD

Thesis by Sinem DÜNDAR

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ali TILBE

Members of Examining Committee:

Assoc. Prof. Dr. Ali TILBE

Assoc. Prof. Dr. Sonel BOSNALI

Assist. Prof. Dr. Kamil CİVELEK

Following changes that affected every sphere of life in the twentieth century, literature had deep fractures and strides in its presence and basic characteristics as parallel to those changes. A new turn was taken after 80s, which is called the postmodern period. Within the framework of this new literature percept where multi-dimensional contention is dominant, many versatile texts were created which problematize the conception of public history. The most prominent writers of that period were Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz and Jean-Philippe Toussaint, who were among Minuit publishing house writers. Besides, among those prominent writers were there minimalist writers such as Emmanuèle Bernheim, Christian Gailly, Eric Laurent and H el ene Lenoir. Common thread to all these writers were creating hybrid literature by using contemporary techniques such as agglutination in present continuous tense, segmentation, alienation, imitation, metatext, irony and aloofness. They also caught their readers thanks to their word economy. This new style blew down the limitations of realistic literature and interfused imagery and imagination of readers into the writing process using a kind of frolic fiction. Hereafter, readers were no more passive but co-conspirator of the work. Fragmental narrations lacking of cause-effect relation and reasoning, together

with plots and episodes that lack of narrative contents, are elements of entanglement, which result in failure of readers in terms of spiritual purification.

Based upon the assumption that French Eric Chevillard was a minimalist writer, we aimed to determine characteristics of short story in the postmodern period, analyze his novels, *Palafox* and *La Nébuleuse du Crabe*, within the scope of minimalism and discuss their place considering their stylistic, morphologic and contextual contents.

The preset thesis includes two parts. The first part aims to dwell on Post and Postmodern concepts and enlighten the spots regarding them. The novels, *Palafox* and *La Nébuleuse du Crabe* by Eric Chevillard are analyzed in the second part and their relation to minimalism is dealt with.

As a result, it is aimed to examine the relation that Eric Chevillard founded between fiction and postmodern concern, which is still dominant in our age.

Keywords: Eric Chevillard, French literature, novel, *Palafox*, *La Nébuleuse du Crabe*, innovative, postmodernism, minimalism

INTRODUCTION

L'homme aujourd'hui ou *homo æconomicus*, terme qui se confronte à Homo Sapiens pour désigner la rationalité et l'hédonisme dominant le comportement de l'homme dans la vie économique et l'approche morale, est contraint de rechercher ses repères, perdus depuis les temps modernes. Ses références dans le monde actuel ne sont plus présentes. Il ne se reconnaît plus dans ce monde dans laquelle la vitesse d'adaptation l'oblige sans cesse à changer ses habitudes. Le « *processus d'unification informationnelle du monde, grâce aux médias planétaires, au téléphone, à la radio, à la télévision, aux satellites.* » (Foé, 2008 :46) rend accessible le moindre événement à moindre effort et à une vitesse telle que le savoir est en lui-même devenu espace de consommation spectaculaire et passive. La cybernétique et l'informatique, mécanismes modifiant drastiquement la notion de besoin, poussant le sujet à se subordonner, et dont l'illusionnisme séduit le sujet solitaire, dans l'exotisme du Moi, devient, pour le sujet fragmenté, un refuge loin des mœurs puritaines. L'instant - kairos - est devenu l'ultime référence, le fameux « *Carpe Diem* » de Horace :

« *Cueille le jour présent sans te soucier du lendemain* », traduit le rêve de l'immortalité dans un monde livré à la fugacité, concrétisé par une grosse importance de la science, comme en témoignent les thèmes de cryogénéisation du corps ou encore du clonage humain. L'immédiatisme sur laquelle nous nous fixons, est marquée par la non-présence d'autres dimensions temporelles, le passé n'importe plus et le futur est dénoué de sens. Il est question d'atemporalité. « *Le postmoderne tombe dans une métaphysique renversée, une nouvelle manière de fixation au présent. En dissimulant la vérité, le postmoderne se tourne vers l'atemporel en essayant de couper l'avenir.* » (Caprio Leite De Castro, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=480)

Dès le début du XXe siècle se tracent les lignes du chaos. Entre la crise économique de 1929 qui remet en cause le libéralisme et la loi de l'offre et de la demande, la crise politique de 1937 qui divisent les Français qui se préoccupent de

plus en plus des menaces extérieures, la chute du mur de Berlin le 8 novembre 1989 et l'effondrement du bloc communiste à l'est, sans compter les deux Guerres mondiales en 1914-1918 et 1939-1945, cette brusque récession qui bouleverse le système, trace une rupture à la stabilité de l'équilibre homéostatique de l'ordre binaire et marque l'apogée de cette « orgie » (Baudrillard, 1990 :11), dynamique moderniste qui permettait de placer l'unité-totalité. Son effondrement donne alors place à l'instabilité où le capitalisme demeure la puissance économique mondiale première. Les entreprises, qui sont en mesure de nous livrer les services primordiaux, titubent vers la privatisation et la sous-traitance, les concepts du travail en sont redéfinis. La question de la nécessité a aussi été décentralisée pour donner place aux besoins artificiels nouveaux et donc à une nouvelle manière de consommer, alimentée par les lobbies économiques, conduisant à une hyperconsommation. Dans les faits, cet état reste paradoxal, car, d'un côté, le consommateur devient mieux informé et plus libre de ses choix, mais, de l'autre côté, il est soumis à une assuétude vis-à-vis des systèmes marchands, préférant consommer des marques et des images plutôt que des produits.

L'éducation aussi se voit adapter la voie de l'industrialisation, les études plus longues et plus significatives permettant de sortir de la masse d'étudiants pour obtenir une place sur le marché. Le rôle de la crise de mai 1968 n'est pas non plus à négliger, dans sa capacité à avoir mis en exergue les mauvaises conditions d'études. La croyance démiurgique de l'argent remplace la croyance spirituelle, induisant la formation d'un nouvel individualisme. Nous pouvons ainsi dire que le divin, lui aussi, a changé de place dans les temps postmodernes.

Ce qui importe d'autant plus à se pencher sur cette notion encore très discutée, possédant un terrain glissant et qui se veut être une catégorie indéfinissable puisque « *les efforts pour standardiser sa signification contredirait ce qui est un trait distinctif de l'argument de mouvement du postmodernisme* » (Willmott, 1992 cités par Avelsson, 1995 : 1050). Il représenterait ipso facto la rupture avec la pensée

hégélienne totalisante, perçue comme un mode de pensée « tyrannique » qui place au centre de son concept le vrai absolu, face à un principe de divergence. Cette homogénéité que veut la dialectique hégélienne s'articule à travers la recherche de l'unité, impuissante à intégrer l'altérité. Libéré de cet impératif, le droit à l'hétérogénéité, qui dément l'ordre céleste des Lumières, revendique la dimension ludique de l'art à créer, avec corollaire une crise culturelle propre à la postmodernité. À cela s'ajoute la prise de conscience du discontinu avec le développement de la mécanique quantique et de la physique des particules complété avec l'avenue des théories du chaos, à savoir l'effet papillon d'Edward Lorenz, la géométrie fractale de Benoit Mandelbrot et la théorie des catastrophes de René Thom, ces explorations du désordre venant confirmer l'imprédictibilité face à un déterminisme.

Pour prendre position par rapport à son concept qui n'est pas seul, nous choisirons d'adapter le mot postmoderne en un seul mot, différent de l'usage d'Henri Meschonnic qui dissociait post-moderne et néo-moderne. Il sera question ici du postmodernisme qui n'est pas la fin ou la déchirure du modernisme – l'anti ou non-moderne - mais une continuité qui redéfinit ou redessine Celui-ci. Le postmodernisme reste par définition un ensemble de remises en cause du modernisme, opposant, par exemple, l'égalité au droit à la différence.

Cette étude restera bien en effet en deçà et proposera d'envisager le postmoderne comme crise de la modernité.

Dans le premier chapitre, nous essaierons de cerner la notion. Pour ce faire, en introduisant les fondements épistémologiques du projet moderne que le postmodernisme remet en cause, nous envisagerons donc l'interrogation de la nature du postmodernisme, qui s'ancre dans la dénonciation des fondements et de la légitimité de la pensée des Lumières.

Au travers les contributions des auteurs postmodernes et les horizons de l'avènement des changements sociaux et politiques, nous considérerons les conséquences pour la réflexion sur le sujet postmoderne et les conditions d'une telle rencontre. Dans un troisième temps, nous aborderons les effets du postmodernisme sous différents angles esthétiques et, plus fondamentalement, sur celui de la littérature où il est question d'adopter des procédés allant à l'encontre de la dialectique hégélienne et se définissant comme *une hémorragie du discours* par Fabio Caprio Leite de Castro.

Enfin, nous nous arrêterons sur une analyse des romans d'Éric Chevillard, *Palafox* et *La Nébuleuse du Crabe* afin d'explorer dans quelle mesure cet auteur pourrait être qualifié de postmoderne. L'ensemble des dispositifs textuels qui s'articulent autour des grands principes du postmodernisme nous permettra de déduire l'approche.



PREMIÈRE PARTIE : PROPOSITION POSTMODERNE

1. MODERNITÉ ET MODERNISME

Pour comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le postmodernisme et ses revendications, il faut néanmoins définir au préalable le modernisme, auquel le suffixe *post* viendra s'ajouter et notamment la pensée des Lumières où « *la modernité se constitue comme pensée issue de l'historisation du procès de rationalisation* » (Gontard, 2003:15) et où les postmodernes puisent leurs sources d'opposition aux fondements épistémologiques. Ces oppositions s'ancrent notamment dans 3 postulats principaux : la rationalité, l'universalité et le sujet stable et prévisible.

Préparée par John Lock et soutenue par les philosophes, la pensée des Lumières est un mouvement intellectuel initié en Europe du XVIII^e siècle face à l'obscurantisme et aux abus de pouvoir de L'église et de l'État répressif qui détenaient la force légitimée par le Divin. Ces principes ont été ébranlés par le privilège de la raison, la promotion de la liberté de la pensée, puisque pour penser par soi-même, il fallait tout d'abord posséder une entière liberté, en dehors de toute autorité extérieure afin d'obtenir l'autonomie visée du sujet maître de sa destinée. « *Il peut alors exercer son sens critique et par-là s'émanciper d'une légitimité qu'il recherchait jusqu'alors dans le passé et la tradition.* » (Lyotard, 1988, cité par Allard-Poesi et Perret 2002: 260) Le savoir traditionnel biblique remis en question, la révision critique du destin de l'homme et l'organisation de la société sont ainsi permis. D'où le nom de Lumières où les philosophes s'approprièrent comme tâche d'éclairer les personnes dans la voie de la connaissance et permettre leur émancipation dans une société juste et libérée dans laquelle la raison est le mot clé. « *Ainsi, la modernité telle qu'elle se construit depuis le Siècle des Lumières jusqu'à nos jours, est-elle fondée sur une rationalité de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité sur un mode déterministe.* » (Gontard, 2003 :17)

Cette raison moderne se différencie de la foi qui a pour corollaire l'acceptation des propositions comme vérité absolue sans critique ni examen, contraire aux principes de la liberté de la conscience, rendue possible grâce aux cumuls du savoir et du raisonnement. « *L'idéal révolutionnaire qui s'enracine dans une image rationaliste du monde met en relation, au sein même de l'idée du progrès, le triomphe de la raison et celui de la liberté.* » (Gontard, 2003 :15)

Pour les penseurs des Lumières, tous les humains participent à une même nature, il s'agit d'une affirmation de l'universalité, principe qui sera largement refusé par les postmodernistes qui voient dans cette thèse une contradiction à la nature humaine et revendiquent l'hétérogénéité et la pluralité.

« À l'origine, le projet moderne avait pour objectif de réaliser l'universalité des communautés à travers une émancipation progressive de l'humanité. Cette universalisation devait résoudre tous les problèmes. En nivelant les différences, on a voulu unir. Pour atteindre cet idéal, on a érigé l'universel en loi suprême. Ainsi, au nom de l'universalité, la modernité a été fondée sur des critères d'exclusion du dissemblable et de proscription de ce qui n'allait pas dans le même sens qu'elle. » (Boisvert, 1995 :3)

À partir du XX^e siècle, les changements contemporains au niveau social et politique créent une faille où toutes ces idées qui participent à la création d'un monde uni et exemplaire commencent à s'écrouler. Il s'agit donc d'analyser dans cette perspective les éléments qui s'unissent et qui contraignent la mentalité des Lumières à l'autocritique et poussent les auteurs à la création d'une nouvelle vision de l'esthétique romanesque. Ces changements qui s'articulent autour des éléments de déclin forment ce que l'on peut appeler : la crise.

2. PÉRIODE DE TRANSITION : LA CRISE

Les phénomènes de turbulence que l'on peut appeler « crise » –non pas brutale et momentanée comme on peut le croire, mais mouvement comme processus long qui affecte notre quotidien, constitue des éléments de déclin qui ont participé à la création de l'idée de l'aléatoire et de la complexité, idées essentielles de l'horizon postmoderne. Pour Georges Benrekassa : « *Ce qui mérite d'être noté, et ce qui est plus important, c'est que le mot crise, au lieu d'introduire à une pensée du déterminé, importe de la médecine, une certaine manière de designer l'aléatoire, une expectative devant le verdict de l'historicité* ». Introduite dans un système clos et déterministe, la crise fait éclater l'équilibre homéostatique et sème le chaos dans la linéarité moderniste, ce qui contribue à penser différemment à partir de ces manifestations du discontinu, à remettre en question les fondements de l'idée du modernisme qui se confronte à une complexification de la réalité sociale. La crise entraîne un mode de représentation de la société postmoderne à se penser dans un « après ». Michel Maffesoli se rallie à ce sens : « *Ce que l'on appelle la crise n'est peut-être autre chose que la fin des grandes structurations économiques, politiques ou idéologiques* » (Maffesoli 1988 :67)

Cette illusion de « l'après » est aussi le fruit de la fin du cycle économique allant de 1959 à 1973 (année du premier choc pétrolier) nommé par Jean Fourastié comme « les trente glorieuses » illustrant à merveille le triomphe de la modernité, période de forte expansion et de progrès continu social et économique.

« Ce qui caractérise cette époque, en effet, c'est un taux continu de croissance économique qui s'établit autour de 5%, une forte productivité qui autorise un pouvoir d'achat en hausse constante, une situation de plein emploi (le taux de chômage se situe, en France, entre 1,6 et 1,9% et les

entreprises du secteur automobile doivent faire appel à la main-d'œuvre immigrée). » (Marc Gontard, 2003 :34)

Ce progrès se ressent dans tous les domaines, sciences, technique, sociale, transport et communication et favorise l'entrée dans une ère de consommation, dans une société d'abondance et s'accompagne de l'idée de l'irréversibilité. Avec la libération sexuelle notamment la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse et de la contraception, l'élargissement des droits sociaux, notamment du travail, la démocratisation et l'essor démographique, l'équipement des ménages et la contestation de mai 68, la dynamique moderniste voit son apogée, ce que Baudrillard appellera : Orgie.

« L'orgie, c'est tout le moment explosif de la modernité, celui de la libération dans tous les domaines. Libération politique, libération sexuelle, libération des forces productives, libération des forces destructives, libération de la femme, de l'enfant, des pulsions inconscientes, libération de l'art. » (Jean Baudrillard, 1990 :11)

La crise de mai 68 a pris naissance dans les annexes de Nanterre qui ont été construites pour soulager les sureffectifs de la Sorbonne-Lettres, puisqu'avec le gonflement de l'effective universitaire, il n'y aura plus ni locaux et ni maître suffisant. Inspirés des mouvements libertaires étrangers contestant la société de consommation sans idéal, l'impérialisme Américain et la guerre de Viêt Nam, les étudiants français extériorisent ainsi leur frustration. Ce mouvement de contestation et de grève se reprendra pour devenir une crise sociale. « *S'exprime alors le refus d'une société technocratique, ressentie comme répressive, qui parle de liberté et de fraternité, mais repose surtout sur le conformisme et où règnent les inégalités sociales.* » (<http://keepschool.com/fiches-de-cours/lycee/histoire/crise-mai-1968.html>)

Cette crise aura pour conséquence des bouleversements politiques, notamment la démission de De Gaulle, des conséquences au plan universitaire, notamment la mise en place de la loi Edgar Faure.

« À long terme, mai 68 aboutit à des changements plus profonds dans la société. Les institutions traditionnelles sont remises en cause : la magistrature, l'armée, la famille, l'Église. Partout, de l'entreprise jusqu'à la Présidence de la République, le principe d'autorité est attaqué. C'est cet aspect antiautoritaire et libertaire (« il est interdit d'interdire ») qui va marquer durablement la société et la vie politique françaises. En tout cas, mai 68 représente une grande période de démocratie directe, qui accélère l'évolution des mentalités sur le travail, l'environnement, le rôle des femmes. » (<http://keepschool.com/fiches-de-cours/lycee/histoire/crise-mai-1968.html>)

Le glissement vers une société post-industrielle ou néo-libérale se traduit par la décomposition de la société moderne par certains facteurs essentiels. Le sujet qui se replie dans une sphère narcissique constitue un facteur préparateur. Sphère narcissique dont il est le centre et où tous ses besoins sont comblés et où encore de nouveaux besoins doivent être à l'ordre du jour pour rassasier encore plus son désir de combler le vide émotionnel, le rendant par conséquent fragile aux manipulations du marketing, Les entreprises optent pour un modèle organisationnel prônant les stratégies pour créer de nouveaux besoins aléatoires du marché tourné de plus en plus vers la communication avec le développement de l'informatique, remplaçant ainsi l'organisation centralisée de l'entreprise moderne.

« Une telle économie, fondée sur les services et le tertiaire, avec l'hyperdéveloppement de l'informatique et une nouvelle organisation du travail, implique, selon les analyses du sociologue américain, Daniel Bell, la disparition des rapports sociaux traditionnels dans l'entreprise pour un management qui favorise les stratégies individuelles de promotion : fin de la « lutte des classes »...Enfin, un dernier facteur d'éclatement de la modernité s'attaque à la nature même des états. Le renouveau du sentiment identitaire et l'impératif d'indépendance nationale altèrent le concept de nation. » (Gontard, 2003 :36)

Le libéralisme constitué avec la révolution de 1789 et qui connaît son apogée avec l'hégémonie américaine entre 1945 et 1968 se présente comme une des causes principales de la désintégration du modernisme. « *Pour Alain Touraine qui reste dans le cadre de la gauche française, le libéralisme est responsable de l'échec de la modernité* » (Gontard, 2003 : 41) Houellebecq et Bruckner contestent aussi le libéralisme dans lequel ils voient une utopie qui a détruit la morale judéo-chrétienne en misant sur l'individualisme et qui a contribué à la perte de l'individu contemporain, rendant ainsi possible l'éclatement du tissu social et la fragmentation.

« Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences; marchant de pair avec lui sont advenus le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La pureté, la chasteté, la fidélité, la décence sont devenue des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique.» (Houellebecq, 1991 :144)

Puisqu'« *avec le libéralisme c'est l'individualisme cynique et la faillite des valeurs qui s'impose comme loi* ». (Sabine van Wesemael, 2003 :86), désemparé de toute restriction morale et avec la perte des valeurs, l'homme est devenu l'ultime lieu du culte du moi et la cible fragile de l'économie de marché. Houellebecq conteste la grande utopie des années 60, stipulant le libéralisme sexuel dans lequel il voit la destruction de la communauté.

« Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois été présentée sous la forme d'un rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée historique de l'individualisme. Comme l'indique le beau mot de « ménage », le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours. » (Houellebecq, 1998 : 144).

De nature progressiste, le libéralisme s'affirmait d'abord contre le conservatisme et le marxisme par son caractère réformiste, valeurs qui appartiennent à la modernité « *Les libéraux plaçaient leur foi dans l'une des prémisses clés de la pensée des Lumières : la pensée rationnelle et l'action raisonnable vont mener l'humanité sur la voie du salut, c'est-à-dire du progrès.* »(Wallerstein, 1999 :9)

La chute du mur de Berlin en 1989 qui détruit le symbole de la séparation de l'Europe et de la guerre froide, qui « *précipite la fin du libéralisme comme géoculturel du système-monde moderne* » (Gontard, 2003 :37), l'effondrement du Bloc communiste ainsi que les chocs pétroliers en 1973 et 1979 font ressentir les mutations traduisant une ère de turbulence géopolitique. Les situations d'équilibre sont remplacées par une agitation imprévisible et anxiogène. À cela s'ajoutent, la guerre du Golfe, l'éclatement de la Yougoslavie, le soulèvement tchétchène, qui après la chute du Mur de Berlin souligne le caractère catastrophique du vide politique et constituent l'horizon du postmodernisme.

Avec l'essor de l'industrie, des problèmes écologiques font surface, à savoir, la diminution des matières premières, le réchauffement planétaire, les trous de la couche d'ozone, la pollution nucléaire et pétrolière de la terre cultivable et des océans, le déboisement des forêts, qui marquent la crise opérée par le cynisme du Capital par l'activité industrielle. La survivance de l'homme mise en danger à moyen et long terme permet de repenser le progrès traçant le contexte d'une nouvelle approche, d'un phénomène appelé le postmoderne, notion qui reste encore polémique.

3. POSTMODERNITÉ ET POSTMODERNISME

3.1 Polémique de la notion

Le sujet de controverse de la notion postmoderne concerne en premier lieu l'opposition entre ceux qui voient dans le postmoderne une rupture radicale avec le modernisme, comme une position antimoderne, et ceux qui l'interprètent au contraire comme une liaison avec le modernisme, une réécriture critique. « *Une œuvre ne peut être moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu, n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant* » (Lyotard, 1988 :24) Le débat se fonde alors principalement sur ces deux axes non seulement chez les philosophes, mais aussi dans le domaine de la littérature et de la science. La querelle entre l'ancien et le nouveau se posait aussi pour le classique et le moderne, nous assistons à la réactivation idéologique des thèmes du début et de la fin et de l'après, traduit avec le préfixe : post. Préfixe qui :

« Ne veut pas seulement dire après. L'après, peut impliquer la continuité comme la rupture. Mais s'il s'agit de continuité, pourquoi un préfixe et un nouveau mot ? (...) Rompre, dans le mythe de rupture de la modernité, est le geste moderne par excellence. Pour rompre avec le moderne, le post-moderne doit répéter le moderne. » (Henri Meschonnic, 1993 :221)

L'achèvement du siècle qui entraîne avec lui un questionnement du dépassement se concrétise avec la fin du bloc soviétique et la chute du mur de Berlin. Ce contexte d'écroulement place la modernité dans un contexte de condamnation. « *Le terme postmodernisme s'est affirmé lorsque le modernisme a cessé d'être pertinent ou a commencé de passer pour simplement absurde, sans que ce dernier ait cessé d'exister pour autant.* » (Cyril Obolonsky, 2012 :6)

L'impossibilité d'appréhension du monde contemporain sur le constat de l'autodissolution du modernisme encourage alors l'avènement d'une acceptation de la postmodernité.

Cependant, l'acceptation du dépassement du passé est la plus représentative. Une acceptation qui redéfinit le passé en le complétant par des éléments de réécriture plus adaptée aux nouvelles conjonctures. On pourrait alors parler de recyclage dans l'acceptation postmoderne qui nécessite la réactualisation des « déchets » à des fins d'utilisation nouvelles et utiles.

Mais puisque le postmodernisme refuse toute catégorisation et définition qui le soustrait à une clôture, il est difficile de poser le terme clairement et universellement, il serait « *absurde, voire même étrange, d'analyser un style de pensée qui est selon sa nature incompatible avec la rationalité, avec une méthode objective et acceptée par tout le monde,* » (İsmet Emre, 2006 :32) On parlera alors d'acceptation, parfois totalement contradictoire qui a pour accord commun le refus des métarécits linéaires et l'acceptation de la pluralité. « *Le postmodernisme, de la même façon que le modernisme, n'est pas une époque, mais une perception et une pensée, une attitude à l'égard de la vie.* » (Cyril Obolonsky, 2012 :5)

Il est bien évident que la question du postmodernisme est un sujet de controverse quant à son appréhension dont le point commun étant l'acceptation de la remise en question du modernisme. Ce questionnement est la conséquence des changements au niveau social et politique. Il importe désormais de cerner la périodisation pour l'analyser de plus près.

3.2. Périodisation

Le mot postmoderne s'impose en littérature et en architecture aux États-Unis dans la première moitié du XX^e siècle et s'étend par la suite à la sociologie et aux arts plastiques. En France, la notion fait son incursion dans le champ éditorial avec un article d'Harry Blake « *le post-modernisme américain* » qui paraît dans la revue d'avant-garde française *Tel Quel* à l'occasion du numéro 71-73 en 1977. C'est le premier article à y faire écho. La revue dirigée par Philippe Sollers arrive à échéance en 1983 confirmant ainsi que la fin des avant-gardes est amorcée. Vient ensuite l'étude de John Barth « *la fiction postmoderniste* » dans *Poétique*. En 1979 Jean François Lyotard reprend la notion dans son livre « *La condition postmoderne : rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées* » qui est conçu pour répondre à une commande des universités de Québec et introduit ainsi la polémique de la notion en France.

La postmodernité européenne se manifeste en premier lieu dans les arts plastiques, Catherine Millet organise en 1981 une exposition « *Baroque 81* » dont les œuvres ont la caractéristique de l'impureté des formes et entre le 28 mars 1985 et le 15 juillet 1985, au 5^e étage du Centre Georges Pompidou, Jean François Lyotard présente le rôle des nouvelles technologies dans son exposition : *les immatériaux*, une exposition diffusée à des fins pédagogiques.

« (...)Sa valeur, contrairement aux expositions artistiques ordinaires, ne vient pas a priori de la notoriété de l'auteur ou des objets exposés, mais plutôt du travail d'organisation et de mise en forme de ces objets.() Et pour atteindre ce but, les Immatériaux proposent non pas une explication nouvelle des phénomènes, mais une dramaturgie au sens théâtral. Dramaturgie d'un corps à la limite de sa présence où l'espace n'est pas découpée par son rapport à l'homme. » (Marta Hernandez, 2008.<http://appareil.revues.org/93>)

Dans le domaine littéraire, Jürgen Habermas prend la défense de la modernité qu'il considère comme un projet inachevé suite à la Biennale de Venise de 1980. Jean François Lyotard réagit en écrivant « *Réponse à la question qu'est-*

ce que le postmodernisme ? » Tandis qu'Henri Meschonnic prend place aux côtés de Habermas en publiant en 1988 : « *Modernité, modernité.* »

« Un livre, à mon sens, a su se frayer un chemin parmi ces significations, les démêler, les dénouer pour proposer une approche convaincante. C'est *Modernité Modernité* d'Henri Meschonnic sur lequel je conclurai. Convaincante, car, à partir du présent, l'auteur analyse la confusion sémantique qui le caractérise. Le mérite de Meschonnic est d'avoir vu que les réactions postmodernistes promodernistes et antimodernistes provenaient d'une égale incompréhension de la modernité elle-même. Sa thèse est connue : les analyses contemporaines proposent généralement une histoire de l'art qui naît d'une confusion, car elles assimilent modernité, rupture et nouveau, et donc modernité et avant-gardes, c'est-à-dire qu'elles font de la modernité une histoire linéaire, une succession de débuts et de fins, ce que la modernité n'est pas. » (<http://www.fabula.org/colloques/document775.php>, page consultée le 09 mai 2016)

En 1988, Michel Maffesoli publie, « *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* », Christian Ruby publie en 1990 « *Le champ de bataille post-moderne, néo-moderne* », Alain Touraine publie lui, en 1992 une « *Critique de la modernité* .» Apparaît en 1990, par Christian Ruby, une synthèse de la question « *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne.*» Dans la revue *Littérature* en 1990, l'école d'Amsterdam tente une définition du postmodernisme avec l'article de Kibedi Varga, « *Le Récit postmoderne* ». En 1994 la revue Québécoise « *Études littéraires* », dont le sous-titre du numéro était : « *Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Éthos des Europes* », publie un article qui compare les pratiques américaines et européennes, et soutient que si les Européens sont les penseurs de la postmodernité, les réalisations dans le champ esthétique sont américaines.

Après avoir périodisé le postmodernisme, il faudrait analyser plus amplement la proposition postmoderne et les valeurs qu'il prétend apporter en réponse au modernisme.

3.3. Proposition postmoderne

La proposition postmoderne se définit promptement par la remise en question des principes de la modernité dans laquelle il voit un système clos et régit par la volonté d'universalisme où le tout est homogène et par conséquent contrôlable. Par le fait de la divergence avec cette idée de stabilité et la foi en l'homme par la rationalité et la lumière des sciences, le postmodernisme se veut une approche de l'incrédulité envers les grands métarécits comme les Lumières, la mondialisation etc. qui sont des schémas totalisant. « *Pour les postmodernes, il s'agit ainsi d'abandonner toute recherche de légitimation de la connaissance dans des idées de progrès, d'émancipation de l'homme, etc., quête, qui, fondamentalement, ne fait que justifier des pratiques discriminatoires* » (Alvesson et Deetz, 1996) La liquidation de ces systèmes d'organisation est la conséquence des conflits concluant la non-soutenance du progrès d'épanouissement humain.

« Nous pouvons observer et établir une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité. Cette idée d'un progrès possible, probable ou nécessaire, s'enracinait dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble. » (Lyotard, 1986 :122)

La vision ontologique de l'identité, la stabilité, les processus circonscrits de relations de causalité, les structures logiques limitatives sont remis en question par les postmodernes, qui voient dans un monde instable, imprédictible, l'homme indécis, à caractère multiple et issu de la mixtion de différentes cultures qui lui concèdent son altérité. Puisque « *doter le sujet d'une identité autorise son identification et sa localisation dans le temps et l'espace, rendant par conséquent possible son contrôle et l'exercice d'une domination* » (Cooper et Burrell, 1988) la présupposition du sujet doté d'une identité stable cohérente est rejetée.

« Qu'il s'agisse de la folie, de l'univers carcéral, de l'homosexualité, ces déchets du système témoignent du caractère discriminant de sa fonction de totalisation et de son impuissance à intégrer l'altérité. D'où la nécessité d'une pensée archéologique qui, contre le discours unificateur de l'histoire, s'attache à mettre à jour les creux et les discontinuités du savoir. » (Gontard, 2003 :36)

Cette conception fragmentée du sujet est à l'origine de l'ambiguïté de l'hypothèse. La vision du sujet changeant et en perpétuelle construction suppose aussi l'élaboration de texte à multiple interprétation. La linéarité perd sa position initiale et la subjectivité devient alors pièce maîtresse. Le lecteur postmoderne, acteur de son interprétation, construit alors sa conception à travers ses expériences et capacités, selon le point de vue d'où l'on regarde l'histoire prend alors toute une autre dimension. La libération progressive des domaines du moral, de la science, des arts mène finalement à l'autonomie du lecteur postmoderne par rapport à l'omniscience.

« Puisque le narrateur est quelqu'un qui sait tout, qui est partout et possède un point de vue zéro qui voit tout, il ne reste qu'au lecteur de le suivre. » (Tilbe, 2010 :120)

Quant au lecteur postmoderne, c'est lui seul qui peut décoder une signification et la rationalité qui est l'instance suprême de la légitimation perd sa crédibilité.

L'évidence de la fiction des métarécits qui assurent la cohérence idéologique du système-monde, fondée sur la systématique hégélienne, a pour corollaire la régression de la soumission à l'unité et permet la remise en question des acceptations de l'horizon eschatologique de l'Être, la dissémination de l'homogène constitue de ce fait un bouleversement de la quête du Vrai. De là, J.F Lyotard emploie le terme : Différend, qu'il traduit par un travail de l'altérité qui permet de penser des écarts dans les zones interstitielles, pour lui : *« L'activation des énergies disruptives dans un contexte d'interface, détruit l'idée de centre et de totalité et substitue à la raison dialectique la paralogie qui déstabilise toute pensée de système »* (Lyotard, le différend, 1983)

Ainsi, pour les postmodernes, définir le monde est une œuvre impossible et vouée à l'échec. Les interactions et les interdépendances qui se définissent mutuellement et à travers lesquelles le monde se construit, rendent la construction d'une théorie stable inconsistante. Puisque les tentatives de conceptualisation sont refusées, la notion de l'individu est elle aussi questionnée par les postmodernes. L'individu perd son caractère limité et devient une production dans un contexte social. À partir de là, se pose également la question du traitement de la microsociété.

Libéré de contraintes restrictives, l'auteur postmoderne peut jouir d'une liberté artistique qui est pour certains la prononciation d'un néant d'un art amorphe :

« Après la sacralisation du discours hémorragique, nous ne savons plus ce qui pourrait être valable sinon l'idée de l'hémorragie du signe elle-même. L'éthique postmoderne, à la rigueur, n'existe pas. Elle est devenue impossible. Mais quand même le postmodernisme se soutient. En d'autres mots, dans le système postmoderne, il semble y avoir un chaos qui a, néanmoins, des limites précises : il ne peut pas se nier lui-même. La « différence » postmoderne n'est qu'esclave de son impératif et elle n'est pas radicalement posée. Le postmodernisme est un système dans un nouveau sens, un système chaotique fondé sur un impératif et donc, d'une certaine façon, contraint d'être fermé. » (Fabio Caprio Leite de Castro, 2007, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=480)

La critique de la pensée totalisante était déjà présente dans les années soixante chez les déconstructivistes et était aussi amorcée par Nietzsche. De cette rupture avec les Lumières, née la conscience de l'hétérogénéité et cette pensée a été largement influencée par la science du chaos.

3.4. Science du chaos

L'hétérogénéité et le discontinu, deux adjectifs qui viennent se substituer pour former le principe postmoderne à la suite de recherche de phénomènes instables qui ont bouleversé la dynamique des systèmes déterministes dont les adjectifs communs seraient prévisibilité et régularité, ont marqué le XX^e. Siècle et se sont attribués à la dynamique de la conscience contemporaine.

La physique des particules (subatomique) et la mécanique quantique résumée par le principe d'incertitude de Heisenberg mettent en évidence dès le début du 20. Siècle la complexité de la science et permettent la remise en cause de l'universalité du modèle Newtonien qui se traduit par la stabilité et la prédictibilité. Ainsi, une nouvelle vision des choses à petite et grande échelle est animée pour appréhender la complexité du réel. Le caractère ainsi discontinu de la matière corpusculaire mène à la reconsidération des descriptions de la matière et oblige à prendre en considération l'interférence du sujet qui rend impossible toute description exacte dans un espace et temps absolus.

« La mécanique quantique comme théorie de la mesure, dans la physique de l'élémentarité, a bouleversé notre représentation du monde et en particulier la conception classique de la matière selon laquelle on peut en fournir une description exacte, continue, prévoir son comportement, déterminé de manière rigoureuse par les conditions initiales. » (Marc Gontard, 2003 : 42)

Dans les années 70 avec l'apparition des sciences dites de chaos, la notion de hasard jusque-là écartée est mise en cause dans les phénomènes observés, ce qui complexifie encore davantage la représentation du monde et par conséquent la construction de l'image de la réalité. Cette confrontation d'un monde granulaire imprédictible dément l'ordre pour combattre une fois de plus l'utopie du contrôle.

Les sciences du chaos sont en biologie, physique et astronomie; la convergence des phénomènes de turbulence très sensibles aux conditions initiales rendant toute prédiction impossible à long terme.

Henri Poincaré avait jeté les prémices de la théorie du chaos en démontrant qu'une variation minime des conditions initiales empêchait la prévision de l'évolution du système de façon déterministe. « *Une cause très petite qui nous échappe détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas prévoir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard.* » (Extrait de Calcul des probabilités, Henri Poincaré). Mais la première application revient à Edward Lorenz, météorologue, qui dénonce la chaîne causale et la divergence des comportements des systèmes observés en mettant en évidence la dépendance sensitive aux conditions initiales. Il formule l'effet papillon qu'il reprendra dans une conférence « *Prédictibilité : le battement d'ailes d'un papillon au Brésil provoque-t-il une tornade au Texas ?* » à « l'American Association for the Advancement of Science » en 1972. Dans lequel il affirme : « *Une infime variation d'un élément peut s'amplifier petit à petit jusqu'à provoquer d'énormes changements.* », « *Si le battement d'ailes d'un papillon peut déclencher une tornade, il peut aussi l'empêcher.* » Par la non-possibilité de contrôler toutes les perturbations et de recréer les situations déclencheurs à l'identique, l'interférence entre les petites et grandes échelles crée des divergences et rend impossible toute prévision à long terme et prouve que la Terre n'est pas une mécanique maîtrisable, mais un système subtil d'interconnexions et d'interactions. Un infime changement peut avec une montée exponentielle engendrer des conséquences plus conséquentes.

Une autre théorie qui contribue à la science du chaos est développée par Benoit Mandelbrot et s'appelle la géométrie fractale. Se rendant compte de l'irrégularité des formes géographique comme celui de la côte finistérienne il découvre l'infinitude de la possibilité de formes quelle que soit l'échelle à laquelle on les observe. Il les nomme ainsi fractales renvoyant au mot d'étymologie latine :

fractus qui signifie briser, et parce qu'il y a possibilité de calcul qu'à partir d'un opérateur fractionnaire.

La théorie des catastrophes de René Thom s'additionne à la science du chaos pour venir soutenir le principe de discontinuité.

« René Thom montre que la règle qui domine est celle de l'instabilité des formes dans un déterminisme circonscrit aux données locales du processus. En d'autres termes, la théorie des catastrophes explore un autre versant du procès général de discontinuité et nous renvoie l'image d'un réel instable dont le procès majeur est celui d'une agonistique. » (Marc Gontard, 2003 : 42)

Tous ces travaux illustrent l'idée dominante d'incertitude qui imprègne la pensée postmoderne et les configurations sociales et trouvent une réflexion dans le domaine littéraire par exemple « *Le principe d'incertitude* » de Michel Rio (1993) et « *Les particules élémentaires* » de Michel Houellebecq (1998), indubitablement considérées comme produit de la condition postmoderne.

Les romans aujourd'hui, homologues à l'idée des sciences du chaos, traitent indifféremment aussi bien la désintégration de la vie sociale que les turbulences intimes dans un univers insaisissable et chaotique du sujet en crise postmoderne.

3.5. Sujet postmoderne : le sujet en crise

Les turbulences qui touchent les différents domaines de la vie sociale et politique affectent aussi la notion du sujet holiste, libéré et muri par l'assimilation de l'héritage de l'histoire, du savoir et de la culture, celui-ci devient un sujet doté d'une identité fragmentée, une particule narcissique dans une société marquée par l'absence du lien social. Quelles sont donc les conditions qui ont poussées à la révision de la notion du « je »?

La quête de l'homme autonome dans un idéal universaliste et le procès de responsabilisation que Jean Jacques Rousseau appellera « le contrat social » résume bien la conception du sujet héritée de la pensée des Lumières. Notamment à travers le processus de colonisation, le dessein cosmopolite est présent et correspond à la configuration sociale rationaliste unie dans son essence.

« Le projet de connaissance moderne peut se comprendre comme cette volonté d'êtreindre la réalité pour atteindre l'universalité de son essence. C'est l'exercice de la raison du sujet qui permet, dans le projet moderne, de réaliser cet objectif. Fondamentalement, nous l'avons vu, l'exercice de cette raison doit permettre à l'humanité de s'émanciper d'une légitimité métaphysique (le passé, la religion, la tradition, etc.), et de trouver les fondements de sa légitimité dans l'être humain, ce qui se concrétise par l'élaboration d'un projet universellement partagé. » (Florence Allard-Poési, Véronique Perret, 1998,255)

C'est donc cette prétention attachée au modernisme qui est remis en cause suite à l'éclatement de la sphère sociale. Le libéralisme est mis en cause dans la perversion du sujet moderne. « *La dissociation entre la raison et la rationalité instrumentale prépare l'avènement de la consommation et l'affaiblissement du lien social qui renvoie le sujet à son contraire, l'individu.* » (Gontard, 2003 :45) Le libéralisme a donc constitué une phase importante dans le développement de

l'individualisme avec le fétichisme du choix personnel et l'hédonisme comme centre de la vie, favorisé par la consommation de produits accessibles désormais à l'ensemble des couches sociales.

« De plus en plus sollicité par la libéralisation du crédit et par les stratégies de séduction du marketing, l'individu identifie la jouissance de l'avoir à la liberté d'être et trouve dans un narcissisme hédoniste le mode de réalisation du Soi confondu avec le Je. Ce narcissisme contemporain détourne le sujet des formes sociales et collectives d'accomplissement et le replie sur la sphère privée ce qui explique le désinvestissement dont la politique comme le syndicalisme font aujourd'hui l'objet. » (Gontard, 2003 :48)

Cette consommation de masse creusée par les besoins superflus de plus en plus diversifiés pour atteindre des cibles précises se transforme en une hyperconsommation, lieu de réalisation du *Moi* dans un désir narcissique. Cette tendance consumériste favorise le renforcement du retrait du sujet dans une sphère égocentrique et « nous renvoie l'image d'une société qui se fragmente en une mosaïque d'ego corpusculaire, livré au mouvement brownien des choix personnels que stimule infiniment l'explosion de l'offre comme des particules dans un champ de force. » (Gontard, 2003) Le réconfort assuré par l'appartenance à un groupe, a laissée place au réconfort procuré par l'abondance des possessions qui est signe d'un accomplissement personnel voire d'une émancipation réussie et qui sous-tend également le désir de prendre place dans un monde matériel puisant ainsi la probabilité de la finitude. La consommation s'étend donc à tous les domaines de la vie et les nouvelles tendances à rester hors de ce cercle constituent des comportements dits marginaux prégnants des contraintes quotidiennes.

« Nous sommes arrivés au moment où la commercialisation des modes de vie ne rencontre plus de résistances structurelles, culturelles ou idéologiques, et où les sphères de la vie sociale et de la vie individuelle sont réorganisées en fonction de la logique de la consommation. Force est de constater que son empire ne cesse de» (Sébastien Charles, 2006 : 86)

Freud avec la pensée de la dynamique inconsciente de l'individu, contribua à diviser la suprématie régnant quant à l'unicité du sujet, et en faisant « *du moi un lieu d'interaction entre les forces pulsionnelles du ça et les contraintes collectives du Surmoi (entre le désir et la loi), ouvre le sujet à la conscience de son altérité, au sentiment de sa propre discontinuité.* » (Marc Gontard, 2003 : 50) Contribuant ainsi à la conscience de l'altérité.

Cette notion d'altérité est soutenue également avec l'apparition dans les domaines universitaires et scientifiques du structuralisme qui « *contribua aussi au décentrage du sujet et à sa chute, avant de laisser place au poststructuralisme* » (Eduardo Colombo, 1993 :60) Selon Deleuze, le structuralisme est « *avant tout une pensée qui distribue le sujet, conteste son identité et le fait passer de place en place* » (Deleuze, 1973 :331)

Conscient de son altérité et frustré par les grandes idéologies des siècles précédents, dans un monde où «*Dieu est mort* » le sujet postmoderne est acteur de la réalisation de ses désirs personnels et se trouve seul face à un monde complexe où il doit faire des choix incessamment pour définir sa trajectoire, une responsabilité qui accroît le sentiment d'impuissance où le tout est réalisable , mais dont la réalisation effective est quasi impossible.

« (...) Cette possession l'enivre et l'épouvante à la fois. Muni d'une capacité de choix sans limites, il balance entre l'exaltation et l'effroi. Il se sent libre, mais désemparé. Il ne renoncerait pour rien au monde à cette condition et, cependant, elle le tourmente. Il est « condamné à être libre », bien plus sévèrement encore que ne l'imaginait Jean-Paul Sartre dans les années 1950. Cette condamnation est à la fois son privilège et son exil. Tout débat politique sur l'Occident devrait prendre en compte cette fondamentale ambivalence. » ([Http://expositions.bnf.fr/lumieres/arret/05_5.htm](http://expositions.bnf.fr/lumieres/arret/05_5.htm).)

De cette ambivalence résulte un état de stress constant où le sujet compensera sous la forme somatique tels les troubles digestifs, les troubles névrotiques, ou encore sous forme comportementale comme l'utilisation de psychotrope tels la drogue, l'alcool, les médicaments antidépresseurs qui favorisent le but recherché de l'indifférence face aux souffrances morales.

L'indifférence est aussi une notion clé qui caractérise le sujet postmoderne. De plus en plus insensible face aux évènements tragiques tels les meurtres, les viols, le terrorisme, etc. l'homme postmoderne erratique semble s'être habitué et ne plus être réactif. Ceci est bien résumé aux yeux des héros de Houellebecq pour qui la société est dans un état de névrose indubitable. Il écrit :

« Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêtera attention ; personne ne fera un geste. Comme si vous étiez protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite. »
(Houellebecq, 1998 : 99)

Cette insensibilité se réfléchit à la vie sentimentale où le désire érotique prône sur l'engagement sentimental et où la force pulsionnelle se limite à une recherche hédoniste du corps. Après la libération sexuelle des années soixante, le corps déculpabilisé échappe à l'austérité de la vie pudique, s'opposant ainsi à l'ordre archaïque de la loi des bonnes mœurs. La réification de l'éros avec la mise en place de la contraception qui sonne le libre choix à la femme d'accéder aux plaisirs sans se contraindre à accepter le rôle maternel qui lui est prédestiné et l'IVG qui permet de libérer l'acte de l'aventure passionnelle favorise le milieu de la déresponsabilisation dans le processus de la jouissance.

« À propos de la sexualité, il est bien évident qu'après la libération sexuelle, nous voyons un mouvement de croissante acceptation du sexe pour le sexe, du refus du sentiment et de réalisation de rapports strictement formels. La jouissance n'est plus en question. Il y a une valorisation des représentations,

du spectacle sexuel et du fétichisme. Le postmoderne se plonge dans le « parnassianisme » de la sexualité. » (Fabrio Caprio leite de Castro, 2007, [http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=480.](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=480))

La recrudescence des sites pornographiques reflète ce désir culminant de contexte dépassionné où le corps devient le lieu de l'expérimentation de la performance érotique. De là, la recherche hédoniste se multiplie aux pratiques collectives du plaisir ou à l'inverse à la satisfaction virtuelle solidaire du sujet.

« D'où ces comportements néo-libertins –objets de la pornographie- qui cherchent dans l'échangisme et les pratiques de groupe, de nouvelles combinatoires et des dispositifs toujours inédits de jouissance. À l'inverse de ces pratiques collectives, qui réduisent la notion de couple à la sphère affective, le sexe postmoderne peut-être solitaire et virtuel, dans une connexion interactive avec les sites spécialisés du réseau ou dans la mise en œuvre d'interfaces technologiques et robotiques qui activent le fantasme de l'orgasme solitaire. » (Gontard, 2003 : 53)

La revendication de nouvelles différences comme l'homosexualité vient aussi désintégrer la notion du sujet pour déconstruire l'acceptation du couple stable fondé sur la présence de sexe opposé défini dans leur rôle (homme/femme). Le phénomène transsexuel vient creuser l'espace hybride où l'ambivalence est une manifestation de la fragilité et du mal-être somatique qui réside dans le sujet postmoderne. La mise en scène de la déconstruction de l'identité-ipse présentée d'emblée comme subversive vient ajouter une autre couleur à la diversité qui est à l'éloge de la postmodernité.

« Le corps postmoderne, après l'« orgie » de la modernité de libération (1968), porte donc la marque d'une série de discontinuités qui traduisent la levée des interdits sociaux et la revendication de nouvelles différences. Si le corps pornographique réalise la séparation radicale du sexe et du sentiment, le corps homosexuel, dans sa demande de reconnaissance, introduit une autre rupture dans la normalité hétérosexuelle en opérant une stricte dissociation

des genres dont la transsexualité marque les zones d'incertitude et de transit, reflétées d'une autre manière par le modèle androgyne de la mode. Le discontinu et l'aléatoire apparaissent donc comme les deux grands principes, producteurs d'altérité, autour desquels se constitue la culture postmoderne. » (Gontard, 2003 :53)

Les procédés de marquage du corps comme le tatouage et les piercings, sont une affirmation de la personnalité, de la différenciation par rapport aux autres et à travers ces pratiques se dessine une volonté d'extérioriser cet exotisme du Moi. Reflétant par excellence ce lieu de discontinuité propre au sujet fragmenté postmoderne, le marquage découpe une zone de séparation où le sujet trace paradoxalement le désir de concrétiser une appartenance à un groupe même marginal. Dans le prolongement du culte du corps et dans un idéal de perfection imposé par la culture populaire, la chirurgie esthétique est aussi un procédé souligné par l'investissement d'une société plus individualiste et l'affaiblissement de l'idéal social commun. Dans le besoin de reconnaissance, le sujet tend à se souscrire aux standards de beauté, à modifier son corps sur un modèle d'un idéal. Anorexie, boulimie, l'addiction au sport, le marché des cosmétiques et des produits diététiques sont tous communs au culte du corps actuel.

« À force de chirurgie esthétique, pareil clone modifiera un nez trop gros ou trop court, un menton trop carré ou trop allongé, une poitrine trop plate ou trop mamelue, une peau très noire ou trop blanche, la finalité étant d'arborer le look du maître ou de l'idole : star de la politique, du cinéma, de la télévision ou du show-business. Des jeunes mal dans leur peau ont ainsi changé de masques plusieurs fois, au gré des apparitions et des disparitions des stars. Sans identité stable, sans personnalité propre, le sujet postmoderne est un clone, un ectoplasme. » (Foé, 2008 :214)

La perte des repères moraux entraînant l'errance identitaire, favorise le pullulement des institutions alternatives aux instances religieuses, comblant le vide du nihilisme dominant et donnant un sens à toutes les élucubrations dans un milieu

social privé de toute transcendance. Les sectes recrutent de plus en plus de membres, pas moins éduqués dans tous les milieux socioprofessionnels en comblant le besoin d'utilité, d'appartenance laissée vacante par la société matérialiste et offrant un confort face à l'angoisse de la liberté et au fardeau des choix. Il est question également du retour des acceptations paranormal discrédité par la modernité. La tragédie de l'Ordre du temple solaire, survenu à Cheiry et Salvan le 5 octobre 1994 reflète la frénésie du devoir sacrificiel de la foi, qui prend une autre forme optionnelle postmoderne.

« Les sectes postmodernes, dans leur souci religieux de spiritualité, disposent pour leurs adeptes un espace pour « accueillir l'âme » ; littéralement, elles font donc « psychothérapie » (.) les sectes postmodernes, plutôt que de limiter le plaisir, exigent au contraire une jouissance pleine, sans perte. Elles poussent à ce plaisir paradoxal de l'écoeurement, à la jouissance excessive. Ou encore, pour le dire autrement, elles invitent à accéder à la Chose (das Ding) normalement interdite par la fonction paternelle du complexe œdipien. » (Mary, 2010, http://www.adonebrandalise.info/trickster/doku.php?id=malessere_identita:mary_sectarisme)

En conséquence, les modifications que notre temps impose se reflètent sur le sujet contemporain façonné par les exigences dans un universel d'incertitude grandissante et trouvent aussi réflexion dans les pratiques postmodernes.

4. PRATIQUES POSTMODERNES

Les nouvelles modes de représentation consécutive à l'affaiblissement du modernisme suivant l'hypothèse postmoderne trouvent un champ d'application dans l'objet esthétique. La remise en question des critères modernistes et la récusation de critères normatifs dans le domaine esthétique ouvrent la voie à des procédés niant la sacralisation de l'art et sa pureté. La multiplicité d'interprétations est attachée à la disparition des critères et des repères esthétiques traditionnels étayés par l'individualisme. Aussi, en refusant les métarécits modernistes, l'artiste postmoderne se soustrait des contraintes idéologiques et artistiques, lui permettant ainsi d'être le seul à juger des valeurs de son œuvre et octroyant par conséquent toute tentative interprétative.

« La pratique postmoderne ne repose plus sur les principes de l'art moderniste. La période historique qui englobait avant-garde et modernisme est close. La mise en œuvre postmoderne du couple conceptuel originalité – répétition dévitalise les propositions fondamentales du modernisme, en exposant leur caractère fictif. Elle opère une critique démystifiante des fondements et du discours de ce dernier. » (Caroline Guibet Lafaye, 2000 :59)

Le postmodernisme refuse toute catégorisation et soustraction, il apparaît plutôt comme la réflexion de la crise qui se traduit par la pluralité de ses pratiques, le syncrétisme et la fusion de sujets culturels « *Dans beaucoup de cas il est difficile de faire des distinctions entre les différents domaines de l'art : entre photo et peinture, ou entre peinture et sculpture. Ensuite l'esthétique postmoderne encourage l'usage de matériaux non conventionnels* » (Cyril Gulevsky-Oblonsky, 2012 :12). Ce pluralisme caractérise l'art postmoderne, l'artiste adopte des styles, des moyens d'expression et des stratégies artistiques différentes au nom d'un art hybride, hétérogène et non stylistique. « *Le postmodernisme artistique nie cette constante classique et moderniste du style, la nécessité que l'artiste ait une signature, un style*

reconnaissable. La négation postmoderne du style mesure sa distance d'avec le modernisme. » (Caroline Guibet Lafaye, 2000) L'appartenance à une catégorie n'est pas souhaitée et reflète la volonté de se soustraire de toute formalité de critique stylistique.

« Le phénomène propre à la postmodernité de nivellement des valeurs engendre, dans le domaine artistique, une récusation de toute vision hiérarchique. La disparition des contraintes de style, c'est-à-dire des contraintes liées aux attentes des critiques, des conservateurs et du public, explique, réciproquement, le succès des nouvelles formes artistiques (art environnemental, installations et performance). » (Caroline Guibet Lafaye, 2000 :26)

Poussé sous l'emprise de l'insistance du marché et de ses applications, à une affirmation de la revendication de la liberté de créer, et d'étaler les conséquences de l'ébranlement de la société, l'artiste atteste la culture postmoderne à laquelle il fait écho. Sans pour autant réussir à se détacher de la culture populaire et se subordonner au goût du public, qui transforme l'art en un produit de consommation, au critère de la rentabilité, puisque l'hédonisme et la consommation sont les valeurs clés de la société actuelle, l'artiste est orientée vers le profit en fonction de l'offre et la demande, ce qui mutuellement influe sur la perception de l'art. La valeur pécuniaire de l'œuvre supplante la valeur artistique et l'accroissement des mass media rend possible l'art de masse en touchant un large public.

« Cette diffusion généralisée est l'écho d'une exigence de démocratisation au sein de la société. Mais, le plus souvent, dans cette diffusion massive, l'art cesse d'exister comme œuvre, et devient un simple produit culturel. Pris dans une logique hédoniste, il doit pouvoir satisfaire les désirs et les besoins de chacun. La postmodernité transforme l'art en un bien culturel dont on pourrait jouir. Elle en fait un loisir. » (Caroline Guibet Lafaye, 2000 :9)

Avant de nous attarder sur la littérature postmoderne qui constitue notre champ de recherche il importe ainsi de nous mémoriser brièvement les pratiques postmodernes pour cerner de plus près la condition contemporaine.

En ce qui concerne l'architecture qui est « *l'un de ses premiers lieux de contestation de la modernité* » (Gontard, 2003 :55), l'application de la rationalisation urbaine prend ses couleurs au *Congrès international de l'architecture moderne* en 1928, où participèrent des architectes novateurs tels : Le Corbusier, Gropius, Van Der Roche. En 1933 le concept progressiste de la ville moderne s'élabore en tant que synthèse de leurs échanges dont 3 critères sont la base : rationalité, fonctionnalisme, dépouillement. Un fonctionnalisme qui est accusé d'avoir rendu les villes dépourvues de chaleur et de cordialité.

« Mais en dehors de quelques réalisations célèbres, cette esthétique si contraire à la pensée du rhizome débouche très vite sur un univers déshumanisé où la suppression des rues, comme lieux d'échange, renforce l'incommunicabilité. Le caractère répétitif des grands ensembles, le refus de l'ornement et le découpage fonctionnel du système urbain en zones d'habitation et zones d'activité aboutissent à la construction de cités-dortoirs soumises à la tyrannie de l'automobile, tandis que l'uniformisation et la répétition des formes font disparaître toute identification à une histoire locale, un patrimoine culturel. » (Gontard, 2003 :56)

Ce fonctionnalisme critiqué pour être formaliste et technique, les architectes optent pour l'architecture de l'hétérogène avec un retour des traits stylistiques du passé « *Contre la recherche perpétuelle de la nouveauté, ces postmodernes proclament le droit de renouer avec le passé (...) pour en extraire sa richesse et sa diversité.* » (Guibet Lafaye, 2000) et privilégient l'esprit de la discontinuité et de la fragmentation. Le 15 juillet 1972, la destruction de l'ensemble de Pruitt-Igoe symbolise la fin de l'application des principes universalistes modernistes pour laquelle Charles Jenks écrira en 1977 « *L'architecture moderne est morte à Saint-*

Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heures trente-deux (ou à peu près), quand l'ensemble tant décrié de Pruitt-Igoe, ou plus exactement certain de ses blocs reçurent le coup de grâce final à la dynamite...Boum, Boum (Gontard, 2003 : 56).

En France nous pourrions citer comme exemple au postmodernisme architectural le centre d'art et de culture Georges Pompidou qui constitue le premier exemple de l'architecture high-tech en France, utilisant pour son esthétique des matériaux de construction tels que : les tuyaux, les écrous, etc. « *Il recourt à une utilisation symbolique et codifiée de la couleur, sans néanmoins recourir à des éléments modernistes ou classiques* » (Guibet Lafaye, 2000) La Piazza d'Italia à La Nouvelle-Orléans est aussi un autre exemple qui « *trahit une attention manifeste à la décoration et à la façade. Le souci décoratif que manifestent les moulures est ce qui, selon R. Venturi, distingue l'architecture postmoderne de l'architecture moderniste.* » (Ibid.)

Les frontières traditionnelles entre les différents arts s'estompant, la nomination s'élargit aussi. Par exemple, il est d'usage de nommer comme sculpture « *des réalisations aussi diverses que des corridors équipés d'installation vidéo, des photographies relevant des promenades à pied dans la campagne, des miroirs placés à des angles inhabituels dans les pièces, des lignes provisoires creusées dans le sol du désert* » (Lontrade, 2009) Il se développe dans des formes artistiques très différentes telles que le Process Art, l'Arte Povera, l'anti forme, le Land Art, le body Art, etc.. Il est question d'une interdisciplinarité.

La volonté de rompre avec la modernité se manifeste aussi dans la pratique de l'art de la peinture comme tentative de témoignage des faits sociaux, en tant qu'art engagé. La contrainte de beauté n'est plus premier critère dans les œuvres qui se veut être le porte-parole des exclus de la culture dominante. Les différences ethniques, sociales, sexuelles telles que le féminisme et l'homosexualité constituent

le lieu de réflexion de l'art postmoderne. Il est question de l'expression d'être du sujet en dérive dans l'anonymat actuel où son identité se trouve dissous, une affirmation de l'existence, du « je » incertain, en l'absence de reconnaissance des groupes auxquels il est issu.

Le sujet atomisé, narcissique et complexe trouve vie dans les différentes esthétiques avec le point commun de l'exorcisation de la frustration contemporaine. Même si les expressions de l'ambiguïté de la culture postmoderne sont différentes, la cause reste intacte. Le principe de l'altérité contredit l'universalité de l'art et met en crise le principe d'originalité en exhibant le chaos. En effet, l'art inspiré de ces précédents, affirme la présence du fameux palimpseste de Genette. D'où les pratiques qui traduisent le perpétuel recyclage postmoderne. C'est ainsi qu'il en est dans la sphère de l'art pour la littérature postmoderne.

5. LITTÉRATURE POSTMODERNE

Le cumul des dévoiements de la modernité à l'horizon des crises a fait du projet moderne un rêve utopique. Les contradictions du projet des Lumières qui plaçait en son centre le procès d'émancipation de l'homme par le biais du raisonnement ont participé à la remise en question du sujet collectif régi par les impératifs du *logos*, et à l'éclatement de la sphère collective en particules individuelles menées par l'hédonisme et la consommation qui « *s'apparentent aux configurations fractales ou au mouvement brownien des trajectoires, dans la physique de l'élémentaire* » (Gontard, 2003 : 66). Les soupçons acquis sur les notions de centre et de totalité ainsi que la notion même de progrès créent un vide, comblé par la croyance mise sur la discontinuité et l'hétérogénéité ainsi que le principe d'incertitude. Ce procès de redéfinition s'apparente dans le champ de l'esthétique par une nouvelle adaptation de procédés visant à rejeter les notions de pureté, d'originalité et d'unité de l'art. « *L'esthétique postmoderne (...) se caractérise par la déconstruction du canon unique et des structures traditionnelles du pouvoir ainsi que par l'hétérogénéité des genres et discours et des nouvelles visions du temps, de l'espace et des personnages* » (Balutet, 2014 :8).

Puisque le postmodernisme se veut être une redéfinition critique de la modernité qui rejette les notions de déterminisme et de restriction en tout genre il serait difficile de poser une poétique de la postmodernité. Comme le disait Harry Blake, « *Il ne s'agit pas d'un mouvement littéraire cohérent, basé sur une école ou sur une théorie précise (...) Il serait osé en même temps de proposer une description de l'énoncé typique de cette écriture contemporaine, car il n'y en a pas* » (Blake : 1977 : 171). Puisque le postmodernisme se refuse d'être un mouvement, toute théorisation restrictive pose problème, et les procédés de systématisation restent incertains, mais nous pouvons néanmoins faire un recueil de procédés textuels s'apparentant à cette approche pour mettre en place une série de critères nous

permettent ensuite de placer les romans dits : *Palafox* et *La Nébuleuse du Crabe*, par Éric Chevillard, sujet de cette étude.

Le lecteur dans le roman postmoderne, change de place, il devient acteur de sa lecture, sa relation avec le narrateur prend une autre dimension. Il n'est plus le lecteur passif qui suit dans une linéarité, la morale de l'écrivain et qui se contente de prendre ce que celui-ci décide de donner. Il devient acteur dans « *Le désir des écrivains postmoderniste de rétablir le contact avec les référents extérieurs au texte, de redonner un caractère transitif à la fiction.* » (Lamontagne, 1992 :257) Pour ceci, le narrateur tentera d'éloigner le lecteur émotionnellement et en créant un dialogue avec lui pour rendre compte de la fiction de l'histoire. Il n'est plus l'histoire close qui aboutit à une conclusion morale, qui reconforte le lecteur et qui permet la catharsis. Il importe désormais de combler les vides laissés volontairement par le narrateur, par sa propre conclusion et son interprétation issue de sa propre expérience antérieure et intérieure. Puisque le vécu de chacun diffère et que suivant l'expérience de cette existence il est permis une tout autre perception des choses, la personne possède une capacité à argumenter dans une autre facette une même expérimentation, de là il est évident que la narration ne sera pas une et seule et englobe nécessairement l'espace d'un lecteur pluridimensionnel qui organise l'espace textuel. « *Le modernisme traite le texte comme une fin en soi, alors que le postmodernisme met en question la relation qui unit le texte au lecteur.* » (Holland, 1983:194) Ainsi, l'idée de l'histoire multiple issue de l'interprétation multiple du lecteur procédant lui aussi à la création de l'œuvre et déresponsabilisant l'écrivain quant à son roman, commence à s'imposer. « *La signification ne peut être créée, achevée et consommée dans le texte, elle est vue comme une escale où il n'est jamais possible de cerner sa totalité et où de nouvelles significations sera créée à chaque lecture* » (Tilbe, 2002 :132) Aussi avec la diversification du point de vue et le mélange des genres, le lecteur a parfois trait à se perdre dans la narration créant ainsi une sensation d'angoisse reflétant par excellence la condition postmoderne. Le temps dans la narration devient aussi problématique, il y a souvent des discordances, la discontinuité et la non-concordance des événements rendent difficile la tâche de lecture.

Le sujet dans le roman postmoderne subit aussi les modifications. Le sujet dans l'art postmoderne est représenté sous toutes ses formes et non pas seulement en tant que modèle représentatif de l'idéal commun. Ce sujet en crise reflète notamment la société dans laquelle il vit, puisqu'il existe un principe de détermination entre les configurations sociales et individuelles, qui permet le reflet des codes sociaux sur l'imaginaire étant donné que les « *codifications au sein du groupe rétroagissent à leur tour sur la configuration de l'égo qui intériorise les modalités du lien social dans cet emboîtement de représentations qui selon Edmond Cros aboutit au texte.* » (Gontard, 2003 : 67). Dans le processus de passage d'une acceptation qui plaçait en son centre la théologie à une acceptation anthropocentrique, la contrainte était de définir l'homme idéal en renforçant ses points forts et en gommant les défauts et les différences. C'est « *l'avènement de la société bourgeoise qui a fait de la figure de l'homme blanc, hétérosexuel et chrétien le modèle à imiter, stigmatisant en conséquence celles et ceux qui sortaient de ce cadre.* » (Balutet, 2014 :3) Dans ce contexte, on peut dire que le divin a changé de place avec l'homme. Le postmodernisme se place justement en face de cette acceptation. À défaut de sacrifier la personne, le modernisme a chosifié et rendu l'homme dépourvu de complexité. Les sujets aptes à être traités étaient ceux qui se plaçaient dans la normalité. Le postmodernisme s'intéresse donc à l'homme stigmatisé parfois même infériorisé pour refléter le pluralisme dans les sociétés. La « *formation d'un sujet dans le monde (se sentant) responsable de lui-même et de la société* » (Touraine, 2000 :203) a laissé place au sujet faible, décentré et fragmenté dans un centre nihiliste. « *Avec la crise de la modernité se produit la séparation de l'homme et de l'univers, des mots et des choses, du désir et de la technique, de l'individu et de la société, bref, c'est toute une vie de l'homme qui apparaît fragmentée* » (Balutet, 2014 :5). Pour refléter le pluralisme, les points de vue contradictoires sont placés dans un même texte. Dans les romans nous assistons avec cette décomposition à l'utilisation de la première, deuxième et troisième personne aléatoirement, il devient difficile de cerner si c'est le sujet ou une autre personne qui parle, « *le narrateur devient à la fois lui-même et l'autre* » (Tilbe, 2000 :129) Les figures de familles recomposées, les exilés, et « *tous ceux qui transgressent les frontières de classe,*

d'ethnie, de genre ainsi que celles qui séparent l'humain de l'animal, le mort et le vivant » (Balutet, 2014 :9) sont représentés dans la littérature postmoderne.

En ce qui concerne la langue dans la littérature postmoderne, il est possible de se rendre compte de certaines tendances formelles, qui sont les principes de re-narrativisation, d'originalité et de discontinuité. Le roman postmoderne se distancie d'abord par sa volonté de réécriture qui exclut le point de vue réaliste « *dans son refus de l'Histoire comme téléologie et face à l'angoisse du discontinu, le sujet postmoderne éprouve le besoin de narrativiser son existence.* » (Sophie Bertho, 1995 :90). Mais il est contradictoirement dans ce qu'on peut appeler un nouveau réalisme, car il re-narrativise le chaos par une approche réaliste nouvelle, il est fréquent de trouver les noms de places et de personnes originaux. La tendance au renouveau du romanesque est réalisée sur la reprise des codes génériques du roman classique et sur l'auto-exposition de l'instance de la création. « *Raconter une histoire, composer cette histoire en intrigue, ramifier cette intrigue en séquence inventive, telle seraient les trois opérations romanesques assurant ce que A.Kibedi Varga appelle une renarrativisation.*» (Blanckeman, 2000 : 15) La recherche d'une nouvelle écriture aboutit au recours à l'histoire, à la tentation de l'autofiction qui reflète le « moi » narcissique en une mise en fiction du « je » argumenté et « *qui installe le principe d'incertitude et la loi d'altérité au cœur de la question du sujet, dans le contexte fortement codé de l'autobiographie* » (Gontard, 2001 : 290). Aussi contre le rejet de la pensée unitaire, le principe de discontinuité met en avant l'altérité et le chaos, privilégiant ainsi l'utilisation de procédés comme le collage, la fragmentation et l'hybridation. La notion d'originalité remise en question permet l'utilisation de procédés tels : le pastiche, la métatextualité, la mise à distance ironique. Il est fréquent de trouver ces procédés confondus dans un même texte.

En ce qui concerne la réflexion à travers le principe de discontinuité dans le champ romanesque, un des procédés cités plus haut est le collage qui est d'abord

utilisé dans les arts plastiques. Par exemple, dès le début du 20. siècle, Braque utilise différents matériaux comme le carton, le marbre, les fragments de papiers collés en représentation dans ses toiles, Schwitters utilise également la combinaison de matériaux de recyclage : chiffons, tickets, bois dans une même toile en se référant à l'ère de la consommation résultant à l'épandage des déchets. C'est dans cette perspective qu'il passe en littérature. Cette technique suppose la juxtaposition d'éléments hétérogènes dans un même texte en référence à l'aspect pluraliste et chaotique de la société postmoderne. L'assemblage des fragments issus de la fragmentation du support d'origine sont redistribués dans le texte en sorte à recréer une fonction nouvelle, parfois même sans structure unifiant ni hypo texte commun, créant des zones de discontinuité et alternant la linéarité. La contiguïté des fragments assemblés par le procédé du collage ajoute une chaotisation narrative qui rend compte de l'hétérogénéité ciblée. « À la réalité linéaire que représentait le récit chronologique se substitue une expérience tabulaire qui, dans le même instant, nous confronte à une pluralité d'images discontinues. » (Ibid.)

Pour ce qui est de l'écriture en fragmentation, ou fragmentale, une autre forme de dispositif de discontinuité, celle-ci est une pratique qui caractérise le désordre en opposition avec la volonté d'une création ordonnée, close et organisée par le contrôle de la faculté de la pensée structurée. Le rejet de la maîtrise du texte et donc de la vérité absolue, aboutit à l'écriture spontanée en substituant le « vrai » par le « provisoire » « qui introduit le vertige du particulier et de l'aléatoire dans un contexte marqué par l'effondrement des métarécits et par un horizon de crise » (Gontard, 2005 :83). Il existe trois pratiques de la fragmentation qui sont : la maxime, l'aphorisme et la note.

Le collage et la fragmentation sont des dispositifs utilisés qui traduisent la discontinuité dans la représentation postmoderne. Il en est de même pour le métissage qui peut se traduire comme une atteinte à l'état pur du texte en introduisant la notion de pluralisme qui représente une « alternative aux concepts traditionnels de

singularité et de totalité » (Balutet, 2014:10) Mikhaïl Bakhtine choisissait d'utiliser la notion d'hybridation pour dénoncer la polyphonie des textes en alternative à la résonance ethnique de métissage. Dans la problématique identitaire, le travail de l'altérité se manifeste par la mise en œuvre de dispositif de métissage. Pour le texte francophone qui est une littérature d'un français déterritorialisé, il s'agit d'un texte qui héberge une langue étrangère et qui fait entrer en interférence un autre système culturel. Le partage de la langue française induit la notion de partage qui unit les différences pour donner l'illusion d'unité. Or, le texte reproduit le mélange des codes dans une situation de plurilinguisme. Dans un contexte de bilinguisme l'écrivain qui se fait le porte-parole d'une identité collective reflète la littérature de l'ipse, c'est-à-dire du *moi*. La double culture ouvre le texte au métissage, à la complexité.

« Si le récit francophone s'énonce entre deux langues, dans un processus de tissage et tension qui aboutit à la constitution d'hybrides narratifs, le dispositif de métissage agit principalement à un double niveau : au niveau du code, tout d'abord, puisque le récit relève de genres différents dans les cultures métissantes, et au niveau des langues, dans la mesure où les interférences linguistiques mettent en place une véritable hétéroglossie du texte. » (Gontard, 2003 : 94)

L'hybridation se manifeste également par l'éclatement des genres. Cette hybridité générique se trouve dans les œuvres contemporaines, et se manifeste par le mélange des genres et de style dans un même texte, ainsi que les différents points de vue du narrateur confondu dans un même texte, on retrouve avec ceci l'hybridité dialogique, donc la transformation de texte avec différents éléments culturels, littéraire et linguistique qui permet les phénomènes de réécriture, imitation ou translation. Les éléments de bases aussi subissent l'hybridation. Le temps, l'espace et les personnages sont confondus, il est question de la fusion et de la discontinuité du temps et une superposition de l'espace ainsi que la fragmentation du sujet qui rend la tâche de conciliation et de lecture difficile.

Une autre application est l'utilisation de l'intertextualité dans les textes dans une acceptation de l'interdépendance des œuvres, l'affirmation du texte comme transformation d'autres textes, la pensée que le texte littéraire n'est pas un phénomène isolé, mais au contraire une composition telle une mosaïque des écrits antérieurs. À l'inverse de prétendre l'originalité de l'œuvre, l'écrivain postmoderne conteste cette dernière idée. « *Tout texte est créé à partir du contenu d'un texte qui existe déjà. Pour cette raison, aux narrations unidirectionnelles créant une signification globale, appartenant à une couche de signification close, se substitue une forme de narration à plusieurs couches.* » (Tilbe, 2010 :132) Ainsi, le texte est soustrait d'être une œuvre originale et nouvelle et devient l'œuvre aspirée des fictions antérieures qui reformule et questionne la réalité qui l'échappe. « *La représentation intertextuelle de la réalité, ou représentation des représentations constitue un modèle littéraire d'appréhension du monde qui ne passe pas par la saisie directe de la réalité, mais par la médiation de représentations antérieures.* » (Lamontagne, 1992 :260)

L'ironie qui est « *l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme* » (Schoentjes, 2001:109) est encore un autre procédé hérité qui est très souvent utilisé dans les écrits postmodernes contre le sérieux de la pensée moderne et l'inconsistance de sa thèse de réalité pour dénoncer les apparences trompeuses du monde. « *L'ironie s'offre comme le mécanisme protecteur de l'homme perdu dans sa recherche de soi-même.* » (Zhao, 2013:161) L'ironie qui est une sorte de critique indirecte est la méthode alternative utilisée à la place de la critique directe, et est un moyen de détériorer la réalité contestée. « *En vrai (...) en même temps que la légitimité de celui qui est sujet à l'ironie est secouée, il est permis au sujet qui réalise cette ironie de se retirer dans un espace légitime.* » (Emre, 2006:163) C'est également une méthode qui vise à prendre de la distance à l'inverse de l'identification et à créer de la réflexivité chez le lecteur. « *La distanciation ne vise pas à éliminer les émotions, mais plutôt à créer de la réflexivité, à briser les identifications et à faire réfléchir sur ce qui est en train de se passer.* » (Van Enis, 2011 : 3) L'esprit ironique est donc une distanciation par

rapport à la littérature, une « *tendance naturelle à souhaiter échapper au pathos* » (Echenoz, 1996), et aussi un échappement à des émotions trop fortes et angoissantes. « *L'ironie met de la distance entre d'un côté l'auteur et sa création, et de l'autre la création et la réalité, elle met en garde l'auteur et le lecteur contre l'illusion imitative qui hante tant la conscience de l'art dans la tradition occidentale.* » (Zhao, 2013 : 170) Il faudrait néanmoins ne pas perdre de vue que l'ironie est un cas de figure qui demande le décodage de la part du lecteur et qui nécessite une polysémie et donc son attention dans le rapport contradictoire de mots et des choses, et cela peut créer des ambiguïtés dans le processus de l'interprétation et de l'instabilité et représente une communication à risque.

Il est possible de trouver tous ces procédés dans le minimalisme qui peut être défini comme une tendance postmoderne en réaction aux débordements dans tous les domaines et face à l'obsolescence des métarécits, dont le minimalisme littéraire, tentative de réduction littéraire, usité par plusieurs romanciers contemporains.

5.1 Minimalisme littéraire

Comme pour le postmodernisme qui se manifeste dans un flou conceptuel et critique et qui est par conséquent difficile à clarifier puisque « *le postmodernisme est pour certains, un mécanisme, qui remplit les vides et les trous et qui fait réfléchir aux succès et aux échecs de la période moderne qui vit des grands troubles, tandis que pour d'autres, c'est un mécanisme qui démantèle l'ancien ordre, la problématise, la dépasse et l'anéanti.* » (Tilbe, Dünder, 2015 :25), le minimalisme, qui est une tendance postmoderne en opposition au modernisme partage le même sort. Dans les années 80, le concept était synonyme pour plusieurs d'échec et d'inutilité. Cependant, « *en commençant par Jean Baudrillard, certains sociologues, lui ont trouvé la critique cohérente d'une communauté savante avancée. Ces critiques qui ont commencé avec le Nouveau Roman, se manifestent dans la littérature française, surtout dans les romans minimalistes des auteurs.* » (Er, Tilbe : 2006 :26) L'anéantissement des concepts stables de l'écriture a été sujet aux oppositions et cela peut expliquer cet éventail d'idée.

« Le Roman, comme meilleur moyen d'expression, a réalisé sa tâche de création de significations tout à fait explicites et exactes au début du XIX^e Siècle, à l'époque moderne capitaliste. Dans notre époque post-moderne, tout est désormais problématique, les grands récits ont perdu de l'importance, les valeurs humaines ont disparu. Le roman, qui a toujours témoigné de son époque, se veut être naturellement le porte-parole de nos jours. » (Tilbe, Küzeci, 2006 :640)

Le minimalisme littéraire est une tendance apparue dans les années 60 aux États-Unis, il est amorcé en France par la publication de *La salle de Bain*, écrit par Jean-Philippe Toussaint en 1985, qui est un des auteurs de la Maison de Minuit dirigée par Jérôme Lindon et qui regroupe les écrivains comme Christian Gally, Christian Oster, Raphael Allegria, Éric Chevillard, Jean-Pierre Chanod, François Bon, Patrick Deville.

« Suite aux années 80, les écrits minimalistes qui sont écrits avec un souci d'être court, de simplicité et d'originalité et qui décrivent l'époque post-capitalisme dans une nouvelle appréhension réaliste, continuent leur influence entre les jeunes auteurs de Minuit. Les auteurs minimalistes qui se suivent avec l'utilisation commune de techniques d'énoncé, de coordonnées narratives, se différencient des auteurs classiques avec les procédés et personnages banals. » (Tilbe, Küzeci, 2006 :640)

On constate que ces écrivains ne prétendent pas être attachés à une école littéraire et ne prennent pas part aux débats littéraires malgré que ceci n'ait pas empêché la pléthore d'étiquettes rattachées telles : *la génération de salle de bain, la jeune génération de Minuit, le clan des éditions de Minuit*. Le minimalisme d'abord utilisé pour désigner ces auteurs ayant en partage l'héritage du Nouveau Roman, a continué sa mouvance. Il était déjà observable chez les auteurs néoclassiques comme de La Rochefoucauld, la Fontaine avec leur brièveté stylistique.

Toutefois, même s'il est difficile de poser une poétique il est possible de réunir certaines caractéristiques significatives, les particularités formelles et thématiques en comparaison avec l'esthétique des tendances romanesques antérieures.

Pour tracer un aperçu de cette tendance artistique, il est possible de placer le travail du minimal sous l'angle de la sobriété et de la pauvreté des moyens pour dénoncer le fictif. Le « (...) *principe selon lequel tout ce qui s'avance est fictif et soumis à des conventions toujours à réévaluer, y compris les postures mêmes de l'écriture et de la lecture dudit roman* » (Badir, 1998 :3)

C'est avec l'obsolescence des métarécits sur laquelle les Lumières reposait et qui entendait donner à l'histoire humaine une explication totalisante que le minimalisme trouve un succès.

« Avec l'écriture minimaliste c'est toute la littérature, prose et poésie, qui est mise en accusation : finis les beaux mots et les belles phrases, finit ce rachat de l'existence par le style ! L'écriture minimaliste se veut délibérément pauvre, comme pour afficher le ridicule du geste littéraire, l'absurdité du mouvement qui consiste à se détourner de la vie pour se réfugier dans les mots. » (Roy, 1993 : 27)

La notion minimaliste, 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, démontre une intention de brièveté pour mettre en avant l'essentiel en ôtant tout effet d'illusion. La formule *less is more* de l'architecte allemand Mies Van der Rohe qui fait l'éloge du moins, résume cette participation à l'évitement de l'abondance.

La présence accrue de l'utilisation du jeu dans les romans minimalistes, pousse Olivier Bessard-Banquy à proposer la dénomination de Roman Ludique pour regrouper les auteurs de Minuit pour séparer minimalisme et littérature ludique « *Le goût du jeu est en effet chez eux bien plus marqué que la tentation du peu. (...) C'est pourquoi l'étiquette du minimalisme — si tant est qu'elle ait un sens — doit être réservée à des ouvrages de peu, revendiquant à l'évidence une indigence absolue* ». (Banquy, 2003 :288)

Depuis la notion de minimalisme est créée la notion de minimalisme positif. Une notion créée par Rémi Bertrand, dans son essai « *Philippe Delerm et le minimalisme positif* » s'intéressant à une littérature articulée sur le bonheur au quotidien. Cette notion qui s'articule autour d'une vision est sujette à des

contestations, par exemple celui de Pierre Jourde, pour lui « réunir les auteurs du même type que Delerm en une sorte d'école, bref, ériger cela en phénomène littéraire revient à encourager le développement actuel de la littérature de confort. »(Jourde, 2002 :330)

Le minimalisme comme tentative de réduction de la pratique à ses composantes ultimes et essentielles est une réaction aux débordements du monde contemporain. « Cette forme d'écriture, plus que tout autre, implique un travail de réécriture, de révision, de polissage, de raffinement, d'épuration ». (Roy, 1993 : 14) Revenir à des formes de récit épuré pour exprimer plus et mettre en avant les éléments de la vie les plus basiques est la devise des écrits mineurs.

Fieke Schoots emprunte à cet égard la définition de John Barth qui distinguait trois aspects du minimalisme, qui sont la forme, le style et le contenu. En analysant certains écrivains de Minuit qu'elle considère comme minimalistes, tels que : Patrick Deville, Jean Echenoz, Marie Redonnet et Jean-Philippe Toussaint, elle souligne les caractéristiques communes minimalistes.

5.1.1 Minimalisme formel

Sur le plan de la forme, Schoots constate que les œuvres minimalistes ont un nombre de pages inférieur à 200. Cependant, elle souligne aussi que ceci n'est pas signe d'un appauvrissement ou d'une simplicité : « l'attention portée au matériel de l'écriture romanesque, par la décomposition des procédés romanesques et par la précision avec laquelle la langue est maniée » (Bava, Rimbaud 1871:58) est la caractéristique prédominante des textes. Il est question de soit de phrases courtes qui ont un enchaînement plus petit, ce que Fieke Schoots appelle : un rythme de staccato, soit des phrases immenses qui se construisent de manière associative. En deuxième

critère, les textes sont souvent fragmentés en plus d'un nombre de pages réduit, en chapitres, paragraphes et fragments isolés.

5.1.2 Minimalisme stylistique

Sur le plan du style, Schoots constate une tendance à la répétition comme un trait minimaliste. L'utilisation du présent est souvent présente pour créer l'effet d'atemporalité et d'immobilité face à un temps qui conduit indéniablement à la vieillesse et à la mort irréfutable. « *La mobilité est le plus grand phénomène. Se cache dans cette tendance la volonté d'arrêter le temps et d'anéantir la réalité inhumaine.* » (Tilbe, Dündar, 2015 : 26) Les sauts et les retours temporels permettent aussi la confusion. Il est question également d'une utilisation agrammaticale (abandon des adjectifs, adverbes, la troncation des négations, élision de certaines voyelles ou l'écrasement des consonnes) donnant au texte un caractère oral, avec un champ lexical simple et l'utilisation d'une langue non conventionnelle courante ou familière teintée de beaucoup de grossièreté. La narration est décousue et non événementielle. Les fins sont souvent arbitraires. L'introduction, le développement et le dénouement ne sont pas privilégiés. L'utilisation d'onomatopée dans une recherche d'équivalence crée l'illusion du réel subit directement tout en restant dans la concision. Les signes de ponctuation sont souvent omis volontairement, la voix des personnages ou du narrateur est exposée entre les parenthèses.

Schoots découvre également des jeux de mots astucieux dans la littérature minimaliste. Le recours aux jeux de mots et énigmes est fréquent dans les romans minimalistes et apparaît comme un des éléments constitutifs de son système d'écriture et demande une grande attention de la part du lecteur pour le décodage.

« *L'art devient chez ces écrivains un jeu de cache-cache, redoublé par le ton ludique*

et des contraintes 'formelles ou chiffrées' qui renforcent leur désinvolture manifeste. » (Leclerc, 1989 :67)

Les comparaisons sont privilégiées. Elle distingue trois types de comparaisons propres au style minimaliste : l'anthropomorphisation des objets et des animaux, la chosification de l'homme et la concrétisation des notions abstraites.

Autre caractéristique qui mérite d'être notées est la présence de la surabondance d'intertextualité, qui utilise non seulement la littérature, mais aussi les arts visuels tels : la peinture, la télévision, bandes dessinées.

L'écriture constitue un lieu de réflexion et ceci correspond à ce qu'elle affirme concernant l'écriture : « *l'écriture est à la fois la matière et sujet dans les romans minimalistes.* » (Schoots, 1994) L'écriture est une remise en cause de la représentation de la réalité par le langage pour les minimalistes « *au lieu de se refuser les facilités du roman traditionnel, voire de lutter contre lui, comme le faisaient leurs aînés du Nouveau Roman, ces jeunes romanciers, qui ne cachent pas en avoir été des lecteurs avertis, préfèrent jouer avec elles.* » (Baert, Viart, 1993) C'est également ces jeux d'interprétation qui dessinera le point de rupture avec les esthétiques antérieurs au plan du contenu.

5.1.3 Minimalisme thématique

Sur le plan du contenu, l'attention est portée aux manifestations de surface, la forme canonique de l'intrigue centrée sur l'action est abolie. Dans les longues descriptions vidées de sens est abordé le quotidien banal de personnes étrangères à soi-même et à son environnement, cherchant le bonheur dans les actes et les personnes. « *En déportant le récit sur la description de détails anodins, les*

romanciers minimalistes font le choix du mineur contre l'illusion mimétique ». (Dambe, Blanckeman, 2012 :4)

Sont abordés également les personnes dans leur solitude, la recherche du bonheur dans l'addiction ou le réconfort dans le fanatisme, la sexualité, la religion. « *La conclusion de la signification dans le récit qui ne présente pas un tout raisonnable revient aux lecteurs, sans doute. En réalité, l'utilisation d'un tel style dans les romans a pour objectif de mettre à jour la condition des personnes perdues et fractionnées dans cet univers ayant perdu sa magie.* » (Tilbe, Küzeci, 2006 :640) Il s'agit de personnes nomades au sens figuré, caractérisées par la perte de toute attache aux systèmes.

Ses personnes sont également un moyen utilisé pour s'opposer aux bases du roman classique.

« Dans le roman classique, les narrateurs qui semblent sûrs de soi, et qui utilisent le point de vu zéro, en inspiration du Nouveau Roman, se dessinent dans certains romans modernes et postmodernes comme des personnages dont leurs noms sont effacés, des personnages étrangères à la société et surtout à soi-même. Le père Goriot de Balzac, Anna Karenina de Tolstoy, et l'Idiot de Dostoyevski, devient K chez Kafka, A chez Annie Ernaux, Ka chez Orhan Pamuk. L'objet se libère de la domination du sujet et prend tout en main dans le Nouveau Roman, tandis que le sujet s'efface et devient passif. Bien que le sujet soit de retour dans les écrits postmodernes, il ne pourra se procurer la gloire et la force d'antan. »(Tilbe, Sezgintürk, 2015 :256)

En conclusion, sur le plan de la forme, du style et du contenu on s'aperçoit que le travail du minimalisme répond à la prédilection constante pour soustraire les excès. Cette posture esthétique est une manifestation explicite de l'échec des grands métarécits. Le minimalisme se qualifie à l'épuration des composantes essentielles romanesques face à l'essence

mensongère de l'esprit des Lumières qui ne reflètent guère la nature fragmenté, inachevé des sujets. Le « non-événement » et l'évitement des éléments de la narrativité seraient de là, la réponse des auteurs par un œil détaché. Le démantèlement des structures narratives traditionnelles participeraient au désenchantement du monde pour en montrer l'absurdité.





**DEUXIÈME PARTIE: ANALYSE DES ROMANS *PALAFIX* ET
*LA NÉBULEUSE DU CRABE***

1. ÉRIC CHEVILLARD : UN REPRÉSENTANT DU ROMAN CONTEMPORAIN

Éric Chevillard, auteur de plusieurs romans complexes et polymorphes, est l'un des représentants de la littérature postmoderne, qui a fait son ascension dès son premier roman, *Mourir m'enrhume*, en 1987, chez la maison d'édition de Minuit, fondée à Paris en 1941, pendant l'occupation allemande et dirigée à partir de 1948 par Jérôme Lindon. À cette maison d'édition qui regroupe les auteurs originaux et insolites traçant une nouvelle voix aux romans traditionnels, sont liés les noms non exhaustifs de : Marguerite Duras, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Éric Laurent, Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster ou Jean Echenoz. Cette maison d'édition, qui a le plus influencé la littérature française suite à la Deuxième Guerre Mondiale, continue sa démarcation sous la direction d'Irène Lindon, sans entraver sa philosophie et tradition.

Andersen est l'auteur, dont Éric Chevillard dit être touché -pour ne pas dire influencé- pendant sa petite enfance « *Je sais qu'il y a chez Andersen une forme d'ironie désespérée très émouvante. Ses contes féeriques ou merveilleux m'apparaissent comme une revanche de l'homme sur Dieu et les limites carcérales de sa création.* » (http://www.eric-chevillard.net/e_lemondeseloncrab.php) et qui continue à se manifester dans sa conception d'écriture « *Je ne concevais pas tout cela aussi nettement à l'époque où je l'ai lu, évidemment, mais je remarque aujourd'hui que mes premières lectures déjà m'ont influencé en tant qu'écrivain* ». (Ibid.) La réticence à utiliser le mot « influence » vient de la conception de Chevillard qui se dit être de plus en plus prudent quant à la question.

Il est possible d'observer aussi dans ses romans l'empreinte de certains auteurs comme Beckett, Michaux, Borges, Ponge, Nabokov, Gombrowicz, Arno Schmidt, qu'il dit avoir lu « *avec le plus d'ardeur (...) Je me reconnaissais en eux, je trouvais dans leurs œuvres des confirmations, une légitimité, et d'autant plus d'arguments*

pour persévérer dans ma voie qu'elle n'était pas non plus tout à fait la leur. » (Ibid.) Cependant, Éric Chevillard ne se manifeste pas ouvertement à ce sujet. Il dit notamment « *tous ceux en qui je pourrais reconnaître mes maîtres sont précisément des hommes qui n'auraient pas voulu de disciples ou de suiveurs. C'est pourquoi, respectueux de leur enseignement et par fidélité à leur morale, je ne les reconnais pas comme mes maîtres. »* (http://www.eric-chevillard.net/e_lemondeseloncrab.php)

L'auteur est, à ce jour, écrivain de trente-deux livres ainsi que de plusieurs volumes qui sont la version papier de son blog : *L'autofictif*. La mention générique de roman figure sur ses livres et, en dehors de la convention éditoriale, il choisit d'utiliser cette notion puisque, pour lui, *roman* équivaut -et devrait être équivoque- à la désignation de *livre*, mais il fait notamment une différence avec ce qu'il appelle *le bon vieux roman*, où, il est question d'« *une histoire, des personnages coiffés ainsi, habillés de telle façon, de la psychologie et de la vraisemblance* » (http://www.ericchevillard.net/e_descrabesdesanges.php) Pour lui, le roman est, selon ses propos, « *l'os que je ronge. Je mime le genre, ses conventions, je joue au romancier (même pour ce qui relève de mon statut social)* » (Ibid.). Malgré qu'il choisit de qualifier ses écrits de roman, où il y voit, d'après ses dires : « *une miniature du monde, que je peux briser. Dans cet espace-là, j'ai les moyens de réagir, de riposter. J'écris donc des romans que je m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur, je les sabote* » (Entretien avec Emmanuel Favre, "Cheviller au corps", *Le Matricule des anges*, numéro 61) il s'oppose cependant à la qualification de romancier. D'après ses propos :

« Le romancier se rengorge toujours quand on dit de lui qu'il est plutôt un poète. On ne saurait le flatter davantage. Il accepte le compliment sans façon. Parfois même il ajoute « je crois vous avez raison ». Je fais pareil, mais surtout parce que je ne parviens pas à me considérer comme un romancier. » (http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php)

Il tient une place considérable dans la littérature contemporaine quant à sa quête d'originalité. Pour lui, être original c'est « *d'abord trouver sa voie, et la suivre jusqu'au bout, c'est finalement une question d'honnêteté envers soi et envers les autres* » (http://www.ericchevillard.net/e_descrabesdesanges.php) En citant ses auteurs favoris, à savoir : Beckett, Michaux, Borges, Ponge, Nabokov, Gombrowicz, Arno Schmidt ; Chevillard avoue l'intérêt qu'il porte à l'égard de leurs œuvres et reconnaît que celles-ci délimiteraient la forme des écrits qui reste à écrire. Cependant, pour revenir à l'ordre de l'originalité, il dit : « *Je n'ose imaginer une œuvre qui serait l'hybridation des sept écrivains que je viens de citer...Si mon livre est ce monstre-là, abattez-le !* » (Ibid.)

Dans son esthétique antiromanesque, c'est un écrivain qui affirme sa volonté à s'opposer à la triste réalité en utilisant l'humour comme une arme essentielle dans ses textes. La représentation d'un monde fictionnel ludique dans ses romans est paradoxale à une réalité implacable. « *Je crois que l'humour est la seule véritable force offensive et défensive de l'homme. Il est de même nature que la poésie, il déstabilise un instant la réalité, il la met en doute.* » (Ibid.) Il utilise le sarcasme pour s'opposer au flux narratif du roman. « *Dans son monde romanesque l'humour tient une place non négligeable, qu'il soit basé sur l'ironie, la parodie, l'absurdité ou le jeu avec le langage* » (Drskova, 2003 :71) À cette volonté de contester l'ordre des choses, s'associe la volonté « *de réordonner le monde, de le présenter sous d'autres modalités, en le nommant autrement, par la fantaisie, l'extravagance, l'humour qui oriente la narration* » (Daniel, 2012 :9).

Il est partisan des conditions individuelles pour inventer une langue neuve et pour ainsi dire rendre la réalité supportable. Il suit ainsi la voie d'écrivains tels : Stern, Beckett ou Diderot qui remettaient aussi les codes romanesques et l'art de la narration en question. En déconstruisant la langue et en court-circuitant sa logique interne, il parvient notamment à garder une liberté conquise sur le réel.

Pour Chevillard, produire des énoncés où le sens se fige, permet de redoubler le réel, de consentir à l'ordre et donc d'aller à l'encontre de la contre-proposition que toute création se doit de suivre. Il importe de reformer le réel en jouant avec la langue et ceci est donc sa priorité. Pour lui, l'hybridation et la décomposition sont des moyens d'influer et de saisir le monde. Selon ses propos :

« Il y a le piège de la grammaire, de la syntaxe, qu'il convient aussi de déjouer dans la langue. Cette langue, instrument supposé de la délivrance, a été conçue par ce même esprit qui semble ne s'épanouir que dans des cadres, ne l'oublions pas, et elle contribue à perpétuer cette malédiction dont je parlais. Elle structure notre rapport au monde et le fige.

Il faut donc, d'une certaine manière, parvenir à la retourner comme on retourne l'agent d'une puissance ennemie et la faire servir des fins en partie contraires à celles pour lesquelles elle fut forgée. » (http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php)

Dans ses romans, Chevillard, utilise des personnages différents des personnages classiques romanesques. Ses personnages sont puisés dans des personnalités extravagantes, ayant des caractéristiques physiques et psychologiques hors du commun, parfois même sans nom, et d'une nature changeante tout le long de l'histoire, les figures qui peuplent les livres étant en constante mutation. « *L'inflexion de la phrase modifie leur être et ils peuvent ne plus se ressembler du tout quand elle s'achève. Une phrase est toute une aventure et puisqu'ils en sont le sujet, ils sont inévitablement transformés par cette aventure qui constitue leur unique expérience en ce monde.* » (Ibid.).

Nous assistons à la reprise de noms des personnages dans les différentes œuvres. Ainsi, le nom Zeiger apparaît dans *Palafox* pour être réintroduit dans *Du hérisson*, le nom du professeur Opole apparaît dans *Un Fantôme, Préhistoire, Du Hérisson* et *Les Absences du Capitaine Cook*, le nom de Cambrelin revient dans *Un Fantôme* et *Palafox*. La réutilisation des noms de personnages cités ne reflète pas une intention parodique et un retour de personnage, mais plutôt « *de touches légères, de*

clins d'œil adressés au lecteur, et par la répétition de ces noms, d'une volonté de tisser un mince réseau de fils reliant entre eux ces récits et dessinant la figure d'un narrateur unique » (Daniel, 2012 :10)

La présence animale exotique ou imaginaire, dans leur représentation parfois très scientifique, est très marquée dans les romans comme, par exemple, *Palafox, La nébuleuse du Crabe, Au plafond...* Il dit notamment à ce sujet :

« Les animaux sont pour moi des métaphores vivantes. J'en abuse un peu, c'est vrai. Mais j'ai toujours le sentiment qu'ils se moquent des hommes, que leurs activités parodient les nôtres. Ils m'offrent des petites fables toutes faites. » (http://www.eric-chevillard.net/e_lemondeseeloncrab.php)

Ses personnages, il les nomme des ectoplasmes littéraires, des phénomènes d'écriture. Pour Chevillard, la caractéristique de ses personnages de romans, dit-il *« occupent un point de vue. Ils adoptent une posture. Ils servent mon propos. Ils conduisent la charge. Ce ne sont pas des personnes. Ils n'existent pas comme voisins. Ce sont des formes vides, ductiles, des figures polymorphes. »* (http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php)

Il arrive aussi qu'il n'y ait point de personnage, comme c'est le cas dans, par exemple, *Les absences du capitaine Cook*, roman sans histoire ni héros dans une stratégie d'évitement.

« (...) Ne peut-on dire alors que le personnage principal de ce livre, en fait, c'est l'océan ? Non plus non. Ou la ville, d'une certaine façon ? Non. Ou la vieille maison familiale dont Mémé si longtemps fut l'âme ? Non. Ou la locomotive ? Ou l'hiver, ou la nuit ? NON. » (Chevillard, 2001 :203)

Dans ses romans, l'action est souvent entravée. Cette entrave se manifeste souvent par des parabases qui suspendent le cours de l'action et qui régissent un discours en rupture sous forme d'un rôle du narrateur-auteur qui « *attire l'attention du lecteur non seulement sur la fabrication du récit [...], mais encore sur le contexte matériel de l'écriture* » (Sangsue, 1987 :84).

Il n'y a pas de fin explicite dans ses histoires. Comme dans *Préhistoire* par exemple où il utilise des « *stratégies dilatoires, digressives, tout au long du livre, lequel ne commence enfin que pour finir, justement.* » (Larnaudie, 2007). C'est dans ce processus de non-finalité qu'il essaie de redéfinir le roman dans sa structure de cause et de conséquence, lorsque « *rien n'est écrit tout reste à écrire* » (Ibid.), le lecteur dispose alors d'une liberté absolue de créer sa propre structure du monde et d'influer sur le destin.

Chevillard, utilise aussi comme procédé, en paire avec la métatextualité, l'intertextualité dans ses écrits. Le roman chevillardien est loin d'être homogène et monologique. Ses textes comportent beaucoup de renvois aux autres textes et écrivains. Ces hors-texte avec lesquelles les romans chevillardien nous mettent en relation sont souvent hors du contexte de la fiction du roman.

Les romans Chevillardien déjouent le pacte de lecture habituel. Ils destinent aux lecteurs des interrogations. Il n'est pas question de s'adresser au lecteur qu'il appelle lecteur naïf ou feignant de l'être, Il s'agit d'un lecteur sagace et interprète pour lesquels les textes sont destinés. « *Chevillard semble à la recherche d'un lecteur complice de l'acte d'écriture, un lecteur qui doit se décharger des contraintes romanesques et se prêter à ne pas croire aux habitudes et stéréotypes traditionnels.* » (Abbes, 2014 :51) Le rôle du lecteur se prononce par exemple dans *L'ouvre posthume de Thomas Pilaster*, roman ironique où il s'agit d'un conflit entre Marson l'éditeur et Pilaster l'écrivain, qui reflète dans cette relation conflictuelle la querelle

interne de l'écrivain. « *En réalité, je conçois Pilaster et Marson comme les deux faces antinomiques du même écrivain divisé entre satisfaction et insatisfaction et dont le livre sous cette forme dramatise le conflit intérieur* » (Roche, 2003 :3) dit-il. Le lecteur, dans ce roman, doit se prononcer sans connaître l'opinion du narrateur puisque celui-ci s'efface dans le roman et ne revendique pas sa partie, le lecteur étant donc laissé seul face à ses choix et devant adopter une attitude éveillée. En impliquant le lecteur dans une lecture coupée de son pouvoir persuasif, l'auteur n'offre pas la facilité de faire suivre son point de vue.

Chevillard, dans son processus de réécriture, a recours parfois à la fable comme élément de digression, comme, par exemple, dans : *Le vaillant petit tailleur* où il procède à la réécriture parodique d'un des contes des frères Grimm avec l'utilisation massive des mécanismes intertextuels : « *Désormais, on va assister à l'écriture d'un auteur dont l'objectif ultime serait de saper toute convention qui codifie le genre du conte.* » (Abbes, 2014 :46). Ce recours se traduira comme un procédé de déconstruction du texte, un prétexte pour mettre en scène la fiction romanesque. « *Le conte n'est en effet qu'un prétexte — pour le coup au sens littéral : un texte préexistant —, et je saisis toutes les occasions que ce prétexte m'offre pour digresser* » (Vives, 2003. no83).

Chevillard, dans le processus de réécriture ayant pour essence la déconstruction du genre romanesque singulier, a recours aussi à l'emprunt poétique. L'emprunt générique, dans sa recherche de la pluralité, participe à l'élaboration d'une poétique du discontinu. Ce mélange de genres se traduit comme « *(..) l'un des itinéraires à suivre afin de s'échapper aux règles et aux normes qui obligent l'écrivain à s'enfermer dans un cadre bien défini.* » (Abbes, 2014 :49). Ainsi, la frontière entre les genres est percée, confiant ainsi aux écrits une hétérogénéité générique et à l'auteur, une liberté de se produire. La réécriture dans son processus de brouillage du texte, indépendamment du cadre générique du texte, lui confère un terrain propice niant toute normalité esthétique.

2. PALAFOX ET LA NÉBULEUSE DU CRABE : ROMAN MINIMALISTE ?

2.1 *Palafox*

2.1.1 Analyse formelle

Une des caractéristiques dominantes du style minimaliste est d'actualiser la forme romanesque en jouant sur sa longueur. En contradiction avec l'art de l'abondance, le principe de narrativité minimale impose des textes courts, réduits ; comme c'est le cas dans *Palafox* qui se présente sous la forme d'un roman de 190 pages et qui compte en tout 12 chapitres, divisés en partie. Les parties se fragmentent en paragraphes, rarement plus longs que deux pages et séparées par deux lignes vierges. Il arrive que le paragraphe se compose d'une seule phrase, elle-même réduite d'un point de vue syntaxique. Exemple : « *Matinée de battue infructueuse* » (Chevillard, 2003 :64). Pour jouer cette réduction, l'auteur choisit d'utiliser la locution adverbiale : *etc.* dans certaines phrases du roman. « *Palafox attrape au bond la balle en caoutchouc rouge, la dépose aux pieds de l'Olympie, qui la relance, etc., les choses s'annoncent bien, la dépose aux pieds d'Olympie, qui la relance, etc.* » (Chevillard, 2003 :39) L'histoire est, elle aussi, concise, caractéristique du procédé minimaliste, réduite à la course après Palafox pour finalement l'empailler à la dernière ligne de l'ouvrage.

Les paragraphes se terminent souvent par trois points, une omission volontaire de la part de l'auteur, dont il appartient au lecteur de compléter. « *Léon, rabache-t-il, et il déploie une nouvelle fois les cents cinquante plumes ocellées de sa queue, Léon gyrrryryvnid-vnid...* » (Chevillard, 2003 :105) Ces 3 points de suspension utilisés pour laisser la fin de la phrase en sous-entendu ou en guise de suspension du discours se trouve dans *Palafox* au début de certains paragraphes.

Comme il est à constater à la page 98 où deux paragraphes de suites commencent par les points de suspension. « ..., *Mesdames Messieurs, Perla et ses fauves !* »(Chevillard, 2003 :98), « ..., *le grand, le fabuleux Massimo Luzzato !* »(Ibid.) Il est aussi possible de trouver un paragraphe entier appartenant à une parenthèse comme à la page 127 dans laquelle est insérée une autre parenthèse, tous ces procédés qui peuvent se traduire comme une déconstruction des structures conventionnelles se place au sein de l'approche minimaliste, visant à détruire l'apparent et à laisser libre cours à l'interprétation du lecteur.

2.1.2 Analyse stylistique

L'auteur, dans ce roman, entreprend le rôle d'auteur-narrateur en s'introduisant dans le texte en utilisant la deuxième personne du pluriel - nous -La distanciation du narrateur, caractéristique du minimalisme, se manifeste à travers ce roman avec l'utilisation du point de vue externe que l'auteur se force à garder pour renforcer le fait du hasard, l'indéterminisme propre au postmodernisme. « *Même si la mère dont nous ignorons tout venait à se manifester, il nous faudrait gober son témoignage* » (Chevillard, 2003 :81). La suite de l'histoire semble se confronter aux jeux du hasard.

« (.)Il semblerait qu'il ait, lui, raflé tous nos Flamands, y compris ceux qui ne lui ont jamais appartenu. Voilà toutes les informations dont nous disposons. En somme, une espèce de statu quo. Difficile de dire qui va l'emporter. Mais tout peut évoluer très vite, dans un sens ou dans l'autre. »
(Chevillard, 2003 :137)

Ainsi, l'écrivain, qui privilégie le hasard à la technique, dénonce l'inconsistance du contrôle sur les événements. En réponse à l'esthétique narrative déterministe, le hasard introduit les probabilités, l'absence de certitudes comme le voudrait la théorie du chaos.

« C'est un coq qui désigna le successeur de l'empereur Valence, en 379. On avait donc étalé un alphabet sur le sol, placé sur chaque lettre un grain de blé, puis lâché l'oiseau. T, H, E, O, D, picora-t-il sans la moindre hésitation. On s'inclina. Il fut fait selon sa volonté et Théodose, nommé d'abord co-empereur pour l'Orient, devint en 394 l'unique souverain de l'Empire. »
(Chevillard, 2003 :177)

La description de l'environnement domine sur l'action qui est entravée par des longues phrases, ceci tend à restreindre l'intrigue, détruire une tension narrative axée sur l'événement. Ces descriptions superposées qui morcellent la narration contribuent non seulement à freiner la progression de l'histoire, mais à renforcer aussi la sensation de l'intemporalité, freinant ainsi le cours du temps. Cette situation de présent et de l'immédiat est recherchée par les minimalistes qui redoutent la fatalité. Comme « *vouée dès à l'origine à la chute, conçue dans cette optique, formée à cette idée, la poire se meurtrit malgré tout en roulant dans l'herbe (..)* » (Chevillard, 2003 :33), il convient donc de déjouer « *le temps kidnappeur d'enfant et comptable véreux* » (Chevillard, 2003 :35). On constate donc une tendance à se situer dans la simultanéité en lisant les passages « *(..)un de ces braves qui pilonnent en ce moment même les villes ennemies, si tout va bien* » (Chevillard, 2003 :148), « *(..)Toutes ces manipulations auraient précipité l'événement exceptionnel auquel nous assistons maintenant.* » (Chevillard, 2003 :170). Ces longues descriptions ont encore une fonction dans le roman argumenté par l'auteur :

« Son plumage est blanc (sujet verbe complément, nous préférons nous en tenir là, croyez-le bien, mais alors il nous faudrait sans cesse renvoyer le lecteur aux notes en bas de page, aux addenda en fin de volume, où nous développerions, commenterions, expliciterions chacun de nos propos, ce n'est pas une vie non plus (..) »(Chevillard : 2003 :156)

Avec ceci, on retrouve dans le roman, semblable aux romans minimalistes, l'utilisation de mélange de temps comme le passé simple et le passé composé. À ce mélange de style s'ajoute le brouillage du temps, la relation de cause à effet se

dissout avec les passages aléatoires spatio-temporels. En alternance à l'utilisation d'une langue soutenue, on retrouve l'utilisation de la langue orale avec des interjections comme « *Nous le tenons, hourra* » (Chevillard, 2003 :75) ou bien l'utilisation des onomatopées pour renforcer la représentation. « *Je saurais reproduire le cri, le chant, le rale ou le galop de tous les animaux des bois-tipi-ti tipi-ti, fiou-fiou-frou, krr-èk, chchch-st, tuituitui, kyac, tirlitt, gah-onk-aa-onk, ou-roû-roû, piap,di-del-di-o,zizibèh-zizibèh, et caetera.* » (Chevillard, 2003 :70) Cette représentation des choses et des personnes est axée sur la représentation visuelle et n'introduit que rarement les sentiments des personnes, laissés en suspension à l'interprétation du lecteur. Les personnages sont représentés succinctement sans entrer dans le détail de leur description physique et psychologique, l'attention étant portée plutôt aux manifestations de surface.

Autre indice du minimalisme, l'utilisation de la répétition du mot sur lequel l'accent est mis pour l'effet d'un rythme de continuité perpétuelle. Ces répétitions offrent une certaine résistance à la lisibilité, en s'opposant à la tournure simple. « *Un arbre nous le dissimule encore, un chêne, un de ces chênes énormes dont on serait en droit d'attendre à la fin autre chose que des glands, mieux que des glands, des glands, depuis trois siècles toujours des glands, de sages maximes par exemple* » (Chevillard, 2003 :64)

L'auteur intervient dans le récit, s'adresse aux lecteurs, les remet dans le jeu de la narration et, de ce fait, suspend le cours de l'action entamée. Cette intrusion en point de vue zéro, ponctuée de parabase, permet aussi à l'auteur de susciter l'attention du lecteur pour le faire participer à l'acte de lecture : « *Notre stratégie, mise au point pour le carnage des bartavelles, couronné de succès au-delà de nos espérances (n'avons-nous pas tous une plume de faisan au chapeau ?), montre là ses limites.* » (Chevillard, 2003 :69). Ainsi, le lecteur participe à l'histoire et se trouve engagé dans la trame. « *À l'attention de ceux qui ont déjà vu une ammonite, notons en vitesse qu'ils auraient tort de se déplacer pour en voir une seconde* » (Chevillard,

2003 :82), « *Vous l'aurez constaté, il ne nous a pas échappé non plus qu'un grand nombre de peintures rupestres.* » (Chevillard, 2003 :83).

Les phrases qui rappellent aux lecteurs qu'il ne s'agit que d'un roman sont présentes pour créer un effet de distanciation par rapport au récit, et reflètent la volonté minimaliste de s'éloigner de la conception classique du roman, il s'agit en effet de l'aventure de l'écriture qui prône. « *on nous pardonnera les considérations qui émaillent ce récit, ou le démaillent, puisque nous en revenons toujours à nos moutons* » (Chevillard, 2003 :133) « *Encore un mot sur ce chapitre- ambre- un joli mot flou, entendez par la concrétion intestinale* » (Chevillard, 2003 :146), « *Et cette dernière parenthèse devra être assez hermétique pour contenir ses larmes* » (Chevillard, 2003 :188)

Le minimalisme se distancie aussi du roman classique de par sa volonté à détruire la mimésis, à faire voir à l'artificiel de l'illusion qu'il convient de déjouer. Comme c'est le cas dans le roman :

« Blanc, par exemple, blanc ne signifie rien, notion galvaudée, couleur suspecte, attention aux illusions d'optique, aux faux témoignages, passez derrière, vérifier tout, un œil exercé ne s'y trompe pas, la neige est bleue, pale, très pale, mais bleue, le mouton beigeâtre, la dent jaune, le lait pistache, l'arme rouge, la race rose, les nuits d'insomnie couleur d'encre et toutes ces pages translucides à noircir encore, le plumage de Palafox est blanc. » (Chevillard, 2003 :156)

Pour dénoncer l'artificiel de cette mimésis, il existe dans le roman un fossé entre les faits relatés et leurs portées significatives. « *Le silence (terme générique employé pour désigner plusieurs insectes bourdonnants de l'ordre des diptères, aux formes trapues, aux antennes courtes, nuisible par les microbes qu'ils transportent sur leurs pattes et sur leurs trompes, selon la définition du professeur Pierpont)* » (Chevillard, 1990 :97)

L'utilisation de la contradiction dans les romans postmodernes dans une même phrase ou dans les faits relatés est un moyen de mettre en avant la complexité de la réalité et l'hétérogénéité. Le lecteur qui prend connaissance des différentes facettes d'un même événement devient apte à choisir le sens qu'il décide de lui conférer. Ainsi, le point de vue de l'auteur qui était la seule référence pour interpréter les événements se multiplie et rend accessibles, pour les lecteurs, la pluralité des idées. Chevillard utilise ce procédé de contradiction comme moyen de contourner la réalité et de lui conférer une image fantaisiste qui met en doute le lecteur et endurecît la tâche de la visualisation rationnelle. Ainsi, comme dans la phrase « *Ce braconnier n'oublie qu'une chose, ou l'ignore, les ophidiens en général et Palafox en particulier sont dépourvus de membres.* » (Chevillard, 1990 :72) qui contredit la définition physique de Palafox 3 pages plus tard. « *Déjà il est parvenu à dégager sa tête et une de ses pattes, trois, sept, puis douze de ses pattes, mais déjà nous sommes sur lui* » (Chevillard, 1990 :75) Le paradoxe est présent dans le récit quand Palafox qui sort de sa coquille d'où « *il voulait juste s'agrandir un peu, juste s'appropriier le local contigu* » (Chevillard, 1990 :7) est mis dans un verre retourné (page 9) dans un bocal (page 16) puis dans une boîte d'allumettes.(page 18) difficile de s'imaginer que Palafox « *pèse entre neuf et dix tonnes* » (page 33)

Les auteurs minimalistes, par leur volonté de réduire le texte, réduisent aussi l'utilisation des ponctuations, donnant ainsi au texte une forme unitaire, où dialogues, affirmations et interrogations se trouvent intégrés dans un même espace sans distinction. Comme c'est le cas dans le roman « *Vous fermez les yeux en disant Ne me la montrez surtout pas* » (Chevillard, 1990 :99). L'emploi relâché de la ponctuation dans le texte entraîne un embrouillement. Les dialogues dans *Palafox* sont confondus dans la narration sans signes apparentés, les guillemets en guise de signalisation d'un discours direct sont négligés, ce qui rend difficile la tâche de différenciation des locuteurs respectifs. La superposition des paroles des personnages crée l'effet de monologue.

« Quelle photo Olympie ? Quant à diffuser son signalement, nous vous écoutons. Sa couleur, par exemple, vous rappelez-vous la couleur de sa robe ? Oui, Monsieur, très précisément. Olympie triomphe. Eh bien, parlez ? Ah ! Mais, monsieur, dites-moi d'abord sur quoi il est posé. »(Chevillard, 1990 :49)

Chevillard utilise dans son roman *Palafox* le mélange de genre qui est encore un trait du minimalisme. Il utilise ainsi les procédés s'apparentant au théâtre comme la didascalie, « (...)on a bien vu des chats-huants qui ressemblaient à des hiboux (moue sceptique de l'ornithologue) » (Chevillard, 1990 :25) « Les égouts desservent la campagne environnante, enfin déversent leurs eaux usées dans un ruisseau (murmures de protestations) » (Chevillard, 1990 :54) à la poésie comme les rimes « (...) les pelotes emmêlées, les livres déchirés, les gâteaux entamés, les plantes phylloxérées, les brillants dérobés, les nuits gâchées, les fils dénudés, les poubelles renversés... » (Chevillard, 1990 :79) et au conte comme l'utilisation de l'enchantement dans un monde fantaisiste. «Les plus valeureux d'entre ces insectes habitaient des palais richement décorés, bâtis à leur intention, ou ils disposaient d'une vaisselle et d'un immobilier miniaturisés et de domestiques très méticuleux » (Chevillard, 1990 :127) À ce mélange des genres s'ajoute aussi le mélange de type des textes. Ainsi, nous retrouvons le procédé de l'hybridité. Il est question de l'utilisation de texte narratif et injonctif dans une suite de paragraphe en ce qui concerne une recette à base de Palafox.

Ce qui est facilement remarquable c'est le ton indifférent, sans aucune empathie, à l'annonce de la mort de l'animal. Du fait de sa complexité et de sa résistance, Palafox est envoyé à la mort.

Pour les auteurs minimalistes, le jeu et l'ironie sont des moyens de contourner et de dédramatiser le réel. Dans ce nihilisme, jouer sur le non-sens de la tragédie humaine est en réalité le retravailler dans un sens plus acceptable.

Chevillard, dans le roman, utilise l'ironie pour surprendre, pour poser une idée audacieuse et aussi mettre en exergue l'ironie pour dénoncer le ridicule du narcissisme humain. Ainsi, l'interrogation du lecteur sur l'identité de Palafox débouche sur l'ironie. Toute tentative de définition de l'animal est vouée à l'absurde.

2.1.3 Analyse thématique

Chevillard, dans sa description de personnages ne choisit pas d'utiliser la figure de style éthopée qui consiste à dépeindre les personnes en introduisant leur portrait moral et psychologique dans la narration. Autrefois largement utilisée dans une visée moralisatrice pour tracer un aperçu de l'homme idéal et dénoncer les vices menant aux désarrois, cette figure a été laissée aux dépens de la description de perspective. En effet, Chevillard opte pour l'approche prosopographique. L'aspect visuel des personnages, l'âge, le vestimentaire, le statut social sont inscrits dans le processus de description de ses personnages sans entrer dans le détail de leur intimité.

La narration se compose, au premier plan de Palafox, le personnage principal et le contre-personnage qui est Algernon et, au second plan, de personnages narrés dans un style ironique, à savoir Olympie, femme de ménage s'occupant de Palafox ; Maureen, la fille d'Algernon ; Chancelade, le gendre d'Algernon ; Les Francs-Nohain ; Sadarnac, le patron-pêcheur ; Les Swanscombe ; les Fontechavade et les professeurs Zeiger, ornithologues ; Cambrelin, ichtyologiste ; Pierpont, entomologiste ; et Baruglio, herpétologue.

Palafox se présente comme l'image alternée, recomposée de tous les animaux, un être inclassable qui subit des transformations tout le long du roman et dont la définition se voue à l'échec. Protagoniste du roman, Palafox se produit à l'état d'animal polymorphe dont les métamorphoses paroxystiques rendent

impossible la saisie visuelle et conceptuelle de son être, tout le long du roman. Les longues énumérations se succèdent pour tenter de faire sa définition, autre caractéristique du style minimaliste mais ces tentatives de définitions mènent le lecteur à la perte de tous repères puisque, Palafox change d'apparence au fur et à mesure de la lecture.

On pense au départ à la vision d'un poussin, Sortant d'une coquille au début de l'histoire, pendant le dîner d'une famille bourgeoise, les Buffoon, il est logique de l'imaginer en tant que poussin, mais la suite des descriptions détourne cette suspicion et déstabilise l'imagination du lecteur. Finalement on s'aperçoit que ce pourrait être tout aussi bien un fauve, un insecte, un rongeur, un requin ou un animal beaucoup plus exotique. Déjouant de ce fait le concept traditionnel du héros classique romanesque, il participe à la perturbation des dispositifs narratifs conventionnels dans un ton ludique et à travers la transposition carnavalesque. C'est une figure fantaisiste qui se mue à travers l'écriture et suit son évolution au fur à mesure de celle-ci. Dans cette aventure de l'écriture, Palafox qui a d'ailleurs donné le nom au roman, se pose comme une image caricaturale qu'il convient de démolir. Sa complexité et son hétérogénéité reflètent par excellence l'image du personnage postmoderne, qui cherche à s'apparenter ou à s'identifier à une image, mais n'y parvient pas du fait de son essence, changeante, perturbée, insaisissable.

Il est d'ailleurs méconnaissable par les personnes qui se lancent à sa poursuite dans un but de l'anéantir. L'auteur, par ses descriptions détaillées et contradictoires, essaie d'éloigner d'une image stable et cohérente Palafox qui se pose alors comme une image déconcertante. Par sa nature impulsive et sauvage, Palafox est la contre image de la rationalité humaine, qui s'oppose aux normes de la société et déconstruit le cocon culturel humain.

« On lui aurait pardonné sa méconnaissance des usages, on pensait bien qu'il éprouverait un peu de gêne au début, avant d'apprendre à dissimuler son ennui, à rire et à mentir par délicatesse, tout simplement à se plier dans nos causeuses à nos coutumes, mais il abuse, lui que nous prenions pour un

granivore, engloutir à présent la tête de Métalo dénote une si totale absence de dispositions pour les mondanités que notre sollicitude s'en trouve tout à coup refroidie. » (Chevillard, 1990:174)

Palafox est un animal sauvage et indomptable dont Algernon prend la responsabilité de son éducation « (...) *Ce qui nous laisse trois mois pour réformer le comportement de Palafox. Pourquoi le cacher, il déçoit. Tant d'agressivité, de sauvagerie. Il y a encore quinze jours, il se mourait, et maintenant cette violence Algernon va se charger lui-même de son éducation* » (Chevillard, 1990 :14) Palafox par sa nature indomptable et malgré les tentatives d'Algernon pour l'éduquer, reste à l'état primitif et s'oppose à toute tentative pour le civiliser. Il représente pour cela une menace pour la vie civilisée.

« On les a tout petits, ils sont adorables, très affectueux, leur maladresse attendrit, soudain ils grandissent, leurs instincts se réveillent, alors ils deviennent dangereux, Palafox constituait une menace permanente pour la sécurité des biens et des personnes. Il brisa le vase chinois, ou supposé tel. Il ne rentrait plus dans sa cage, dormait pelotonné sur un tapis, se nourrissait de meubles, de livres ou de tableaux, et comme boisson ? Ce sera les précieuses liqueurs à facettes d'Algernon. » (Chevillard, 1990 :16)

Palafox possède des propriétés humaines comme raison, apprécier une œuvre.

« Or ses performances ne se limitent pas, détrompez-vous, à ses bons résultats sportifs. Certes, il court plus vite, plus longtemps, saut plus haut, plus loin que n'importe qui, et nous verrons qu'il domine aussi la natation, sans conteste, mais il ne faudrait pas en conclure, ni du fait que son cerveau ne pèse que trois ou quatre grammes, qu'il demeure fermé au monde de l'art et des idées. Vous l'avez entendu comme nous discuter la politique économique de Léon Blum et nuancer de quelques réserves son admiration pour les pamphlets de Léon Bloy. » (Chevillard, 1990 :111)

Il n'échappe pas au hasard qui triomphe dans les œuvres de Chevillard. Son nom lui a été attribué par un fait de coïncidence. Pour ce faire, la technique a été comme ceci :

« On avait d'abord obtenu le chiffre 111 en additionnant les âges des trois personnes présentes, Algernon, sa fille et Chancelade, ouvert par voie de conséquence l'Atlas historique à la page 111. L'article en question traitait de l'Union d'Utrecht, 1579, sans entrer ici dans les détails, qui constituent en quelque sorte l'acte de naissance des Provinces-Unies. À la page 1579, donc, le Dictionnaire illustré avançait sept noms composés, comme Buffoon, de sept lettres : Palacky, historien et publiciste tchèque, Paladru, commune de l'Isère, Palafox, gentilhomme aragonais, Palamas, théologien de l'Église grecque, Palamàs, écrivain grec, Palatin, mont, et Palerme, port d'Italie. On écarta d'emblée la commune, Paladru, le mont, Palatin, et le port Palerme. On écarta Palamas et Palamàs par souci d'équité ou peur de la confusion. Restaient Palacky et Palafox. Le hasard trancha pour nous, pile Palacky, face Palafox, qui met du piment dans la vie. Face. Palafox. » (Chevillard, 1990 :13-14)

Image absurde, Palafox se pose en tant que créature qui mue au fur et à mesure de la suite de l'histoire, les nouveaux éléments apportés pour sa description se contredisent et annulent les précédents. Palafox qui se présente comme créature « *minuscule* » à la page 17 de l'œuvre, est décrit comme pesant « *entre neuf et dix tonnes* » à la page 33. Ces contradictions se tracent également au niveau de sa morphologie, puisqu'on dit à la page 72 que « *les ophidiens en général et Palafox en particulier sont dépourvus de membres* » tandis qu'à la page 75 « *déjà il est parvenu à dégager sa tête et une de ses pattes, trois, sept puis douze de ses pattes* »

La nature de Palafox se trouve aussi questionnée. Les idées divergent quant à sa nature. « *Palmipède* » à la page 26, « *étoile de mer* » trois pages plus

tard, il devient un « *lézard à Collerette* » à la page 134 pour atteindre son paroxysme à la page 182 où Palafox devient « *un Dieu descendu de l'Olympe sous la forme d'un animal pour séduire et enlever Maureen, tant est grande la beauté de cette jeune mortelle* »

Ses habitudes alimentaires aussi nous sont données dans une logique contradictoire, puisque *Palafox* « *se nourrit exclusivement de hannetons et de larves d'insecte* », mais dévore les humains et les meubles dans l'œuvre comme nous pouvons le constater à la page 49 où il dévore les vieilles dames : « *Palafox se perche maintenant sur l'épaule de l'une d'elles, non par reconnaissance, mais pour emporter sa bienfaitrice et la manger plus loin dans son aire.* »

Un éclaircissement est aussi nécessaire quant à l'âge de Palafox. Les avis divergent sur ce point également, malgré son apparence « *Il paraît jeune, rappelons-nous ses espiègleries. Le poil est soyeux, le groin humide, la dentition complète, l'œil est vif, la queue fonctionne, balaye* » (Chevillard, 1990 :81) il n'est pas possible de définir son âge exacte, même si on sait « *qu'un grand nombre de peintures rupestres (sang et cendres, ocre brune), datées du magdalénien moyen, représentent un quadrupède bossu, aux cornes recourbées, dont le col roulé de fourrure laineuse rappelle en effet celui de Palafox* »(Chevillard,1990 :83), les savants ne sont pas d'un même accord. Zeiger, Pierpont et Baruglio « *sont parvenus au chiffre de soixante-quatorze* » (Chevillard, 1990 :88) tandis qu'un « *petit garçon très féru d'ornithologie* » (Ibid.) en multipliant ce chiffre par sept obtient l'âge présumé de Palafox qui est 518. Baruglio conteste ce chiffre et propose de multiplier « *ce chiffre, soixante-quatorze, par sept, égale cinq cent dix-huit, et divisons cinq cent dix-huit par douze. Palafox, âgé comme tout le monde d'une quarantaine d'années, a donc de beaux jours devant lui.* » (Chevillard, 1990 :89-90)

Un autre point à éclaircir est le sexe de Palafox. Présumé être une étoile de mer par le professeur Cambrelin, Palafox est considéré comme asexué. La

scène d'accouplement à la page 131 contredit ce soupçon. « *Algernon a compté cinquante-six effusions en soixante minutes* » (Chevillard, 1990 :131)

Palafox qui semble être une « *totalisation virtuelle des morphologies animales* » (Urani, 2012 :42) suscite la curiosité des quatre professeurs qui sont Zieger, Cambrelin, Pierpont et Baruglio. Ces derniers tentent de découvrir la nature de Palafox, de le cerner et de le répertorier pour en faire un être classifiable, démystifié et discernable. Le mystère de Palafox est un enjeu pour les humains, poussant les limites du savoir humain qui demeure insuffisant face à la nature. À la lumière de la science, ils tentent de le décrire pour ensuite le disséquer.

« Les quatre hommes font cercle autour de la cage de verre où l'animal exposé se tient enfin tranquille. Zeiger examine ses yeux, ses naseaux, son aigrette, Cambrelin son flanc droit, Baruglio sa croupe, Pierpont sa main gauche, on tourne, Pierpont examine ses yeux, son groin, sa barbiche, Zeiger son bras droit, Cambrelin son dard, Baruglio son aile gauche, on tourne, Baruglio examine ses yeux, son bec, ses antennes, Pierpont sa nageoire droite, Zeiger sa queue aplatie en truelle, Cambrelin son flanc gauche, on tourne, Cambrelin examine ses yeux, ses barbillons, ses cornes, Baruglio son ouïe droite, Pierpont ses rectrices, Zeiger son bras gauche, on se regarde, certes, il faudrait pour bien faire disséquer Palafox. » (Chevillard, 1990 :22)

Algernon est le père de la famille Bufoon, qui adopte Palafox et décide de l'éduquer. Son nom est à mettre en parallèle autant le scientifique qu'il est pour la rédaction de son manuel que d'un bouffon qu'il est aussi, de par son attitude. « *Algernon souhaite montrer ce dont Palafox, dompté, dressé, entraîné par un fin connaisseur de la psychologie animale, tout ce dont Palafox est capable.* » (Chevillard, 1990 :110). Il teste différentes méthodes : « *Algernon procède par étapes. Il fixe des objectifs à son élève : le portique, du grillage, le pavillon, partant du portique, le grillage, partant du pavillon* » (Chevillard, 1990 :66), mais sans obtenir de succès. Plus tard, le narrateur nous précise même qu'Algernon « *est épuisé et frustré à tenter d'apprivoiser Palafox, cédant presque*

aux façons de la bête ». Malgré ces échecs à neutraliser l'instinct sauvage de Palafox, il garde espoir jusqu'à la fin de l'histoire pour ne pas le tuer.

D'après les brèves informations que l'on dispose à son égard, il « *ne retournait pas dans son pays, sa fille avait grandi ici, il possédait une maison dans la capitale et une belle résidence sur la côte Atlantique, la Gloriette.* » (Chevillard, 1990 :11) Il est « *l'auteur, outre d'un Manuel du collectionneur de faïences anciennes qui fit autorité dans le monde des collectionneurs de faïences anciennes et mériterait une étude approfondie (..)* »(Chevillard, 1990 :14) « *Trop vieux pour se battre* » (Chevillard, 1990 :8), il possède une « *expérience de la diplomatie et des rosiers* » (Chevillard, 1990 :15) On apprend qu'il a 60 ans qu'à la page 52. Son tempérament est aussi présenté très succinctement, nous apprenons qu'il est doux, tout en sachant être ferme. (Page 15). D'après ses dires : « *Il me reste que ma fille et mes faïences* » (Chevillard, 1990 :123) nous déduisons, concernant son état psychologique, qu'il se sent seul et que la seule chose qui le retient à la vie, c'est sa fille et ses faïences auxquels il voue une réelle passion.

Nous n'apprenons guère plus de choses sur sa fille : Maureen. Les seules informations dont nous disposons sont que : c'est la future femme de Chancelade et qu'elle veut avoir trois enfants dont l'ainé se prénommerait comme son père (page 8). Un passage est dédié à son enfance qui réside être traumatique.
« *L'enfance de Maureen fut également endeuillée par la disparition de ses quatre grands-parents, un garçon, une fille, un garçon, une fille, le rêve, mais surtout, et c'est là que nous voulions en venir, par la perte sèche d'une bonne vingtaine de poisson rouge et de perches soleil.* » (Chevillard, 1990 :12)

Vieille femme célibataire, « *à qui furent refusées les joies si simples de la maternité* » (Chevillard, 1990 :37), Olympie est le seul personnage qui réussit à apprivoiser à peu près Palafox. Son intention ne consiste pas à la domestication de Palafox, sa compassion et sa compréhension fait d'elle une alliée de Palafox, ce

dernier ne se sentant pas menacé par elle et n'entretenant pas de relation conflictuelle avec elle. Figure maternelle, Olympie est de ce point de vue un adjuvant, qui aide Palafox dans sa traversée dans l'histoire. Elle assimile ses besoins et ne ressent pas l'envie de le domestiquer. Elle arrive même à devenir inquiète pour son bien-être quand celui-ci disparaît, impliquant irrémédiable de grands dangers dans le village.

Les habits vestimentaires donnent aussi des informations quant à la personnalité des personnages. Chancelade, lieutenant, appelé au front et effectuant des retours lors de permissions, « *En grand uniforme* » (Chevillard, 1990 :10) est la figure de la « *bravoure* » (Ibid.) alors qu'Olympie vêtue « *en guise de vêtement une stricte robe noire boutonnée jusqu'au col, un châle gris, des bas gris et depuis peu, en guise d'attraits supplémentaires, trois rangs de trente-deux, soixante-quatre et quatre-vingt-seize perles de pacotille.* » (Chevillard, 1990 :37) est le reflet d'une vieille dame sans ambition particulière.

Voici les autres personnages présents dans le roman : Francs-Nohain, président de son état, est une connaissance du père de Chancelade, mort à la chasse.

Le narrateur ne prête pas beaucoup plus de crédit aux paroles de Sadarnac, le patron-pêcheur, à l'origine soi-disant de la découverte de Palafox puis l'ayant cédé ensuite à Algernon « *On ne saurait ajouter foi aux divagations du patron-pêcheur Sadarnac, capitaine sur le Rémora, qui prétend l'avoir ramené tout frétilant dans son chalut, puis l'avoir cédé à Algernon, balivernes* » (Chevillard. 1990 :9)

Les Swanscombe dont surtout Madame reste une fervente défenseur de Paradox comme nous l'explique l'auteur : « *Vous refusez d'admettre que sa place est là que nous sommes en vérité les indésirables, les vandales, les fauteurs de trouble avec nos bouquets composés, nos fruits confits, nos acajous vernis et nos*

érables à tiroirs, nos paravents, nos parapluies, nos parasols, tous nos artifices d'ombres et de lumières, ne voyez-vous pas que Palafox est le seul ici à traiter le bois comme du bois, le verre comme du sable, le seul dans cette pièce encaustiquée à avoir une pensée pour les abeilles » (Chevillard, 1990 :180-181).

Les Fontechavade dont le mari est à l'origine de la mort de Palafox, comme nous l'explique le narrateur : « *Mais nous ne saurons rien. Fontéchevade a frappé trop fort. Du sang vert, ou quoi, ce jus sur le mur, une odeur âcre de moisissure et de cire froide, Palafox écrabouillé ne nuira plus* » (Chévillard : 1990 :187).

Passons sur les professeurs Zeiger, ornithologue ; Cambrelin, ichtyologiste ; Pierpont, entomologiste ; et Baruglio, herpétologue, présenté comme de vraies caricatures de scientifiques, beaucoup trop occupés à se disputer vainement dans le but d'identifier la nature exacte de Palafox, envisageant même un moment que la bête soit « elle » au lieu de « lui ».

Les différents personnages de *Palafox* sont souvent présents ensemble et décrits ainsi comme des idiots, voire des incapables comme nous le montre cet extrait suite à la disparition de la bête :

« Un fémur (de bœuf, prétend Franc-Nohain, voire de pécar, soutient Algernon, ou même de bouquetin, s'obstine Swanscombe - bubale ! babiroussa ! isard ! - yack ! potamochère ! mouflon ! - un fémur selon Franc-Nohain, un péroné selon Algernon, un tibia selon Swanscombe) découvert dans le pré attenant à la ferme nous remet bientôt sur la piste du fauve ». (Chevillard, 1990: 57-58)

Nous pouvons montrer les personnages de Palafox dans un dispositif créé par Algridas Julien Greimas en 1966, inspiré des théories d'analyse des personnages à travers leurs sphères d'action développée par Propp. Ce schéma actanciel permet de décomposer une action en six facettes ou actants participant à tout récit.

Le réseau conceptuel est représenté sous la forme de ce schéma :

Destinateur (émetteur)	→	objet	→	Destinataire (récepteur)
		↑		
		Quête		
		↑		
Adjuvant (aidant)	→	Sujet (Héros)	←	Opposant (Adversaire)

Nous pouvons donc d'après les éléments dont nous disposons dans le roman Palafox, placer les éléments comme suit :

<u>Destinateur</u>	→	<u>objet</u>	→	<u>Destinataire</u>
Algernon		Éduquer Palafox		La sociabilisations
		Découvrir Palafox		La classification
		↑		
		<u>Quête</u>		
		Rattraper Palafox		
		↑		
<u>Adjuvant</u>	→	<u>Sujet</u>	←	<u>Opposant</u>
Les personnes à sa poursuite		Les professeurs.		Palafox
Olympie				
Madame Swanscombe				

Dans le roman *Palafox*, la « chose » dont il est question est une invention progressive et partagée de Chevillard. De la même façon qu'il multiplie les descriptions de Palafox, Chevillard accorde également une place importante aux descriptions de l'espace et l'environnement, de façon à fragmenter son récit et venir couper le rythme de la lecture. Les objets par exemple sont présentés avec une grande minutie. C'est le cas de la description par exemple de l'enclos de Palafox :

« L'enclos, aménagé derrière la maison, comprend un jardin et un pavillon sans fenêtre ou l'on pénètre avec le jour-qui s'efface alors poliment-par une porte basse. Ni arbres ni fleurs dans ce jardin, mais une marre, mais un portique auquel sont suspendu des agrès, des lianes et un pneu de camion. Le pavillon est meublé avec sobriété. Palafox dispose d'un perchoir, d'une corbeille, d'un os de seiche pour faire son bec, d'un nerf de bœuf pour faire ses dents, d'un vieux fauteuil pour faire ses griffes. Olympie on lui jettera un matelas dans un coin. Qu'elle entre. Le grillage d'enceinte rappelle celui d'un terrain de tennis, l'enclos en a d'ailleurs les dimensions exactes, mais outre d'innombrables faux rebonds, le pavillon, le portique et la mare au milieu du cours gênent considérablement les joueurs. » (Chevillard, 1990 :39)

Les objets ont une place démesurée dans ce temps postmoderne, ils sont partie intégrante de la vie quotidienne. Chevillard fait allusion au consumérisme de la société à laquelle nous appartenons. Nous pouvons ainsi citer les faïences d'Algernon, avec lesquelles il semble entretenir une relation de dépendance (p.136 : il ne lui reste que sa fille et ses faïences), et qui représentent pour lui une raison de vivre. Nous observons également que lorsque Palafox dévore le canapé, une déclaration de guerre est signée ! Par exemple :

« Une toile de Buffoon père, peintre amateur, le représente encore solide sur ses jarrets de teckel, vert encore sur un fond de tentures écarlates, astucieusement mis en valeur par les grands bouquets de plumes, les corbeilles de fleurs et de fruits disposés tout autour, et par la courtisane

dévêtue, peut-être un peu grasse, qui s'y prélassa dans le plus complet abandon, se croyant seuls. » (Chevillard, 1990 :16)

Il est possible de classer les thèmes récurrents dans le roman en trois sous catégories que l'on choisira d'appeler : L'univers de tous les possibles, le rapport humain-animal et le hasard.

2.1.3.1 L'univers de tous les possibles

Avec Palafox, une grande place est laissée à notre imagination : c'est à la fois une créature polymorphe qui s'apparente être une créature fusionnée de tous les animaux et une caricature de la condition animale.

La famille Buffoon étendue, assemblée autour du repas dominical, assiste avec étonnement à l'éclosion d'un œuf à la coque. Palafox en sort. Reste à savoir ce qu'est Palafox. « *Quelques plaisantins prétendent l'avoir aperçu, qui s'avèrent incapable de le décrire ou crayonnent des portraits robots fantaisistes, plus où moins inspirés de l'ornithorynque, du tamanoir, du coelocanth* » (Chevillard, 1990 :54) « *C'est peut-être une buse. Ou un buzard, un balbuzard, un émerillon, un épervier, un vautour, un milan, ou peut-être un faucon.* ». (Chevillard, 1990 :159) Les énumérations, les explications se succèdent, elles s'enchaînent sans que l'on ne puisse jamais déterminer la nature exacte de Palafox. On n'affirme rien sur son appartenance à une espèce puisqu'il semble cumuler, de tous les animaux connus, toutes les caractéristiques. Parmi tant d'autres, la taille de Palafox illustre une subtile absurdité. Il est tour à tour « *minuscule* », de taille égale à « *celle d'une grosse guêpe ou d'un petit guépard* », et pesant « *entre cent et deux cents tonnes.* »

L'écrivain confère à Palafox toutes les apparences. Présenté dans un ton ironique et absurde, il reflète la nature animale. Incomprise et indéchiffrable c'est la bête que les hommes essaient de classer et de démystifier en vain, tant et si bien que semblant représenter une menace pour les humains, et en dépit de pouvoir l'inscrire dans un système rationnel, il ne reste qu'à s'en débarrasser !

2.1.3.2 Le rapport humain-animal

La famille Buffoon souhaitera empailler Palafox, qu'ils considèrent comme une menace à la société, du fait de sa nature indomptable et insaisissable et ils seraient tellement soulagés de le voir enfin fixé dans une forme définitive !

On essaye de l'intégrer dans la rationalité humaine : c'est ainsi qu'Algernon essaie de l'entraîner : « *Algernon souhaite montrer ce dont Palafox, dompté, dressé, entraîné par un fin connaisseur de la psychologie animale, tout ce dont Palafox est capable* » (Chevillard, 1990 :110) Malgré le fait que Palafox lui attire des ennuis, il souhaite neutraliser son instinct animal et en faire un membre de la société. Mais Palafox résistant à toute tentative d'apprentissage des règles de la société, la famille au désespoir pense à le castrer et à le tuer « *Un fauve reste un fauve, Algernon, il faut l'abattre* » Chevillard, 1990 :178) dira le général Fontechavade.

À la lumière de la science et du savoir, Palafox est également un sujet parfait pour les professeurs, mais ceux-ci se heurtent à la complexité de son être !

« Les quatre hommes font cercle autour de la cage de verre où l'animal exposé se tient enfin tranquille. Zeiger examine ses yeux, ses naseaux, son aigrette, Camberlin son flanc droit, Baruglio sa croupe, Pierpont sa main gauche, on tourne, Pierpont examine ses yeux, son groin, sa barbiche, Zeiger son bras droit, Camberlin son dard, Baruglio son aile gauche, on tourne, Baruglio examine ses yeux, son bec, ses antennes, Pierpont sa nageoire

droite, Zeiger sa queue aplatie en truelle, Cambrelin son flanc gauche, on tourne, Cambrelin examine ses yeux, ses barbillons, ses cornes, Baruglio son ouïe droite, Pierpont ses rectrices, Zeiger son bras gauche, on se regarde, certes, il faudrait pour bien faire disséquer Palafox. » (Chevillard, 1990 :21-22)

Palafox, de par son altérité, reflète la pluralité, et son agressivité et impulsivité est l'opposé de la rationalité humaine. La conviction qu'il met à garder son essence sauvage permet la remise en question des rapports humain-nature. *« Vu que l'homme et l'animal se tiennent dans des univers fondamentalement différents, séparés par une barrière infranchissable, ils ne peuvent s'approcher l'un de l'autre que jusqu'à une certaine distance. »* (Steyaert, 2011 :21)

Cependant, nous pouvons noter que si beaucoup de personnes souhaitent sa mort, personne ne semble trouver le cœur de passer à l'acte. Palafox a même des défenseurs, parmi lesquels se trouve madame Swanscobe. Elle se pose la question de savoir s'il ne faut pas plutôt admirer, voire envier la spontanéité et le naturel de l'animal, son assurance paisible, au lieu de le détruire. Car l'animal n'est-il pas plus à sa place dans ce monde que l'homme? La place de l'humain est donc remise en question :

« Vous croyez avoir affaire à de la matière brute et turbulente, et vous ne vous étonnez pas de l'entendre gémir pendant son sommeil. (...), ne voyez-vous pas que Palafox est le seul à traiter le bois comme du bois, le verre comme du sable, le seul dans cette pièce encaustiquée à avoir une pensée pour les abeilles. » (Chevillard, 1990 :181)

La lutte reste cependant longtemps incertaine, jusqu'au moment où Palafox casse des pièces uniques de collection dans le salon où Algernon expose ses faiences. Nous pouvons observer qu'en s'attaquant aux faiences, Palafox s'est attaqué également à la culture humaine.

2.1.3.3 Le hasard

Le hasard tient aussi une place importante dans le roman. *Palafox* n'échappe pas au hasard qui triomphe dans les œuvres de Chevillard. Son nom lui a été attribué par un fait de coïncidence, en utilisant la technique décrite ici :

« On avait d'abord obtenu le chiffre 111 en additionnant les âges des trois personnes présentes, Algernon, sa fille et Chancelade, ouvert par voie de conséquence l'Atlas historique à la page 111. L'article en question traitait de l'Union d'Utrecht, 1579, sans entrer ici dans les détails, qui constituent en quelque sorte l'acte de naissance des Provinces-Unies. À la page 1579, donc, le Dictionnaire illustré avançait sept noms composés, comme Buffoon, de sept lettres : Palacky, historien et publiciste tchèque, Paladru, commune de l'Isère, Palafox, gentilhomme aragonais, Palamas, théologien de l'Église grecque, Palamàs, écrivain grec, Palatin, mont, et Palerme, port d'Italie. On écarta d'emblée la commune, Paladru, le mont, Palatin, et le port Palerme. On écarta Palamas et Palamàs par souci d'équité ou peur de la confusion. Restaient Palacky et Palafox. Le hasard trancha pour nous, pile Palacky, face Palafox, qui met du piment dans la vie. Face. Palafox. » (Chevillard, 1990 :13-14)

De même que le nom de Théodose qui lui a été attribué par le fait du hasard.

« C'est un coq qui désigna le successeur de l'empereur Valence, en 379. On avait donc étalé un alphabet sur le sol, placé sur chaque lettre un grain de blé, puis lâché l'oiseau. T,H,E,O,D, picora-t-il sans la moindre hésitation. On s'inclina. Il fut fait selon sa volonté et Théodose, nommé d'abord co-empereur pour l'Orient, devint en 394 l'unique souverain de l'Empire. » (Chevillard, 2003 :177)

Tous ces éléments de hasard reflètent la tendance minimaliste qui voue au hasard une place considérable et qui la considère comme un élément qui préside la destruction de l'emprise sur les faits. Ne pouvant les contrôler, reste à l'homme postmoderne de subir les faits sur la philosophie de Tyché, déesse du hasard.

2.2 *La Nébuleuse du Crabe*

2.2.1 Analyse formelle

L'un des traits de caractère de la pensée minimaliste est de réduire les longueurs d'écriture. On écrit de façon concise et précise, en oubliant toute notion de quantité au profit d'une certaine qualité. À cet effet, *La Nébuleuse du crabe* est constituée de 124 pages, 52 fragments (comme les 52 semaines d'une année ?), présentés comme des mini-récits burlesques, mettant en scène ce personnage indéfinissable de Crab. Ces fragments n'excèdent jamais deux pages et sont séparés par une étoile ou un nouveau numéro. Certains paragraphes ne sont composés que d'une seule phrase comme : « *Mais un chien d'aveugle serait bien utile à Crab, tant est faible son odorat.* » (Chevillard, 1993 :28) ou bien « *Crab a laissé son mon dans l'Histoire, c'est un fait. Mais quand exactement, mystère* » (Chevillard, 1993 :34) indicatif d'un style minimaliste.

S'opposant à la pensée maximaliste, la pensée minimaliste propose aussi une reproduction des principes les plus usuels, amenant ainsi une réduction des mots employés. Préférant laisser libre cours à l'interprétation du lecteur, l'auteur minimaliste pose ainsi seulement les bases générales. La langue en cire de Crab qui le force à « *parler continuellement, quitte à ne rien dire d'intéressant* » (Chevillard, 1993 :15) est une métaphore illustrant la pensée minimaliste de la réduction sélective. « *Si Crab était enfin libéré de cette contrainte, on mesurerait mieux l'importance de ses rares paroles, ses observations toujours judicieuses seraient réputées telles, son avis autorité* » (Chevillard, 1993 :15)

Cette réduction s'opère aussi quant à l'histoire. La vie de Crab est narrée dans une structure décomposée, les anecdotes et considérations sur Crab forment la trame qui est dépourvue d'intrigue. L'existence diégétique de Crabe correspond au besoin d'une écriture sans objet.

2.2.2 Analyse stylistique

Comme l'approche minimaliste le demande, le narrateur de ce roman choisit l'absurde et l'humour pour faire passer certaines idées qui tranchent avec le rationalisme des Lumières, que ce soit au niveau scientifique : « *Ainsi, le prix Nobel de physique a été décerné au professeur Y. pour ses remarquables travaux sur la désintégration fulgurante, tandis que Crab doit se contenter cette année encore du prix Nobel de la paix, ayant dérobé puis détruit les plans de la terrible invention du professeur Y.* » (pages 22-23), temporel « *N'ayant pas écouté le bulletin météorologique faisant état du froid intense qui règne sur le pays, et les pluies ininterrompues, Crab sort de chez lui en chemisette et profite tout l'après-midi d'un grand soleil estival, par ignorance, exactement. Il pourrait se tenir un peu plus au courant de l'actualité.* » (Page 36) ou simplement répondant à une vision précise : « *Il leva les yeux vers la girouette plantée au sommet du clocher. Je rêve, dit-il, ou ce coq a pondu une église ?* ». (Page 100)

Comme pour *Palafox*, le ton du roman reste joueur et insolent. On reste très loin de la rationalité prônée par la pensée des Lumières. Ce qui interpelle aussi, c'est l'absence de logique et la désorientation dans les pensées de Crab, la déstabilisation du *moi*, traduisant les troubles du sujet postmoderne :

« *Devant sa glace, réflexion faite, c'était lui l'intrus. Il contempla son rasoir sur la tablette de verre, sa brosse à dents, son peigne, à quoi ces objets pouvaient-ils bien servir, et ces chaussures prêtes à partir, l'une vers l'orient, l'autre vers l'occident, ces vêtements en tas sur une chaise, qu'attendaient-ils de lui, quel maintien, quelle attitude résolue, quels gestes solennels ? Et quelle vigueur, dont il manquait déjà – nu encore – pour tenir debout ?* » (Chevillard, 1993 : 9)

Comme nous pouvons le constater dans le paragraphe ci-dessus, l'aliénation est un sujet contemplé dans le roman. L'étrangeté de l'humain est un sujet qui trouve régulièrement sa place au sein des écrits minimalistes.

En déjouant la réalité, « *les coquillages sont en réalité de niaises babioles folkloriques manufacturées.* » (Chevillard, 1993 :21) « *Le sexe des femmes est en réalité ce que l'on nomme abusivement depuis toujours leur oreille droite (et vice versa)* » (Chevillard, 1993 :79), l'auteur s'inscrit dans le processus de renarrativisation, il déconstruit le réel pour s'opposer aux normes et à la rationalité strictes des Lumières stipulant le discours de la démonstration scientifique, en opposition avec le relativisme. Cette logique organisationnelle du monde est mise en doute et entraîne avec elle des questionnements quant à la notion de réalité elle-même. L'inadéquation, que le monde oppose au projet de jouissance du sujet, est elle aussi contestée par le biais de Crab qui tentent de redessiner les formes terrestres, de « *redresser les torts* » (Chevillard, 1993 : 23) pour produire : « *les mêmes armes pour tout le monde, le même équipement au départ, le même matériel de base, libre ensuite à chacun de développer ses goûts et dégouts particuliers, de s'abandonner sans retenue aux penchants de sa nature qui le feront ours ou moustique, ou hippocampe.* » (Chevillard, 1993 :24)

Les contradictions sont aussi très présentes dans l'histoire. Les propos indiquant la naissance de Crab se contredisent. Le passage : « *Crab naquit dans une prison* » où il passa plusieurs années à la page 44 est en opposition avec l'affirmation suivante « *abandonné à la naissance, Crab fut d'abord recueilli par une louve, il courait nu dans les bois avec ses frères louveteaux* » à la page 103. Sa mort nous est présentée aussi sur un plan contradictoire puisque « *Crab est mort parfaitement inconnu, dénué de tout dans la plus noire misère. Bien des années ont passé, son nom est devenu glorieux* » (Chevillard, 1993 :121) tandis que pendant ses funérailles « *un héritier sentimental eut la malheureuse idée de vider en plein vent le contenu de l'urne, et, à l'issue d'une brève cérémonie entre intimes importuns, Crab fut rendu à son pays natal-il sera bientôt rétabli* ». (Chevillard, 1993 :122) Alors que le récit mentionnait que Crab « *était mort à la naissance* » (Chevillard, 1993 :36)

Ces traits stylistiques reflètent la tendance minimaliste, il importe désormais d'analyser le contenu.

2.2.3 Analyse thématique

« *La Nébuleuse du crabe* » est le cinquième roman d'Éric Chevillard. L'auteur s'est longuement plongé dans l'œuvre d'Henri Michaud, poète français, notamment dans son recueil *Plume*, édité en 1938. D'ailleurs, les deux principaux personnages de ces deux romans, Crab comme Plume, restent l'un comme l'autre, imprécis, indistinct et soumis à des péripéties insolites. Malgré tout, Chevillard se démarque directement de la notion de roman, dans laquelle on s'attend à voir un prélude, un développement et une issue. Ici, il s'agit plutôt de s'attacher à voir dans ce « roman » une succession de situations, de petits récits, de saynètes avec un personnage principal en perpétuel changement de nature, le lecteur ne sachant jamais réellement à qui il a affaire. Là où on constate une rupture avec *Palafox*, c'est dans la présence importante de scènes réalistes.

Personnage principal du roman, Crab reste un animal dont on ne connaît donc pas la forme exacte. « *Crab est insaisissable, ni fuyant, ni dérobé, plutôt flou, comme si sa myopie native avait peu à peu rongé tous ses tissus* » (Chevillard. 1993 :7)

Crab se pose comme un personnage flou et insaisissable. Les contradictions présentes dans les descriptions qui tentent de définir Crab physiquement et psychologiquement rendent impossible la saisie visuelle de cet être. Chevillard tente de déconstruire son personnage en introduisant les contradictions qui étonnent le lecteur et le déstabilise. De ce fait, le lecteur ne peut pas prétendre saisir tous les aspects, il ne peut que l'imaginer à sa façon. D'ailleurs, la réalité qui est largement contestée dans le roman, donne l'indice que cette saisie imagée n'est que transitoire et peut basculer à tout moment.

Ce flou empêche le lecteur de saisir une dimension visuelle et le dessaisi de tout contrôle. En effet la description des traits physiques et psychologiques de Crab change au fur à mesure du récit en se contredisant mutuellement. Cet effet de déconstruction du personnage à travers le récit opère une fonction de déstabilisation

du lecteur qui se force à construire une image stable et cohérente du protagoniste, sa capacité à imaginer est donc à l'enjeu dans son parcours de subjectivation. En effet la pensée minimaliste reste une accentuation d'une description survolée dans laquelle les lecteurs possèdent leur propre rôle à jouer dans la création et la compréhension du récit et ces derniers sont invités à prendre un rôle actif dans la création de l'histoire.

Crab comporte aussi des caractéristiques humaines, qui poussent les lecteurs à se demander si Crab ne serait pas un humain. Cette anthropomorphisme se constate par l'affirmation : « *Cet homme* » à la page 107. Mais Crab ne se pose ni en tant qu'humain, ni animal, il incarne tout comme *Palafox* toutes les caractéristiques du monde, il fusionne ces caractéristiques pour servir d'élément de déconstruction du récit.

Ce personnage protéiforme possède des caractéristiques absurdes, faisant du personnage un être fantastique qui n'a pas sa place dans la rationalité. « *C'est ainsi que Crab a découvert la nette prédominance en lui du désir de justice, son pénis atteignant alors une hauteur de 8848 mètres, coïncidant d'ailleurs exactement avec celle du mon Everest, point culminant du globe* » (Chevillard, 1993 : 82)

Crab est un « *individu falot, sans charme ni personnalité, dont le langage élémentaire comptait cependant beaucoup trop de mots et de tournures pour sa pensée nulle* » (Chevillard, 1993 : 85), et sa présence sur Terre est lugubre. D'ailleurs, ses efforts pour prendre place dans la vie sont voués à l'échec et seule la tentative de suicide reste la voie à emprunter. Moyen que Crab en réalité ne désire pas, « *le suicide est une solution trop radicale. Crab voudrait simplement ne plus avoir de tête. Il n'a aucune envie de renoncer aux promenades, par exemple, à la nage ni au jardinage* » (Chevillard, 1993 : 110), mais cela ne l'empêche pas de mourir à mainte reprise dans l'histoire pour ensuite revivre, tel un cercle vicieux l'emprisonnant dans

ce monde. D'ailleurs, le fait que Crab soit « *mort à la naissance* » (Chevillard, 1993 :36) souligne implicitement son incapacité à vivre.

Crab désire la solitude à la population où il trouve une sérénité. « *Crab, qui parvint finalement à s'extraire de cette foule- après avoir longtemps erré dans une forêt de jambes, sous un ciel encombré de tristes lunes fracturées-, à la faveur d'un nouvel et brusque effondrement des géants qui l'entouraient* » (Chevillard, 1993 : 65). Crab reste un personnage complètement à part des autres et de la société et qui, justement, fait tout pour pouvoir être accepté dans ce monde qui ne veut pas de lui et qui lui fait bien comprendre qu'on ne peut pas obtenir quelque chose sans donner quelque chose en retour. « *La main droite qui caresse un sein ne peut complètement ignorer qu'un chien est en train de manger la main gauche* ». (Lémi, 2009) Et du fait de son rejet par la société et le monde qui l'entoure, Crab finit par devenir inadapté : « *Sa langue rencontra quelque chose de dur. J'ai la fève s'écria Crab naïvement – c'était l'hameçon* ». (Chevillard, 1993 : 30)

Du fait de sa nature indescriptible et indéfinissable, Crab finit par devenir ce qu'il veut. Le narrateur nous parle de sa volonté artisanale de devenir sculpteur :

« Les yeux de Crab sont deux pouces de sculpteur, et tout est bon pour eux, tout est glaise, le monde change là où ils se posent –qu'ils se posent sur vous, et vous changerez. D'abord une série de regards brefs et appuyés pour dégrossir la matière, quelle que soit la matière, nulle n'est trop dure ou résistante, toutes se valent en l'occurrence et se laissent facilement entamer, puis façonner. Il s'agit bien d'imposer une nouvelle vision des choses. Les yeux de Crab opèrent les modifications nécessaires, son regard se fait plus perçant ou plus enveloppant en fonction du matériau qu'il travaille : sculpte le rhinocéros, remodèle l'hippopotame. [...] Mais la ville aussi se transforme, tous les angles sautent, arrondis, les surfaces sont polies et les plans renversés, les volumes écrasés, les lignes adoucies, retour à l'horizontalité, puis le regard de Crab s'arrête sur les passants, retouche avec précaution les visages [...] Crab lui-même tremble de la tête aux pieds, tout menace de se

disloquer : il ferme les yeux juste à temps pour empêcher ça. »(Chevillard, 1993 : 96-97)

On y constate donc que Crab y est présenté comme un artiste capable de travailler et de modeler une infinité de matières. « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* » nous disait Lavoisier. C'est un peu ça l'idée. Du coup, le narrateur nous renvoie à une interprétation un peu religieuse de Crab. En effet, Dieu crée les hommes et notre regard reste le signe des pouces de Dieu. Crab prend ce fait pour une intervention divine et agit même comme tel dans le récit : « *Souvent aussi, Crab se plantait au bord d'une route, les bras en croix, inclinant légèrement une tête épineuse (car le liseron proliférait dans le jardin mal entretenu par son père) et le visage empreint d'une infinie miséricorde* » (Chevillard, 1993 :33) Il crée en dessinant les animaux de façon à effacer les injustices.

Faut-il croire à la lecture de cette constatation que Crab, finalement, restera plus en adéquation avec les valeurs de Dieu? Une fois de plus l'auteur nous étonne par son abolition des attentes et Crab prend une autre direction.

« Crab accéléra le pas, détachant alors son regard de ce clocher haut et pointu comme pour empaler Dieu lui-même, il doubla l'église, traversa la rue, entra dans l'agence de voyage dont il avait repéré la vieille les affiches ensoleillées, et s'offrit sans mégoter un billet d'avion pour les îles. » (Chevillard, 1993 :100)

Crab arrive néanmoins à trouver le moyen de « *faire tomber le rideau* » « *Alors Crab s'enfonça dans le silence, lentement, inexorablement, verticalement, il s'enfonça et finit par disparaître aux regards du public* » (Chevillard, 1993 :132) La scène de théâtre de Crab est finie et la fin « *effaçait d'un coup les longues journées d'ennui qui l'avaient précédée.* » (Ibid.) Reste à savoir si cette fin ne serait pas une

nouvelle renaissance pour Crab, tellement le récit nous mettait en doute sur les réalités acquises.

Le ton employé dans le récit n'encourage pas forcément à l'optimisme mais est-ce finalement si éloigné que ça de la vie de tous les jours ? Le but de ce roman n'est-il pas de nous mettre devant le fait accompli en nous disant : sommes-nous plus intelligent ou plus heureux que Crab ?

Chevillard tente de construire le discours du lien social postmoderne par le biais des incarnations imaginaires. Crab incarne le sujet postmoderne laissé à l'abandon par l'absence, c'est bien dans cette absence qu'il trouvera le bonheur. « *Crab vit avec une femme absente (...) forment un couple admirablement assorti et harmonieux (...) Crab a bien du bonheur.* » (Chevillard, 1993 : 82) Bonheur qui ne durera pas longtemps, « *On lui a rapporté la tête de son épouse, découverte sous un buisson* » (Chevillard, 1993 :82). Crab s'affronte à son impuissance et se trouve confronté au dévoilement du manque, à l'absence de l'absence dans lequel il trouvait refuge et continu à espérer la vie de sa femme absente. « *Tant que les jambes n'auront pas été retrouvées, Crab gardera espoir* » (Ibid.)

La position dépressive et mélancolique de Crab « *Une fois de plus il parcourait en pure perte de champ clos de 510 101 000 km², environnés de vide profond, une sale époque* » (Chevillard, 1993 :94) est bien caractéristique du sujet postmoderne et trouve une place privilégiée dans les écrits minimalistes. Au fur et à mesure que le temps passe, le sujet postmoderne découvre les prouesses technologiques, mais l'essor de celles-ci à un coût, à savoir la perte de la communication au sens propre du terme. Cette perte de repères est subie par Crab dans ce roman, ainsi que son effondrement qui en découle : « *N'ayant pas écouté le bulletin météorologique faisant état du froid intense qui règne sur le pays, et des pluies ininterrompues, Crab sort de chez lui en chemisette et profite tout*

l'après-midi d'un grand soleil estival, par ignorance, exactement. Il pourrait se tenir un peu au courant de l'actualité » (Chevillard, 1993 :36)

Au fur et à mesure que se développe les prouesses technologiques, l'individualisme se développe aussi. Et, à cet effet, la perspective de pouvoir évoluer ou s'émanciper s'envole. La nature de l'homme postmoderne a changé, passant d'une personne autonome et conquérante à une personne peureuse, immature et incertaine, avec une remise en question perpétuelle de sa nature et de ses choix. Le sujet n'arrive plus à communiquer avec lui-même et fait preuve d'une extrême modestie à son égard, voire même d'une surdose de culpabilité, pour la bonne et simple raison qu'il ne se reconnaît plus dans ce monde. À cet effet, le personnage de Crab a recourt à différents tests : il va tout aussi bien compter ses cheveux un à un (page 40) que se défenestrer après avoir construit sa propre maison (pages 60-61) sans oublier de chercher à « *plier le ciel pour le faire tenir dans sa poche* » (Chevillard, 1993 : 97)

Crab trouve dans ces circonstances pénibles le moyen de vaincre l'ennui par la folie. Il tente aussi de laisser une marque pour vaincre la mort et l'oubli. Mais il se trouve confronté au temps qui reste figé et qui n'avance pas, donc sa folie pour vaincre l'ennui ne peut que le mener à sa perte.

Le temps dans le roman manque de cohérence interne, les marqueurs temporels peu fréquents empêchent le lecteur de se situer temporellement. Les retours en arrière fréquent fragmentent le récit et apportent des éléments contradictoires qui influent sur la perception de l'histoire dans sa globalité. « *Crab naquit dans une prison* » où il passa plusieurs années à la page 44 est en opposition avec l'affirmation « *abandonné à la naissance, Crab fut d'abord recueilli par une louve, il courait nu dans les bois avec ses frères louveteaux* » à la page 103. Avec ceci, la multiplication des changements de temps – on passe du passé simple à l'imparfait en passant par le futur – désoriente aussi le lecteur

D'ailleurs, le fait que Crab soit interné en gériatrie à sa naissance et réintégré à la couveuse à quatre-vingt-sept ans introduit un caractère ironique à la temporalité et joue avec la linéarité rationnelle. « À la naissance, petit vieillard prématuré, très affaibli et désarmé, Crab ne pesait déjà plus que deux kilos cinq cents. La bévue d'une infirmière de l'hôpital est donc bien excusable qui l'arracha à sa couveuse pour le reconduire en le sermonnant au service de gériatrie d'où elle le croyait échappé. » (Chevillard, 1993 :115) « On mit la main sur un registre ancien qui prouvait l'erreur initiale de l'infirmière, et Crab, alors âgé effectivement de quatre-vingt-sept ans, réintégra sa couveuse (...) Le pauvre enfant inspirait les plus vives inquiétudes. » (Chevillard, 1993 : 117)

L'illusion du temps est d'ailleurs mise en exergue. « Crab vieillissait parfois de dix ans en quelques heures, ensuite il ne bougeait plus durant des siècles, le temps passait à côté de lui, au-dessus de sa tête ou entre ses jambes, il emportait ses camarades et le laissait en plan, en charge de tout l'ennui du monde » (Chevillard, 1993 : 56)

Le fait que Crab veuille garder les yeux de ses amis dans une moule est une métaphore indiquant la cruauté du temps qui nous sépare de nos biens aimés et cette contrainte est ainsi éliminée par cette méthode absurde.

« Parce qu'il est idiot, selon Crab, d'enterrer les morts avec leurs yeux comme neufs, mais si fragiles, tout en veillant à les dépouiller de leurs bijoux- pierres et métaux nés de la terre qui pourraient y séjourner a nouveau sans dommage-, alors même que l'on céderait avec empressement toute cette pacotille pour garder intact et a jamais vivant le regard amical qu'ils posaient sur nous. » (Chevillard, 1993 : 20)

L'espace dans le roman est morose et fantaisiste, où tout peut basculer à tout moment. Pourtant, il arrive d'y trouver des moments où le narrateur imprime un style très musical et descriptif et où le lecteur peut se sentir familier de la situation.

« Ce dimanche-là, sous les arcades, Crab avait pensé que oui, peut-être, il existerait une possibilité de bonheur pour le monde si l'exemple de ce glorieux musicien était unanimement suivi, qui aspirait par le nez l'air ambiant saturé d'infections, de gaz d'échappement, de virus, d'idées noires, et le remettait en circulation, purifié de tous ces miasmes, frais comme le premier printemps de la Terre avant l'éclosion des marguerites méphitiques, ou comme le premier gardon avant qu'il ne commence à puer le poisson, un air léger, vibrant, et la perspective tremblait jusqu'au plus lointain, et même les robustes piliers des arcades frissonnèrent au lieu de hausser les épaules comme ils font d'habitude, systématiquement, quand l'homme paraît. »
(Chevillard, 1993: 29-30)

Il est possible de classer les thèmes récurrents dans le roman en deux sous-catégories que l'on choisira d'appeler : L'ennui et la fatalité : à la quête du bonheur et la mort.

2.2.3.1 L'ennui et la fatalité : à la quête du bonheur

L'ennui se pose comme un malaise dans la société actuelle. La perte du sens de l'existence se manifeste à travers la fragmentation du lien social et l'isolement des individus. Pour sortir de ce mal être qui se traduit comme une forme de tragique dans l'existence, et de la mélancolie qu'il pourrait provoquer, diverses stratégies sont mises au point.

En effet, cet animal flou qui est Crab bascule tout de suite dans la folie et cette folie reste son leitmotiv pour lutter contre l'ennui « *Après des années de*

réflexion et d'exercice quotidien de son intelligence, Crab a découvert en effet que seule la folie le préserverait efficacement de la médiocrité et de l'ennui (qui vivent ensemble) » (Chevillard, 1993 : 12)

Le sujet postmoderne cherche constamment le bonheur quotidien dans une issue, voir dans l'alcool et les psychotropes. Moyen, que Crab refuse de suivre « *Il ne veut pas de ces quelques heures d'ébriété ou d'inconscience durant lesquelles tout augmente* » (Chevillard, 1993 :13). Cependant, le monde n'évoluant pas, sa manière de fonctionner reste forcément vouée à l'échec. « *Quelle est donc la voie à suivre ? Tous les efforts de Crab se retournent contre lui.* » (Chevillard, 1993 :13)

À sa manière de rechercher le bonheur et combattre l'ennui qui se fige dans sa vie il choisira d'être trompettiste de jazz. « *Il n'y a pas deux manières d'être heureux sur cette Terre. Crab en prit soudain conscience. Il faut être trompettiste de jazz (...) Il existerait une possibilité de bonheur pour le monde.* » (Chevillard, 1993 :29), Mais Crab ne trouvera son bonheur que dans une forme d'absence, sa femme absente. Le fait que Crab trouve le bonheur dans la non-existence de l'interlocuteur traduit le malaise des relations et l'impuissance à réaliser l'idéalisme des Lumières qui consiste à se réaliser.

Ainsi, Crab essaiera de trouver un sens à sa vie cruelle et insoutenable (page 84) en faisant de la peinture, en écrivant un dictionnaire, en faisant du jazz. Hormis cela, lorsqu'on projette sa vie dans un cinéma, il se révèle être « *nul et ennuyeux, bavard et pourtant inaudible, mal interprété de surcroît et d'une lenteur désespérante* » (Chevillard, 1993 : 85)

Reste à Crab de mourir, tentative qu'il essaiera à mainte reprise, parfois même avec des méthodes non-conventionnelle « *Crab avale une cerise avec son*

noyau. C'était une tentative de suicide, mais personne ne veut le croire. » (Chevillard, 1993 :59) Ces tentatives se relèvent être une manifestation de force à lutter contre l'ennui en opposition à la soumission. « *Crab n'essaye même plus de se dégager. Il vieillira là-bas »* (Chevillard, 1993 :49) à la prison où il est né. Cette acceptation des faits dans une attitude passive reste l'élément minimaliste le plus marquante qui reflète l'incapacité humaine à combattre le néant.

2.2.3.2 La mort

Pour combattre l'idée de la mort et donc du néant, l'homme s'est toujours voué à laisser une trace de son existence. C'est le cas de Crab qui décide de laisser « *une trace de son passage partout où il séjournerait »* (Chevillard, 1993 : 33) pour ce faire, « *comme trace de son passage en ce monde, plutôt que l'empreinte simiesque d'un pied, Crab préfère laisser une broderie discrète sur un chou »* (Chevillard, 1993 : 113) C'est dans une crainte de mourir dans l'anonymat qui se précise et malgré les efforts de Crab celui-ci devient « *le parfait inconnu dont le nom s'affiche en lettres d'or indélébiles sur les façades des vieux immeubles »* (Chevillard, 1993 :34)

Le projet de Crab est intéressant « *Il ne l'avouera pas, mais son secret est bien de tenir jusqu'à la fin du monde »* (Chevillard, 1993 : 43) Ce projet ne se réalisera pas puisqu'il meurt à mainte reprise dans l'histoire. « *Crab n'oublie jamais les cimetières dans lesquels il a été enterré. »* (Chevillard, 1993 : 117)

Sa naissance qui est un événement terrible pour Crab, est la cause de sa perte de liberté. « *Il n'a jamais réellement accepté la situation. Cette incroyable liberté qu'on a prise avec lui. Ce séjour forcé au sol. Sur une terre qui fait ses mottes avec les morts. »* (Chevillard, 1993 : 111) De ce fait, Crab désire la mort qu'il interprète comme une reprise de liberté. « *Crab ne fera pas de difficulté pour*

mourir. La mort rentre les heures dans les pendules. Mourir, c'est soudain n'être jamais né. Crab sera le premier à oublier son nom. » (Chevillard, 1993 : 112)

La mort reflète dans *La Nébuleuse du Crabe* la métaphore de la fin du projet de jouissance du sujet, la fin des figures tutélaires puissantes. Ces incarnations imaginaires démontrent l'incomplétude du sujet et son impuissance face aux néants, reste alors à jouer avec lui.

Ainsi dit, nous pouvons dire que Crab est sujet minimaliste et que le livre *La Nébuleuse du Crabe* où il trouve vie, reflète indéniablement la tendance minimaliste.

CONCLUSION

Caractérisée par un souci de retenue extrême et une volonté de modération de moyens, la pensée minimaliste s'attache à la perception des objets et à leur rapport à l'espace.

Chevillard touche la pensée minimaliste dans sa manière de déformer le langage, de mettre aux oubliettes les lieux communs et à tout ce qui est habituel pour les utiliser à sa manière. Il use et abuse de chiasmes, qui incitent le lecteur à relire les différentes phrases pour les assimiler. Ainsi, de cette façon, celui-ci se sent finalement idiot de se laisser embarquer dans une direction dont il n'a aucune indication de l'issue. Logiquement, on ne sait pas trop où il veut nous emmener. Mais on s'aperçoit assez vite que l'important n'est pas la destination, mais plutôt le voyage.

En transgressant les règles habituelles d'écriture et en laissant libre cours à l'imagination du lecteur, l'auteur nous invite à sortir des procédés narratifs communs. On pourrait réduire l'intrigue à la simple recherche du statut et de la nature de l'animal, mais la vérité est tout autre. Jeu de rôle ? Enquête ? Aventure ? Jeu de piste ? Le récit en devient hétéroclite, avec un infini de lectures possibles. Les personnages sont en nombre conséquent bien que l'auteur prenne le parti de ne pas trop les décrire. On se rend d'ailleurs bien compte que cette description serait inutile dans le récit.

Chevillard nous présente une écriture linéaire et naturelle. Il essaye de rester présent dans le récit comme s'il voulait que le lecteur sache qu'il a son importance dans le dénouement de l'intrigue. Quand on se penche sur l'histoire des différents livres de Chevillard, on s'aperçoit que le schéma directeur reste un peu le même, à

savoir suivre des personnages anticonformistes forcément en décalage par rapport au monde qui les entoure.

Cette nouvelle façon de penser liée à la remise en cause du mouvement a permis d'amener une nouvelle vision de la littérature. Eric Chevillard se pose la question de l'évolution de la postmodernité et de ses causes. En prenant comme personnages principaux des « héros » inclassables, il nous met devant le fait accompli et nous invite à faire face à notre hédonisme ambiant, qui parasite totalement nos relations sociales avec les personnes qui nous entourent. Ainsi, les hommes ne font rien sans espérer autre chose en retour.

Cette recherche du plaisir comme principale satisfaction de notre existence conduit l'auteur à en faire une critique et à nous poser les bonnes questions. Cet état de fait résonne encore aujourd'hui dans le monde actuel où la société de consommation et la recherche de l'autosatisfaction importe beaucoup plus que le regard des autres. La société postmoderne fait fi de ces considérations individualistes et préfère se concentrer sur une vision nettement plus hétérogène et pluraliste.

Ainsi, *Palafox* comme *La Nébuleuse du Crabe* démontrent une nouvelle fois que son auteur est un chef de file de la pensée minimaliste.

BIBLIOGRAPHIE

AKAY Ali, Postmodern Görüntü, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.

AKAY Ali, Postmodernizmin ABC'si, İstanbul Yayınları, 2010.

ALLARD-POESI Florence, PERRET Véronique, « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissances ? » Cahier de Recherche DMSP, n°263, Université de Paris-Dauphine, 1998.

ALLARD-POESI Florence, PERRET Véronique « Peut-on faire comme si le postmodernisme n'existait pas ? » Questions de Méthodes en Sciences de Gestion, Chapitre 10, 2002

ASLAN Seyfettin, YILMAZ Abdullah, « Modernizme Bir başkaldırı Projesi olarak Postmodernizme » C.Ü İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Sayı 2.

AYTAÇ Gürsel, Edebiyat yazıları III- « Postmodern », Ankara, Gündoğan Yayınları, 1995.

BALUTET Nicolas, JE Identité/Identités, Journées d'études, L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d'«hybridité», Disponible sur <http://teteschercheuses.hypotheses.org/1141>, (20.01.2017) p8.

BARE Jean-François. « Déconstruire le postmodernisme » Paru dans: *L'Homme*, tome 39 n°151. Récits et rituels. 1999.

BAUELLE Yves, la critique contemporaine, p127, paru dans: La littérature française contemporaine: questions et perspectives publié par Frank Baert, Dominique Viart, Presses universitaires de Louvain, 1993.

BAUDRILLARD J. La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes, Paris, Editions Galilée, 1990, p11.

BESSARD-BANQUY Olivier, Le Roman Ludique- Jean Echenoz, Jean-Phillipe Toussaint, Éric Chevillard, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BEST, KELLNER, Postmodern Teori, İstanbul Yayınları, 2000.

BLAKE, Harry. Le Post-modernisme américain. Tel Quel, No 71, 1977

BOISVERT Yves, Le postmodernisme, Québec, Boréal, 1995.

GUIBET LAFAYE Caroline. Esthétiques de la postmodernité. 2000

CAPRIO LEITE DE CASTRO Fabio, Le postmoderne ou l'hémorragie du discours, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=480,2007/10, page consultée le 01.05.2016

CHARLES Sébastien. De la postmodernité à l'hypermodernité. Texte paru dans le numéro 8 vol 1 – Automne 2005-Hiver 2006

CHEVILLARD, Éric. *Palafox*. Paris, Édition Minuit. 1990

CHEVILLARD, Éric. *La Nébuleuse du Crabe*. Paris, Édition Minuit. 1993

COLOMBO, Eduardo : “L'anarchisme et la querelle de la postmodernité.” Réfractations, N° 20, Paris, mai 2008.

DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno. Romanciers minimalistes, 1979-2003, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012

DUCLOS Jean-François, « Le minimalisme a-t-il existé ? », Romanciers minimalistes (1979-2003), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Colloque de Cerisy », 2012. Disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document7211.php>, consulté le 5 mai 2016

ER Ayten, TİLBE Ali. « Jean Echenoz'un Bir Yıl (Un An) Adlı Yapıtına Postmodern Bir Yaklaşım » İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Anabilim Dalı Dilbilim Dergisi, ss. 25-39, 2006.

FLIEDER Laurent, Le Roman Français Contemporain, Paris, Editions du Seuil, 1998.

GONTARD Marc, « le roman français postmoderne, Une écriture turbulente » https://halshs.archivesouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf, page consultée le 06.05.2016

GONTARD, Marc. « Postmodernisme et littérature ». Œuvres et Critiques, vol. XXIII, N° 1, 1998

GUİBET-LAFAYE Caroline, «Esthétiques de la postmodernité», Disponible sur : <http://www.nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl/art.pdf>. Page consultée le 06.02.2016

GÜMÜŞ Semih, Modernizm ve Postmodernizm- Edebiyatın Dünü ve Yarını, İstanbul, Can Yayınları, 2010.

GÜNDÜZ, Osman. «Küçürek Öykü, Kısa Kısa Öykü mü, Anlatı mı? » Erdem, Atatürk kültür merkezi dergisi, Sayı 65, 2013

HOLLAND Norman, Postmodern Psychoanalysis." *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Université de Wisconsin, 1983

İSMET, Emre. Postmodernizm ve Edebiyat, Ankara, Anı yayınları, 2006.

JOURDE, Pierre. La littérature sans estomac. Paris, L'Esprit des Péninsules, 2000

KIZILÇELİK Sezgin, Postmodernizm Dedikleri, İzmir, Saray Kitapevleri, 1996.

LAMONTAGNE, André. Les mots des autres: la poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin, Presse Université Laval Sainte-Foy, 1992

LECLERC, Yvan. « Autour de Minuit », Dalhousie French Studies, vol. 17, automne-hiver 1989, p. 67

LIPOVETSKY, Gilles. L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Paris, Gallimard, 1983.

LONTRADE, Agnès. Juger l'art. Publications de la Sorbonne, 2009.

LYOTARD, Jean-François. « Du bon usage du postmoderne ». Magazine littéraire, Numéro 239-240, mars 1987. –

LYOTARD, Jean-François. « Réécrire la modernité ». Cahiers de philosophie, N° 5, 1988. LYOTARD, Jean-François. « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? » Critique, Numéro 419, avril 1982.

LYOTARD, Jean-François. La condition postmoderne. Paris : Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris : Galilée, 1986, 1988.

MAFFESOLI, Michel. Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent, Paris, CNRS Éditions, 2008.

MARY, Arthur. Un produit du sectarisme postmoderne : l'« identité dédialectisée » 2010

MESCHONNIC, Henri. Modernité, Modernité. Paris : Gallimard, 1988.

OBOLONSKY, Cyril. Le postmodernisme : une réalité socioculturelle française, (Université d'Heidelberg, séminaire), Heidelberg 2012, p 6.

NKOLO Foé. Le Post-modernisme et le nouvel esprit du capitalisme sur une philosophie globale d'Empire. Dakar, codesria, 2008

ÖZDEMİR, Gülseren. «Postmodern Edebiyatın Postmodern Bir Eleştirisi: Yeni Yalan Zamanlar I (Yeşil) », I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, ısparta, , 23-26 Ekim 2007, s.475-478.

PATERSON, Janet. Moments postmodernes dans le roman québécois, Presses Universitaires d'Ottawa, 1993

PATERSON, Janet. Moments postmodernes dans le roman québécois. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

PEIRON, Joanna. « Le jubilatoire postmoderne: un mode au sein de l'avant-garde européenne », Revue de littératures de l'Europe Unie, n. 3, p. 53-63, 2005

RABATE, Dominique. Le Roman Français depuis 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

ROBERT, Richard. « Le monde selon Crab » (entretien avec E. Chevillard), Les Inrockuptibles, Numéro 47, juillet 1993.

ROY, Alain. « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », Liberté vol. 35, Numéro 3, (207) 1993, p. 10-28

RUFFEL, Lionel. « Le début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France-États-Unis) », *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, Disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document775.php>, page consultée le 13 février 2013

ŞAYLAN, Gencay. Postmodernizm, Ankara, İmge Kitabevi, 2006.

SHOOTS, Fieke. "Littérature Minimaliste" Jeunes Auteurs de Minuit, Crin, 1994.

TİLBE, Ali, KUZECİ Deniz. “Jean-Philippe Toussaint’in Banyo (Salle de Bain) Adlı Romanın Küçürek (Minimaliste) Bir Bakış”, Edebiyat Edebiyat Öğretimi ve Değişibilim Yazıları, Uluslararası V. Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu, Cilt: 2, 2005, s. 638-647.

TİLBE, Ali, Çağdaş Özkurgu Romanı, Tekirdağ, Ufuk Basımevi, 2010

TİLBE Ali, SEZGİNTÜRK Pınar, «Yeniötesi evrenin yansisi küçürek bir anlatı: jean echenoz’dan ben gidiyorum» HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 3, 2015, s. 253-274.

TOSUNER, Necati. « Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler » Adam Öykü Dergisi (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), Sayı 12, 1997, S40

TOURAINÉ, Alain. Critique de la modernité, Paris, Éditions Fayard, 1992

TURAN, Müslüm. Postmodern Teori, İstanbul, Oniki Levha Yayınları, 2011.

YILDIZ, Hasan. « Postmodernizm Nedir ? » Sosyal Bilimler Dergisi, Dumlupınar Üniversitesi, Aralık 2005.s 135.

YILMAZ Mehmet. Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006.

VAN WESEMAEL, Sabine. « L’ère du vide », Revue de littératures de l’Europe Unie, n. 1, p. 85-97, 2005.