FILOZOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY
UNIVERSITY V BRNĚ
et
FACULTE DE LETTRES ET PHILOSOPHIE
UNIVERSITE DE BOURGOGNE

Ústav románských jazyků a literatur
et
Ecole doctorale « Langues, Imaginaires, Sociétés » (ED 202)

# LE POSTMODERNE DES ROMANS DE JEAN ECHENOZ

## De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne

BRNO, DIJON 2005 Petr DYTRT

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s použitím uvedené litertury.

V Brně dne 15. března 2005

Petr Dytrt

*Je dédie ce mémoire à Anna, la seule âme au monde qui a toujours eu un mot pour me soutenir et encourager dans ce travail.*

**REMERCIEMENTS :**

Je tiens à remercier MM. Jacques Poirier et Jiří Šrámek, directeurs de ma thèse, pour leurs précieux conseils. Leurs exhortations m'ont aidé à franchir les détroits les plus désespérants. Sans leurs encouragements, il me serait impossible de frayer un chemin à travers le terrain épineux qu'occupent les concepts ambitionnant de penser la littérature d'aujourd'hui.

Je voudrais remercier également le Service de coopération linguistique et éducative de l'Institut français de Prague qui m'a permis de réaliser ce travail de recherche en m'accordant la bourse du Gouvernement français.

Mais avant tout, je salue la patience et le soutien de tous ceux qui m'ont accompagné sur ce périple qui, au commencement, apparaissait sans fin. Sans Anna, mes parents et Sang-Lyong Song, je ne saurais jamais mener à bien ce travail.

# TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS : ....4

TABLE DES MATIERES....5

**INTRODUCTION GENERALE....10**

**PREMIERE PARTIE....18**

LE MODERNE ET LE POSTMODERNE....18

**I. L'APPARITION DE LA NOTION....19**

*I.A. GENESE DE LA NOTION - UNE MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE....19*

*I.A.1. Naissance de la notion (1880-1946)....21*

*I.A.2. De 1947 aux années 1960....22*

*I.A.3. Les années 1970....25*

*I.A.4. Les années 1980....28*

*I.A.5. Les années 1990....29*

I.B. UNE NOTION INTERNATIONALE ? L'ACCEPTION DU TERME EN AMERIQUE ET EN FRANCE....31

I.C. QUESTIONS D'ORDRE LEXICAL....36

*I.C.1. Le préfixe....36*

*I.C.2. Le postmoderne, la postmodernité et le postmodernisme....41*

CONCLUSION DU CHAPITRE I....45

**II. LE MODERNE....46**

II.A. LA MODERNITE ET LE MODERNISME....46

*II.A.1. La modernité après Baudelaire....48*

II.B. LA MODERNITE SOCIO-HISTORIQUE....55

II.C. MODERNISME ET LITTERATURE - LE ROMAN COMME RECHERCHE....66

*II.C.1. L'autoreprésentation comme l'un des projets suprêmes du modernisme littéraire français*.....81
CONCLUSION DU CHAPITRE II .....85

**III. LE POSTMODERNE .....87**

III.A. LE POSTMODERNE ET « LE POSTMODERNE » .....95
III.B. LE POSTMODERNE COMME SYMPTOME DE CRISE .....101
*III.B.1. La postmodernité et la fin de l'histoire ; la « post-historicité »*.....*104*
*III.B.2. Les notions qui reviennent*.....*106*
*III.B.3. Le postmodernisme et le déclin des avant-gardes*.....*109*
III.C. LE POSTMODERNE ET LA FIN DE LA MODERNITE ET DU MODERNISME .....116
*III.C.1. Les « néo-conservateurs » et les « néo-modernes »*.....*120*
*III.C.2. La modernité est sa fin ; la notion de « relecture »*.....*126*
*III.C.3. Le postmoderne comme modernité relue*.....*128*

**CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....131**

**SECONDE PARTIE.....134**

LE POSTMODERNE ET LE ROMAN ECHENOZIEN.....134

**IV. LE ROMAN ET LA CONDITION POSTMODERNE : DE LA TRANSITION VERS LA RECUPERATION .....135**

IV.A. L'AVENEMENT DE LA CONDITION POSTMODERNE DANS LE DOMAINE DU ROMAN .....141
IV.B. VERS UNE ANAMNESE DU MODERNE : LA MODERNITE ET DU MODERNISME RELUS .....144
CONCLUSION DU CHAPITRE IV.....148

**V. L'ANAMNESE DE LA POETIQUE « META- » OU L'EXHIBITION DU « SECOND DEGRE » .....150**

V.A. *LE MERIDIEN DE GREENWICH* OU PETITE PROPEDEUTIQUE NARRATOLOGIQUE ..... 157
*V.A.1. L'anamnèse des figures spéculaires ou la population des miroirs obliques* ..... *161*
V.A.1.a. L'anamnèse des métaphores du texte ..... 172
V.A.1.a.i. La machine ..... 173
V.A.1.a.ii. Le puzzle ..... 179
V.B. *LAC* OU LE MIROIR QUI REVIENT (ET S'EN VA) ..... 187
*V.B.1. Le miroir éclaté* ..... *191*
CONCLUSION DU CHAPITRE V ..... 196

**VI. L'ANAMNESE DU PROCESSUS CREATEUR OU MISE A NU DE LA NARRATION ..... 199**

VI.A. LES IMPERTINENCES DU NARRATEUR OU L'ANAMNESE DE LA METALEPSE FICTIONNELLE ..... 203
*VI.A.1. Le commentaire métafictionnel* ..... *206*
*VI.A.2. Le commentaire métanarratif* ..... *210*
VI.A.2.a. Ironie métanarrative ou les incipit ..... 219
VI.A.2.b. La complicité métanarrative ou l'illusion du dialogue avec le narrataire ..... 221
VI.A.2.b.i. Le narrataire intradiégétique ou la caricature du lecteur ..... 226
*VI.A.3. Le commentaire métadiscursif* ..... *234*
VI.B. VERS UNE POETISATION DE LA METALEPSE ..... 239
CONCLUSION DU CHAPITRE VI ..... 243

**VII. L'ANAMNESE DE L'ARCHITEXTE ..... 245**

VII.A. L'ANAMNESE DE LA REECRITURE DES FORMES MINEURES ..... 249
*VII.A.1. Les personnages et leurs actions* ..... *254*
VII.A.1.a. Russel ou la tuerie handicapée ..... 257
VII.A.1.b. Bock et Ripert vs Guilvinec et Crémieux ou la mise à mal du policier ..... 260
VII.A.1.c. Georges Chave et Chopin - l'enquête et l'espionnage comme job secondaire ..... 266

VII.A.1.d. Gloire et Victoire - la psychopathologie du tueur....272
CONCLUSION DU CHAPITRE VII....286

**VIII. L'ANAMNESE DE LA POETIQUE DE L'EMPRUNT....288**

VIII.A. L'ANAMNESE DE LA PRATIQUE DU PALIMPSESTE....291
*VIII.A.1. Le mythe et la modernité....293*
*VIII.A.2. La relecture du mythe littéraire de la modernité....304*
VIII.A.2.a. Robinsonnade face à la condition postmoderne....307
*VIII.A.3. La pratique du palimpseste radiographiée....316*
VIII.B. L'ANAMNESE DE LA PRATIQUE CITATIONNELLE....320
*VIII.B.1. Voyage à travers la bibliothèque....323*
VIII.B.1.a. Mise en scène de l'intertexte....324
VIII.B.1.b. Autocitation ou autorecyclage ?....330
*VIII.B.2. Vers une citation pluriesthétique....336*
VIII.B.2.a. L'emprunt filmique comme support d'architextualité....337
VIII.B.2.b. La citation musicale comme fond sonore du romanesque....344
VIII.B.2.c. L'insertion de l'artefact : élément décoratif du romanesque et facteur esthétique critique....347
CONCLUSION DU CHAPITRE VIII....358

**CONCLUSION GENERALE....360**

**ANNEXES....365**

ANNEXE 1....366
*La modernité du point de vue de la conscience esthétique historique....366*
ANNEXE 2....376
*Les dernières avant-gardes littéraires ?....376*

**ABREVIATIONS UTILISEES :....389**

**BIBLIOGRAPHIE....390**

*I.A. Textes de Jean Echenoz* ..... *390*
*I.B. Sur Jean Echenoz* ..... *392*
*II. Sur le postmoderne et la modernité :* ..... *399*
*III. Sur le roman :* ..... *410*

**INDEX NOMINUM** ..... **418**

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

Au sortir de tant de débats sur la postmodernité et le postmodernisme, il est grand temps de reconnaître que nous vivons, ou, selon les dires de certains, que nous avons vécu l'époque postmoderne. Pour être plus exact, nous sommes obligés de faire face à ce qu'on appelle la société post-industrielle et la culture postmoderne. Il est bien possible que la notion ne nous convienne guère pour de nombreuses raisons : que ce soit le vague sémantique que provoque le préfixe ou bien le caractère problématique de la notion même de modernité. Il est pourtant nécessaire, nous semble-t-il, de penser notre époque. Car afin de pouvoir réfléchir notre aujourd'hui, qui s'étend jusqu'à la fin des années soixante, il nous faut des notions, des points de repère au moyen desquels se définir. Et ceci malgré une certaine propension à expliquer l'époque contemporaine par une absence de définitions. D'ailleurs, dire ceci en vaut une, telle est au moins la leçon saussurienne : l'élément qui ne se présente pas est toujours un élément. Telles sont aussi les prémisses des auteurs, que ce soient des philosophes, critiques d'art et critiques littéraires, sociologues ou théoriciens de l'esthétique, préoccupés par la question de postmoderne.

Il en va de même avec le contexte littéraire du dernier quart du XX$^{e}$ siècle. Il s'agit bien d'une littérature influencée et travaillée par ce que l'on nomme la « postmodernité ». Ainsi sont désignés certains auteurs qui surgissent et auxquels la critique sent le besoin d'attribuer une caractéristique, ne serait-ce qu'en raison d'un besoin certain de les ranger quelque part. Il est évident que l'écriture de certains auteurs se prête mieux que d'autres à recevoir une « étiquette ». La désignation qui nous préoccupe ici, à propos de Jean

Echenoz, renvoie à une étape[1] de la pensée, de la culture, dont le nom a tout d'abord servi à l'architecture pour, plus tard, être reprise par la philosophie et d'autres sciences humaines : le postmoderne avec ses variantes : la postmodernité et le postmodernisme. Quoique controversée et discutée par certains critiques, indignés par son étymologie aux interprétations contradictoires et ambiguës, cette notion se montre pourtant fondamentale, d'autant plus qu'elle incarne elle-même un jeu de sens caractéristique du « postmoderne ».[2]

Appartenant aux auteurs qui atteignent la notoriété à notre époque, Jean Echenoz s'est vu attribuer la caractéristique d'auteur « postmoderne », aussi divergents en fussent les mobiles. Mais comme il n'est pas possible d'obtenir une seule définition de la postmodernité ou du postmodernisme,[3] puisqu'il y a plusieurs postmodernités ou postmodernismes, ou plutôt plusieurs angles de vision sous lesquels ces deux derniers peuvent être perçus, il n'est pas possible non plus de voir le même postmoderne auprès des auteurs différents. C'est la raison pour laquelle nous n'allons pas nous occuper de cette question dans les œuvres d'autres auteurs, mais uniquement dans une seule œuvre, celle de Jean

---

[1] Car il n'est pas certain que l'on puisse penser encore à l'heure actuelle, c'est-à-dire au tout début du troisième millénaire, en termes de postmodernité. Certains chercheurs s'interrogent déjà sur les conséquences de son travail sur la pensée d'aujourd'hui. Cf. *La Philosophie après la postmodernité*, Brno, Sborník prací FF MU, 2002.

[2] Etant définie au départ par ce qu'elle désignait, cette notion semble de plus en plus ne plus pouvoir se définir de manière positive, mais de manière négative. Autrement dit par ce qu'elle n'est plus au moment présent. N'est-ce pas un exemple du travail de « différance » au sens derridien du terme ? Différance comme aspect dynamique de la production du sens qui ne peut que mettre en évidence des aspects et dimensions dans lesquels il faut envisager cette notion. Postmodernité comme quelque chose qui n'est ni un concept philosophique, ni un mouvement artistique, ni une époque ; juste une façon de penser. Façon de penser qui présuppose que l'on ne peut pas chercher le sens de la notion dans un au-delà métaphysique de la connaissance, qu'il n'y a pas un seul sens stable. C'est-à-dire un sens considéré dans les termes de son propre devenir dans le réseau (tissu, texte) de relations. De ce point de vue, il n'y a pas une seule postmodernité, mais une multitude infinie de celles-ci.

Or ce constat nous met devant un problème sérieux, à savoir la nécessité d'arrêter cette différance pour l'espace de quelques secondes afin d'obtenir une forme figée, un stade du devenir de la signification observable et définissable, fût-il nécessairement provisoire, pour pouvoir enfin le mettre au service de nos observations et associations en relation avec les romans dits « postmodernes » de Jean Echenoz.

[3] Nous allons dorénavant profiter d'une certaine neutralité du substantif « postmoderne » pour l'employer dans un sens plus général en comparaison avec ceux de postmodernité et postmodernisme qui ont des connotations et usages assez spécifiques, bien que leurs emplois respectifs sont souvent trahis par de nouveaux points de vue et se prêtent facilement à des confusions. Confusions justes dans la mesure où chaque terme relativement jeune a son droit à se chercher et prêter à des débats vifs.

Echenoz. Nous n'étudierons donc qu'une seule façon de décliner le discours postmoderne et la culture du dernier quart du XX[e] siècle sur l'étendue du dispositif romanesque. Suivant l'un des plus importants défenseurs du concept, Jean-François Lyotard, l'élément primordial de notre approche de l'œuvre échenozienne reposera donc sur l'observation de l'écriture de notre romancier vis-à-vis de la modernité et du modernisme[1]. Le postmoderne de cette œuvre est ainsi censé apparaître sur plusieurs plans de l'œuvre littéraire, selon qu'il reflète le côté de la réalité textualisée ou bien le mode de textualisation. Car le postmoderne des œuvres considérées en ces termes revêt évidemment des apparences diverses selon la façon dont y est traitée la matière littéraire. Il peut découler du simple fait qu'ils ont été produits à l'époque postmoderne (post-industrielle) et que, par conséquent, ils la textualisent : il s'agirait là de l'approche du point de vue du contenu. Ou bien le postmoderne du texte se fonde sur l'attitude que l'auteur adopte vis-à-vis de la matière textuelle : c'est là l'aspect formel qui prédomine. Il est évident que ces deux champs d'observation sont fréquemment liés et que très souvent la caractéristique au niveau d'un plan est un développement logique de l'autre. Il s'avère pourtant utile de faire cette distinction, ne serait-ce que pour pouvoir approcher la limite entre le littéraire et le non littéraire, entre la littérature et le mode de pensée (domaine de la philosophie), le mode de vie en société (moment historique et social).

L'auteur dont nous nous proposons d'étudier l'œuvre semble façonner la matière textuelle de manière analogue à celle de ses « prédécesseurs »[2], notamment de ceux qui ont publié et publient encore dans la même maison d'édition. Or il s'agit d'un auteur qui se distingue par son attitude spécifique dans le traitement de ce « même » qui n'est plus le même. Par un travail minutieux et grâce à une subtilité de l'approche, Jean Echenoz modère, retouche, estompe, mais aussi aiguise, accentue et altère l'emploi des techniques, figures, formes, histoires, procédés, etc., bref le traitement du

[1] Sur la distinction entre ces deux notions voir annexe 1.

[2] On assez souvent voulu voir dans l'œuvre romanesque de Jean Echenoz le prolongement de l'« Ecole de Minuit » ou, si l'on veut, du Nouveau Roman. Nous allons toutefois essayer de montrer qu'il n'est pas possible de l'envisager en termes de filiation, étant donné son attitude spécifique envers les textes des auteurs modernes et modernistes.

romanesque tel qu'il se manifeste au cours de l'histoire du genre. Jean Echenoz s'en est pris au roman pour en visualiser, par son biais, « l'altérité du même »,[1] pour écrire une sorte d'histoire du roman. Laquelle ? Tel sera le sujet de notre propos qui s'appuie sur la notion de postmoderne afin de mieux saisir les divers mouvements qui se cachent à l'arrière-plan de l'écriture échenozienne.

Du coup, une autre question, plus épineuse, apparaît au moment d'expliquer pourquoi lesquels Jean Echenoz est considéré comme auteur postmoderne, quelles sont les raisons pour lesquelles il a mérité cette étiquette. Certes, il ne serait pas défendable de juger tel ou tel auteur en termes de postmoderne en ne s'appuyant que sur des raisons historiques, c'est-à-dire sur le fait que l'auteur vit et écrit dans une époque qui a connu l'avènement de la « condition postmoderne »[2].

D'ailleurs, l'existence des textes critiques qui emploient cette notion en parlant des romans de Jean Echenoz légitime en quelque sorte notre hypothèse de travail.[3] En ce sens, il serait envisageable de justifier notre propos par ce seul fait que la prose d'Echenoz est regardée, « en général » comme postmoderne. On peut prévoir que le dispositif postmoderne se reflète dans ses textes ; il faut toutefois chercher son cheminement et les formes textuelles qu'il revêt.

John Barth, romancier et critique américain, souvent cité en représentant américain de l'écriture postmoderne, défend la notion de postmoderne en dépit de ses multiples contradictions et adversaires : « écrivain

---

[1] Cf. Vincent Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, 1979.

[2] Il est vrai que certains se refusent à l'emploi de cette notion, mais si l'on considère le fait qu'il y en aura toujours quelques-uns qui nient la légitimité et le bien-fondé de tel ou let concept : nous songeons notamment à tous ceux qui contestaient la notion de baroque (et, d'ailleurs, toutes les dénominations des styles historiques), pourtant bien ancrée dans notre dictionnaire et couvrant un concept précis. Il ne nous reste donc que de nous appuyer sur les travaux des philosophes, historiens, sociologues, critiques d'art et auteurs mêmes qui se servent de ce terme pour bien marquer qu'il y a quelque chose qui a changé dans la vision du monde, de notre société occidentale, bâtie sur la tradition judéo-chrétienne, de son histoire et de son art, de sa littérature.

[3] Cf. Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et Critiques* XXIII, N° 1, 1998 ; Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Ecritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Minard, 1998 ; Pierre Brunel, « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », in *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997 ; Martine Reid, « Echenoz un malfaiteur léger », *Critique*, N° 547, décembre 1992 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

couramment considéré comme un postmoderniste et qui a, en fait, certaines idées, sans doute naïves, au sujet du sens que l'on peut donner à ce terme dans la mesure où il est tout de même fait pour décrire quelque chose, tant bien que mal, je me réjouis qu'il existe des critiques comme le professeur Graff pour ne pas considérer que ces catégories puissent se passer de définitions ».[1] N'observant que les romans d'Echenoz, il s'agira donc d'interroger un seul type de mode de mise en texte du dispositif postmoderne ainsi que d'étudier ses variations à l'intérieur de ce même type. Dans ce but - loin de nous proposer de tenter d'établir une définition « définitive » du phénomène postmoderne pour le domaine de la littérature française - nous serons pourtant obligé de faire un parcours à travers les points de vue afin d'en extrapoler des aspects transposables et applicables à la matière littéraire, plus précisément aux textes de Jean Echenoz. En nous fournissant des outils interprétatifs, la notion de postmoderne ainsi que tout ce qu'elle implique nous servira de clé pour approcher l'œuvre de ce romancier.

Ainsi, avant de tenter de repérer des particularités de l'esthétique et de la poétique postmodernes, il s'avère primordial d'opérer ce que Paul Valéry appelait le « nettoyage sémantique ». De ce fait, la première partie de notre travail sera consacrée à une étude du cheminement de la notion de postmoderne afin de pouvoir finalement extrapoler une définition valable et applicable au domaine qui nous préoccupe. Il faudra ensuite se poser la question de savoir en quoi consiste la singularité du postmoderne face à la modernité et si une telle distinction notionnelle est opératoire pour comprendre ce qui se passe aujourd'hui dans le roman français. Car au moment où l'on commence à évaluer les échos des grands romans modernistes, notamment ceux des années d'après-guerre jusqu'aux années soixante-dix, la critique littéraire s'interroge sur la relation entre ce roman « d'après le Nouveau Roman »[2] d'aujourd'hui et le modernisme scriptural qui a marqué pratiquement tout le XX$^{e}$ siècle. La rupture n'apparaît pas aussi nette ou, du moins, n'est pas déclarée d'une

[1] John Barth, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, 48, 1981, p. 399.
[2] Cf. Dominique Viart, « Ecrire avec le soupçon », *in* Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.

manière intransigeante. Après l'expérience des avant-gardes, ce changement dans le comportement des nouvelles générations permet d'opter pour une nouvelle optique qui tentera de situer ce changement par rapport au discours de la postmodernité.

Dans un premier temps, l'examen de la notion même de postmoderne se montre indispensable. Après une brève récapitulation historique s'impose la nécessité de voir comment les différents auteurs, philosophes et théoriciens, traitent la notion et de quelle étendue ils la dotent. L'acception de la notion dans le domaine de l'art et de la littérature, notamment dans le domaine français[1], sera abordée ultérieurement. Comme il s'ensuit de l'étymologie même du mot, la part du « moderne » - de la modernité et du modernisme - jouera aussi un rôle constitutif lors de nos observations. En conséquence, le contenu des notions de modernité et de modernisme représentera également une partie du développement concernant le postmoderne. D'ailleurs, la modernité joue également un rôle primordial dans la vision lyotardienne que nous adoptons pour l'essentiel non seulement puisqu'il s'agit d'un point de vue relevant du milieu culturel dont est issu notre romancier, mais, avant tout, parce qu'il a la propriété d'envisager la problématique de manière générale tout en considérant parallèlement ses manifestations concrètes.

La deuxième partie du présent mémoire se proposera d'appliquer les éléments retenus, résultant de l'étude du concept postmoderne, à l'analyse de la matière littéraire concrète, c'est-à-dire l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. Plus précisément, le questionnement s'intéressera à la manière dont le discours postmoderne peut être textualisé dans l'œuvre de l'un des auteurs que le lectorat contemporain apprécie. En d'autres termes : qu'est-ce qui fait que le destinataire du message littéraire qui a connu, en partie du moins, l'influence du phénomène postmoderne applaudit l'œuvre qui réfléchit à certaines questions relevant du débat purement littéraire, sans le dire ouvertement.

C'est peut-être avec une trop grande audace que nous tentons de dire quelle est la part du postmodernisme dans les romans de Jean Echenoz.

[1] Qui se montre au premier abord peu ouvert à la notion, bien que celle-ci semble avoir été théorisée surtout par les Français.

Néanmoins, il ne nous paraît pas sans intérêt de faire un bilan individuel - un seul auteur, pourtant représentatif d'une partie de sa génération littéraire - de ce qu'il reste des grands concepts culturels marquant l'humanité occidentale. Ceci sur le corpus des textes narratifs, couronnés de succès à de multiples reprises, qui représentent, au regard de la critique contemporaine, le point indécis dans le contemporain littéraire qui bascule pour les uns - en général ceux qui refusent le concept postmoderne - du côté de la modernité au carré ou, pour les autres - généralement ceux qui travaillent avec le concept postmoderne -, du côté du postmodernisme.

Pour ce faire, il nous faudra effectuer une première distinction. Dans le cadre de la culture occidentale, celle-ci va séparer le littéraire du non-littéraire, la littérature de la réalité qui est textualisée par elle. Concerné par les notions de moderne et postmoderne, ce clivage permet de cerner deux dimensions travaillées par la littérature : la littérature elle-même et la réalité contemporaine, mise en texte littéraire. C'est-à-dire la reprise de certains paradigmes non littéraires par la littérature. Entrent donc dans la littérature romanesque de notre auteur la réalité moderne et le modernisme littéraire, la postmodernité socio-historique et, par conséquent, le postmodernisme de la littérature. A nous de voir quelles sont les façons de les traduire et de quel côté de la bascule penche le texte. Certes, il sera impossible de relever tous les points jugeables comme modernes ou postmodernes, tel n'est pas, d'ailleurs, notre but. Il sera néanmoins possible de retenir et mettre en relief des représentants qui sont à l'œuvre en majeure partie dans les textes et qui se prêtent à une interprétation symptomatique du clivage moderne - postmoderne. Celle-ci sera assez subtile, vu que le postmoderne, se définissant par leur biais, représente une sorte de réaction à la modernité et au modernisme.

De ce fait, il s'avère intéressant et utile de penser la littérature des deux dernières décennies - de ce qui devient de plus en plus d'usage d'appeler « l'extrême contemporain » - en termes qui ont marqué cette époque. Ces notions - car il y a, à notre avis, une vraie bataille entre le moderne et le postmoderne dans l'œuvre de Jean Echenoz - sont opératives dès le moment où elle sont considérées comme produits de l'époque. Le concept postmoderne a

été développé par notre époque afin de permettre de la concevoir avec une certaine rigueur. Il s'avère donc nécessaire de penser l'une des parties constitutives - la littérature et notamment son représentant essentiel, le roman, - en prenant en considération de telles notions. Or nous nous refusons de juger leur pertinence et leurs raisons d'être ; c'est au temps et à l'activité intellectuelle humaine de décider. Mais nous allons tout de même tenir à l'esprit les critiques du concept et leurs arguments pour enfin essayer d'effectuer sa mise en perspective. La principale clé d'accès de l'œuvre romanesque de Jean Echenoz sera l'interprétation sous la lumière de l'époque, du climat culturel et littéraire où celle-ci est née. Le regard sur le débat entre la modernité et le postmoderne orientera notre cheminement interprétatif. Le concept de la postmodernité a fait son entrée à travers la modernité. Il sera donc surtout question du rapport du postmoderne et de la modernité dans cette œuvre.[1]

[1] Puisqu'il se révèle de plus en plus important de ne plus tant mettre la modernité au pilori que de la questionner, décomposer, récupérer, transformer. Cf. Caroline Bayard, « Postmodernités européennes. *Ethos* et *polis* de fin de siècle », *Etudes littéraires*, numéro intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes*, № 1, vol. 27, été 1994, Université Laval, Québec, p. 93.

# PREMIERE PARTIE

# LE MODERNE ET LE POSTMODERNE

# I. L'APPARITION DE LA NOTION

## *I.A. Genèse de la notion - une mise en perspective historique*

Tel le préfixe « méta- » ayant hanté les milieux intellectuels il y a quelques dizaines d'années, le préfixe « post- » est devenu, dans le dernier tiers[1] du siècle passé, un moyen de créer de nouveaux termes à la mode dans la mesure où nous sommes entrés à l'époque du « post-humanisme », à l'époque « post-héroïque », « post-historique », « post-industrielle », et qu'on parle du « post-fonctionnalisme », « post-structuralisme », « post-positivisme », « post-rationalisme », « post-communisme », etc. La liste peut finalement aboutir à la notion globale de « postmodernisme », ou plutôt « post-modernisme », ou bien « postmodernité » ou « post-moderne ». Bref, la multitude de dénominations que nous entendons, et peut-être procurons à l'époque contemporaine, est enivrante, mais aussi bien accablante, ne serait-ce que pour une certaine incapacité à distinguer de façon rigoureuse entre les différents critères classificatoires produisant tant de notions. La situation est devenue à ce point critique qu'elle a incité D. Davis, théoricien américain, à rédiger en 1980 une étude intitulée *Post-everything* (Post-tout), ainsi que le philosophe tchèque Miroslav Petrusek a publié l'essai *'Post-co' vlastně?*[2] ('Post-quoi' en effet ?), une dizaine d'années plus tard.

Notre propos sera alors d'essayer d'opérer une classification des définitions données ou proposées par des auteurs, qu'ils soient philosophes,

[1] En parlant du contexte européen.
[2] Miroslav Petrusek, « 'Post-co' vlastně? », *Tvar*, N° 6, 1990, pp. 1 et 5.

esthéticiens, sociologues, critiques littéraires ou historiens d'art. Plutôt que de donner une définition unique et sans réserve, ce qui serait, d'ailleurs, une tâche irréalisable, il s'agira d'esquisser des points de vue majeurs sur la problématique et d'en tirer des conséquences pour notre projet qui est d'éclaircir les raisons qu'il y a de qualifier de « postmoderne » l'écriture d'un romancier contemporain.

Bien que nous adoptions pour hypothèse de travail le postulat que le dernier quart du XX$^{e}$ siècle revêt les traits du postmoderne, en quelque sorte indéfinissable d'après certains et, par conséquent, dépourvu de tout point de repère, nous aurons recours, pour nous mieux situer dans l'avalanche des opinions, à des définitions, car même le constat caractérisant une époque comme dépourvue de définitions est aussi une définition, fût-elle la négation d'elle-même.

La place de la notion de postmoderne parmi les autres « post- » est spécifique. Sa portée atteint de nombreux domaines de l'activité humaine. Ainsi, on parle de la culture postmoderne, de la littérature postmoderne, de la philosophie postmoderne, de la société postmoderne (même si la sociologie se montre réticente), du monde postmoderne. Cette notion acquiert son statut de « discours sur le postmoderne »[1] qui se développe à partir des années 1950 et s'accélère dans les années 1980. Elle se fonde sur une relation spécifique à la modernité, définie comme formation culturelle liée à l'industrialisation et aux projets d'émancipation de l'humanité. La position du postmoderne par rapport à la modernité pourrait être caractérisée comme l'une de ses interprétations, comme une approche de la culture du moderne. Reste à définir si cette approche est critique, si elle est la continuation de la modernité ou son abandon. En ce sens, le postmoderne apparaît sous une lumière différente de celle des positions antimodernes. Celles-ci sont la négation et de refus de la question moderne.

Ici, une mise en perspective historique se révèle nécessaire si l'on veut saisir le sens du terme dans sa globalité et notamment lorsqu'on se propose de

[1] Stanislav Hubík, *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*, Olomouc, Mladé umění k lidem, 1991, p. 3.

relativiser des points de vue opposés à la notion qui ne reflètent, assez souvent, qu'un seul trait correspondant à l'une des phases de son évolution.

## I.A.1. Naissance de la notion (1880-1946)

La notion de postmoderne est née comme un besoin de distanciation par rapport à la modernité et au modernisme. Or, l'obstacle majeur apparaît au moment de définir le postmoderne par comparaison. Il est possible de distinguer trois phases de « mûrissement », qui se recoupent avec trois acceptions de la notion. La première phase va de 1880 à 1946. Le terme apparaît en Angleterre sous la plume du peintre Chapman qui s'en sert pour désigner une peinture qu'il prétendait *plus moderne* que celle des modernes, c'est-à-dire celle des impressionnistes français.[1] En 1917, Rudolf Panwitz publie l'étude *Die Krisis der europäischen Kultur*[2] où, sous l'influence du nietzschéisme, il développe l'idée de l'« homme postmoderne », censé être doué pour les sports, formé par la raison, dressé par la discipline militaire, plein d'assurance et préparé au niveau religieux, bref un homme né du tourbillon de la décadence et du nihilisme européen, entre barbarie et décadence. Ces caractéristiques vont retentir encore à de nombreuses reprises.

La notion de postmoderne, sous forme de « postmodernisme », surgit une troisième fois dans le domaine de l'histoire littéraire. Cette fois-ci pour la réaction de la littérature hispano-américaine contre le modernisme, courant de

[1] Cf. Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries*, New York, Printed Editions, 1978, p. 7.
[2] Werke 2, Nürnberg, 1917.

la littérature hispanique de la fin du XIX$^{e}$ et du début du XX$^{e}$ siècles, dans l'anthologie de la poésie espagnole et hispano-américaine (*Antología de la posía española e hispanoamericana*) de Federico de Onís.[1] Cette réaction était pour ce dernier une partie latente du modernisme. Dans tous les cas mentionnés, la notion est synonyme de décadence et exprime une crise certaine. Symptomatique peut paraître le fait qu'à la même époque où de Onís envisage la culture hispano-américaine en termes de postmodernisme, l'Europe voit surgir les œuvres de Heidegger et Wittgenstein dont notamment celles de la deuxième moitié des années trente qui seront parmi les plus importantes sources du postmoderne.

## I.A.2. De 1947 aux années 1960

En 1947 (réed. en 1954 et 1956), Arnold Toynbee publie un ensemble d'études sur l'histoire[2] où la notion de postmoderne s'inscrit encore dans le sens de crise et qui marque l'époque. Toynbee développe dans cet ouvrage l'idée de la fin de la domination de la culture occidentale, celle d'Europe et d'Amérique, c'est-à-dire de la culture judéo-chrétienne et de son héritier - l'industrialisme. Cette fin se manifeste comme un passage du « mondialisme européen » au véritable mondialisme. Au cours de ce processus, les valeurs culturelles européennes cesseront de prédominer à l'échelle mondiale et entreront dans une étape où toutes les cultures de la planète se trouvent sur le même niveau et où elles s'entrecroisent et s'influencent. En même temps ce

[1] Madrid, 1934.
[2] *A Study of History*, Vol. IX, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1954.

processus sera secondé, selon cet historien anglais, par un changement dans la manière de concevoir les rythmes de la société européenne, héritière de la tradition judéo-chrétienne qui envisage l'Histoire comme l'histoire du salut articulée par la création, le péché, la rédemption, l'attente du jugement dernier. Ce schéma linéaire étant appliqué au concept moderne de l'histoire, celle-ci se présente alors comme l'histoire de l'émancipation de l'homme, et s'apparente donc au projet des Lumières. Toynbee prévoit alors une nouvelle façon de rythmer l'Histoire de la société européenne en matière d'alternance des périodes de paix et de guerre en Europe.[1] Les thèses avancées par Toynbee n'ont trouvé d'audience qu'à partir des années 1960 où les phénomènes prévus par lui (échanges interculturels dérangeant la domination culturelle euro-américaine) ont commencé à être tangibles.[2]

C'est dès 1949 que la notion de postmoderne se voit étendue au domaine de l'architecture dans l'étude de l'architecte anglais Joseph Hudnut « The Post-Modern House ».[3] Une vingtaine d'années après, ce seront les architectes (R. Venturi et N. Pevsner) qui ouvriront la discussion autour du « postmodernisme » et qui, en compagnie des critiques littéraires, feront de la notion un terme fréquent. Une étape des discussions sur la fin de la culture supérieure, c'est-à-dire la fin de la domination de la culture occidentale, s'achève par la publication de l'étude de l'Américain Irwing Howe *Mass Society and Postmodern Fiction* en 1959. Ces débats ont été menés aux Etat-Unis depuis la moitié des années cinquante et il n'est pas sans intérêt qu'ils répondent à l'avènement de la Beat Generation. D'autres théoriciens américains attentifs à cette nouvelle forme de la culture américaine ont ajouté une nouvelle valeur à la notion de postmoderne qui, quoique déjà ancienne, revêt encore le sens du refus de la culture moderne. Les prévisions de Toynbee concernant l'entrée de l'humanité dans un nouvel âge ont été assimilés à toute forme de manifestation de cette rupture : en littérature notamment dans les proses rebelles de J. D. Salinger, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, etc. L'une des

---

[1] Cf. notamment « 'Laws of Nature' in the Histories of Civilisations. The War-and-Peace Cycle in Modern and post-Modern Western History », *op. cit*, pp. 234-260.
[2] Stanislav Hubík, *op. cit.*, p. 6.
[3] In *Architecture and the Spirit Man*, Cambridge, 1949.

caractéristiques majeures de cette nouvelle culture est le renoncement au mythe de l'*American dream*. C'est-à-dire à une culture purement américaine et close. Mais il faut mentionner également le refus de la pensée rigoureuse et géométrique du modernisme, de l'esthétique moderne, la volonté d'une communication ouverte vers d'autres cultures.

A partir de 1965 apparaît une nouvelle dimension sur laquelle se bâtit la divergence entre la culture moderne et postmoderne. Il s'agit de la question de la concurrence entre la culture « haute », celle des élites, et « basse », c'est-à-dire populaire. La première se voit disqualifiée par Leslie Fiedler[1] en raison de son éloignement des masses. La problématique du public élitiste et celui de masse, la question de la fonction et des possibilités des nouveaux moyens de communication dans la création et reproduction artistique, la question de la critique nouvelle, non-traditionnelle, etc., sont ouvertes. Dans cet article, Leslie Fiedler condamne les auteurs dits « modernes », tels que Joyce, Eliot, Proust, Mann à être « dépassés », ne serait-ce qu'à cause de leur accessibilité « difficile » pour le large public, pour lequel ils sont pratiquement illisibles. Il souligne également le fait que l'intérêt de toute création artistique se déplace des mains des critiques et théoriciens d'art dans celles du large public et qu'une nouvelle relation entre l'artiste et son public advient. Tout comme les auteurs cités précédemment qui ont eu recours au terme de « postmodernisme », Fiedler montre que la question postmoderne est étroitement liée à une certaine décadence de la culture moderne et qu'elle représente la réaction à « l'épuisement de l'art », dont a parlé John Barth en août 1967 dans l'article « The Literature of Exhaustion » (« La Littérature de l'épuisement »), provoquant de vives controverses.[2] D'ailleurs, quelques années plus tard, ce sera de nouveau John Barth qui parlera de la fiction postmoderne en termes de littérature de renouvellement.[3]

---

[1] Cf. notamment son article « Cross the Border - Close the Gap », *Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. II, New York, Stein and Day, 1970.
[2] *Atlantic Monthly*, August 1967.
[3] John Barth, « The Literature of Resplanishment », *Atlantic Monthly*, January 1980. Cet article a paru en français en même année : « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, 48, 1981, pp. 395 - 405. Nous nous référons à la version française.

## I.A.3. Les années 1970

Ces années ont connu le passage de la pensée structuraliste dans la phase communément désignée comme poststructuraliste, notamment dans l'œuvre de Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, etc. Cette période est délimitée par deux œuvres majeures se rapportant à la question du postmodernisme : en 1971 « POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography » d'Ihab Hassan[1] et en 1979 *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir* de Jean-François Lyotard.[2] Tandis que la première apporte une première synthèse, y compris l'inventaire des auteurs, œuvres et critiques sous l'égide du postmoderne, l'autre transpose la notion dans le domaine de la science, notamment dans le champ de la théorie de la connaissance. Quoique soumise, quelques années plus tard, à des critiques de la part d'auteurs comme Charles Jencks et John Barth, l'étude d'Ihab Hassan est longtemps restée le point de repère par rapport auquel se définissaient d'autres auteurs de l'époque. Déplaçant le champ d'intérêt vers des questions d'impact plus large et plus profond, l'ouvrage de Lyotard représente une vraie limite dans la formation de la notion. D'autant plus qu'à partir de cette date, elle commence également à gagner le milieu français, même si celui-ci se montre assez réticent et si les intellectuels français adoptent des attitudes critiques envers le terme.

Entre ces deux dates (1971-1979) le terme de « postmodernisme » était employé en tant que désignation programmatique de la littérature de l'époque : en 1972, naît la revue américaine *Boundary 2*, caractérisée comme une « revue

[1] *New Literary History*, No 1, 1971, pp. 30-50.
[2] Paris, Minuit, 1979.

de la littérature postmoderne ». En énumérant les diverses manifestations consacrées à la notion de littérature postmoderne - fût-ce la revue trimestrielle ou des colloques et séminaires organisés dans des établissements universitaires américains ou allemands - John Barth avance, dans son rapport sur la littérature postmoderne, que la notion est déjà bien ancrée, particulièrement dans le discours littéraire où elle s'est répandue au cours des années soixante et soixante-dix : « A la lumière de tels faits, on pourrait croire naïvement qu'une telle créature, le postmodernisme, avec ses caractéristiques bien définies, existe vraiment en toute liberté dans notre pays. »[1] Or, plus on parle de la littérature postmoderne, plus les auteurs et les œuvres s'y réfèrent, et moins on perçoit les limites de la notion. Et moins on saisit les critères pour lesquels tel auteur ou tel œuvre peut être désigné comme postmoderne. C'est d'ailleurs ce que Barth lui-même avance par les deux clins d'œil dans le passage cité (« naïvement », « créature ») et en partie dans son article.

Tout en demeurant toujours dans les limites d'une distanciation ou d'un rejet de la modernité, la notion acquiert de nouvelles dimensions au cours des années soixante-dix, notamment avec l'intérêt croissant, après 1972, pour Jacques Derrida et Michel Foucault aux États-Unis. C'est dans les années soixante-dix que la notion se voit appliquée de manière pluridisciplinaire, en particulier grâce à la renommée que lui a procurée Charles Jencks[2] qui s'en sert pour tracer les tendances nouvelles dans l'architecture contemporaine, celle qui renonce au programme du modernisme représenté par le fonctionnalisme et le projet du Bauhaus.

Avant de continuer à parcourir l'histoire de la notion de postmoderne par les années quatre-vingt, il se révèle intéressant d'anticiper et de rendre compte de la façon dont la notion a été perçue en France dans les années quatre-vingt-dix. Pour Antoine Compagnon, l'un des critiques de la notion pour ses nombreuses contradictions, l'apparition du terme de postmoderne correspond tout d'abord au surgissement du kitsch dans l'art en général. Cette acception première et péjorative, suivie par celle de la contre-culture et de

---

[1] John Barth, art. cit., p. 395.

[2] *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli, 1977. Edition française : *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.

l'« expulsion »[1] de la modernité, coïncide, selon lui, avec l'avènement de la société de consommation, en raison du fait qu'il n'est pas possible d'envisager de parler du « postmodernisme » dans le milieu français au moment où le « postmodernisme » américain commence à acquérir des contours plus précis, pour la simple raison que la société de consommation apparaît en France bien après l'Amérique.[2]

Bien qu'elle soit toujours employée pour le domaine culturel américain, la notion de postmoderne débarque dans la France littéraire en 1977 grâce à la revue *Tel Quel*, dont le numéro 71 est entièrement consacré à la présentation du milieu culturel américain contemporain. Il s'agit de la contribution de Harry Blake, « Le post-modernisme américain », qui revêt en quelque sorte le rôle d'initiateur pour ce qui est des nouvelles tendances dans l'écriture américaine à travers une analyse de la situation politique et sociale dans ce pays.

Toutefois, ce n'est que quatre années plus tard, dans l'article déjà mentionné de John Barth, qu'il est possible de repérer les premières tentatives pour comparer les situations respectives en Amérique, en Europe et en France. Il est en quelque sorte évident que ces premiers parallèles, faits toujours par un critique et auteur américain, s'emparent des auteurs du Nouveau Roman. Mais nous allons voir que c'est justement sur ce point que surgissent les premières divergences entre les critiques américains et français : le Nouveau Roman comprend, pour les uns, ces nouvelles tendances, dénommées « postmodernistes », pour les seconds il relève encore de la modernité, avant tout pour son caractère d'avant-garde qui semble, pour eux, le synonyme du modernisme.

---

[1] Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.
[2] *Ibid.*

## I.A.4. Les années 1980

A la différence de la phase précédente de constitution de la notion, les années quatre-vingt représentent un vrai essor des études et des débats sur le postmoderne, en Europe en particulier. La situation a changé à tel point qu'il s'avère impossible, et pour ainsi dire inutile, de chercher toutes les impulsions qui ont contribué au développement du phénomène. Il ne s'agit plus du développement de la notion de postmoderne, mais d'un développement du « discours de la postmodernité ».[1] Le postmoderne est devenu l'objet d'un débat assez large non seulement chez les philosophes et les esthéticiens, mais aussi dans le domaine de la science, de la théologie, du droit et de l'éthique. Par surcroît, les questions liées à la distinction entre le post-moderne, le pré-moderne et l'anti-moderne semblent, peu à peu, se résoudre à cette époque.

Or fameux débat Lyotard - Habermas fut primordial pour la constitution de la notion, ou, plutôt, pour la mise au point de sa portée. Mené dans les revues *New German Critique* et *Praxis International* au milieu des années quatre-vingt, ce débat a élaboré un fondement philosophique, à partir duquel, effectivement, ont pu s'établir les liens avec d'autres disciplines. L'idée que le postmoderne représente un changement paradigmatique dans les cultures occidentales - américaine et européenne - s'est formée au cours des années quatre-vingt. D'une même importance s'est montré le fait que c'est le « mûrissement » de la culture américaine à partir des années cinquante ainsi que, plus tard, de celle d'Europe qui a entamé ce changement paradigmatique. De cette manière s'est établi un champ d'observation de ce phénomène multidisciplinaire qui atteint pratiquement la totalité du domaine culturel. Ont été non seulement verbalisées des questions liées au champ d'observation du

[1] En effet, Stanislav Hubík, *op. cit.*, parle du « discours de la postmodernité („diskurz postmoderny") », notion ne couvrant plus le sens de « ce qui apparaît après la fin de la modernité, au terme d'un mouvement historique », mais d'un changement dans le paradigme de la pensée contemporaine, caractérisé notamment par J.-F. Lyotard dans *La condition postmoderne.*

point de vue du postmoderne, comme la théologie postmoderne,[1] mais également d'autres questions qui s'adressent de nouveau à l'art de manière plus générale.

La discussion des années soixante-dix pour laquelle le postmoderne va de pair avec la fin d'une modernité fatiguée et déchue s'oriente, lors de cette phase, vers le côté positif, c'est-à-dire vers de nouvelles conceptions du phénomène qui ne se fondent plus sur la négation de la modernité. La notion acquiert de cette façon de nouvelles dimensions qui en font un champ d'analyse vaste et de moins en moins stable. En effet, plus nombreux sont les auteurs et critiques qui traitent ce sujet, plus il est possible de repérer de définitions. Pareillement, de plus en plus nombreux sont les critiques de la notion et les sceptiques quant à son application à l'art, la littérature, la philosophie, la sociologie, etc. contemporains.

## I.A.5. Les années 1990

Plus on approche d'aujourd'hui, plus on s'aperçoit de la tendance à récapituler les différents points de vue et significations de la notion afin de les soumettre à une étude critique et synthétique. A ceci répond l'apparition des monographies,[2] recueils analytiques,[3] mais aussi critiques.[4]

---

[1] Cf. H. Cox, *Religion in the Secular City. Toward a Postmodern Theology*, New York, Routledge, 1984.
[2] F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London- New York, Verso, 1991; Stanislav Hubík, *op. cit.*
[3] Numéros 5 et 6 des *Cahiers de philosophie*, 1988; Hugh J. Silverman (éd.), Postmodernism : Philosophy and the Arts, New York-London, Routledge, 1990.
[4] Alex Callinicos, *Against Postmodernism*, New York, Routledge, 1991; S. Pfohl, « Welcome to the PARASITE CAFE; Postmodernity as a social problem », *Social Problems*, N° 4, 1990,

pp. 421-442 ; Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988 ; Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

## I.B. Une notion internationale ? L'acception du terme en Amérique et en France

La notion apparaît et devient caractéristique d'une époque ou d'un type d'art premièrement aux Etats-Unis, notamment à partir des années 1960. En France, au contraire, elle surgit une vingtaine d'années plus tard, au début des années 1980. Cette apparition est en large partie, voire entièrement, déclenchée par la publication du « rapport sur le savoir des sociétés les plus développées » - *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979, commandé par le Conseil des Universités de Québec. Mais pour accueillant que soit le milieu américain envers cette appellation relativement nouvelle, elle acquiert de nouvelles significations du fait qu'elle est employée pour désigner des réalités nouvelles ; le milieu français, de son côté, se montre assez circonspect, jusqu'au moment où il reconnaît, dans la deuxième moitié des années quatre-vingts, l'éventuelle utilité de la notion.

Le décalage dans l'usage de la notion entre les deux milieux culturels est, certes, conditionné par les différences de situation historique. Les raisons de ce décalage reposent, selon Antoine Compagnon, sur le retard que prend la société française, ou européenne occidentale, par rapport à l'Amérique où le terme apparaît tout d'abord au sens péjoratif du kitsch pour être ensuite remplacé par celui, déjà positif, de « la célébration de la contre-culture et de l'expulsion de la mauvaise modernité ».[1] Cette fois-ci le terme s'associe à un autre phénomène social, à savoir l'apparition de la société de consommation. Logiquement, cette dernière s'annonce en France, et en Europe occidentale en

[1] Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 160.

général, plus tard qu'en Amérique. La généalogie du terme se montre donc double. L'une place son origine outre-atlantique et selon les uns se base sur un phénomène d'ordre culturel ayant ses racines dans l'évolution de la société américaine après la seconde guerre mondiale[1] ; selon les autres le terme ne s'ancre vraiment que dans les années 1960 et représente un phénomène d'ordre esthétique,[2] spécifiquement américain. D'où aussi sa forme de « *postmodernisme* » qui se distingue de la « *postmodernité* », notion répandue en Europe et renvoyant plutôt à une période plus ou moins définie.[3] Quoique née de réflexions américaines, la seconde discussion du postmoderne paraît représenter une question plutôt européenne qui se développe avant tout dans les années 1980.

Or il y a une vraie différence entre les deux acceptions respectives du terme. Tandis que l'Amérique fonde la notion sur une vraie réaction contre le modernisme, l'Europe occidentale, donc aussi la France, y voit une évolution logique de la modernité qui n'advient qu'après la crise du pétrole dans la première moitié des années 1970, et la postmodernité ne se théorise pour elle qu'après la parution de l'ouvrage de Jean-François Lyotard. Dès lors la question postmoderne s'étend non seulement au plan artistique et littéraire, mais également à celui de la philosophie, de la sociologie et d'autres disciplines. Ceci implique que l'époque des Trente Glorieuses avec la vogue des sciences humaines, représentées en particulier par le structuralisme français en plein essor, de même que le Nouveau Roman, relève encore des temps modernes, ce qui n'est pas le cas pour les théoriciens du « postmodernisme » américains qui considèrent les géants du structuralisme français (Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, etc.) ainsi que les néo-romanciers comme déjà postmodernes. En France en revanche, un représentant on ne peut plus significatif du Nouveau Roman, tel un Alain Robbe-Grillet, ne manifeste des traits postmodernes qu'à partir des années 1980, en devenant une sorte d'autobiographe.[4]

---

[1] Antoine Compagnon, *op. cit.*
[2] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 29.
[3] Sur ce sujet cf. le numéro 1 des *Etudes littéraires*, vol. 27, été 1994, Université Laval, Québec, intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes.*
[4] Antoine Compagnon, *op. cit.*

D'ailleurs, cette réticence envers la notion de postmoderne dans le milieu français[1] aide à distinguer les deux phénomènes (américain et européen). La vieille Europe, héritière de la pensée des Lumières, a toujours manifesté une grande circonspection pour tout ce qui provenait du nouveau monde. D'autant plus s'il s'agissait d'une idée qui mettait en cause la modernité avec toutes les découvertes d'ordre démocratique et humaniste. Tout aussi paradoxal doit paraître le fait que cette idée a été théorisée au sein même de la philosophie française, et notamment les travaux de Lyotard. Or un autre point de vue, provenant d'outre-atlantique cette fois, sur les positions françaises dans cette question se montre intéressant : « Cette présumée rupture [entre le milieu culturel et intellectuel américain et français] fait sans doute l'affaire des philosophes, en particulier ceux de l'Ecole française, qui en sont encore à se battre pour avoir leur place au soleil après l'éblouissante vivacité du siècle des Lumières. [...] Enfin les textes auxquels nous sommes constamment amenés à nous référer ces temps-ci - les textes de référence du postmodernisme sont presque tous écrits par des Français - s'avèrent souvent de grandes dissertations sur de petites affaires. Ils se vautrent dans l'hyperbole. »[2]

La question du postmoderne semble être étroitement liée avec la problématique des avant-gardes dont il sera question plus tard. Notons seulement que le « postmodernisme » américain se distingue également du postmoderne européen par son caractère de réaction contre le modernisme qui est une partie intégrante de la modernité, caractérisée de plus en plus par les termes de libéralisme démocratique et économique. Selon Matei Calinescu, ce « postmodernisme » représente un outil de propagande anticommuniste dans la guerre froide et il est synonyme du désir d'unir l'art et la vie, de valoriser l'art populaire, la culture de masse.[3] Sous une telle égide programmatoire, le « postmodernisme » américain se montre plus comme une continuation, si ce n'est pas l'achèvement, du mouvement des avant-gardes européennes. Ce

---

[1] Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 146.
[2] Ashton Dore, *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen, D. A. et l'Echoppe, 1990, p. 13.
[3] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

constat l'oppose en effet à la « postmodernité » européenne dont l'une des caractéristiques capitales repose sur la disparition de l'effet avant-gardiste.[1]

Cet attribut se reflète pour la première fois dans le mouvement trans-avant-gardiste né en Italie dans les années 1970. Théorisé par Achille Bonito Oliva,[2] ce mouvement est apparenté à la toute première postmodernité. Henri Meschonnic parle dans ce contexte du « post(trans)-avant-gardisme »[3] qui, selon ses mots, mélange toutes les avant-gardes pour les anéantir enfin. Le trans-avant-gardisme italien, devenu vite international, prend pour le point de départ la rupture avec la tradition avant-gardiste qui avait fondé le modernisme européen[4] signalant des traits d'épuisement. Ce mouvement artistique, selon les formules d'Oliva, vise à profiter d'une faiblesse et d'un épuisement dans l'incessant renouveau des avant-gardes américaines afin d'imposer à nouveau la scène artistique européenne. Ainsi, le « postmodernisme » européen - il ne s'agit pas encore de la « postmodernité », telle quelle sera formulée par les années quatre-vingt - se montre déjà comme une théorie de l'épuisement des avant-gardes et, par conséquent, aussi du modernisme. Annonçant la fin de l'obligation d'innover sans fin, de la fidélité à toute idéologie quelle qu'elle soit, le trans-avant-gardisme postule deux valeurs de la création artistique : d'un côté la parodie et la citation en tant que produits issus du choix aléatoire effectué au cours des trajectoires spatiales (tous les territoires) et temporelles (passé, futur), dépourvus de toute finalité critique et marqués par un certain culte de l'inauthentique venu remplacer celui de l'originalité. De l'autre les dérives en direction d'un seul but : le plaisir mental et physique.

Un certain nombre des positions prises par cet « ultime modernisme » ou « premier postmodernisme » n'est sans influence sur la « postmodernité » européenne développée à partir des années quatre-vingts. Ces positions ont été analysées et théorisées notamment par Lyotard, Habermas, Baudrillard, Lipovetsky, Meschonnic, Vattimo, Scarpetta, Torrès, etc., pour ne mentionner

---

[1] Cf. notamment l'essai de Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, pour qui cette « impureté » de l'art contemporain, son éclectisme privé de toute obligation d'innover est en quelque sorte synonyme de la mort des avant-gardes.

[2] *L'Ideologia del traditore*, Milano, Feltrinelli, 1987.

[3] Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 224.

[4] Sur le rapport entre l'avant-garde et le modernisme, de même que sur la distinction modernité - modernisme, cf. ci-dessous, chap. II.b.

que les plus souvent cités dans le milieu français. La constitution de la notion connaît donc *grosso modo* trois phases. La première, qui pourrait être désignée comme *initiale*, qui est presque exclusivement américaine et qui s'étend depuis la fin des années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, est marquée par une volonté de rupture d'avec le modernisme et par l'élaboration de nouvelles pistes de création artistique. Cette approche ne contredit pas la logique des avant-gardes. La seconde phase à laquelle correspond le mieux le qualificatif de *transitoire* couvre le passage de l'impulsion américaine au travers du trans-avant-gardisme italien, devenu ultérieurement international. Les revendications américaines premières ont été déplacées vers un au-delà de la logique des avant-gardes de sorte qu'elles semblent désuètes et inopérantes. Ce n'est que lors de la troisième phase de sa constitution que la notion se voit procurer un fondement théorique, et en particulier philosophique, qui cherche les motifs et les sources de tels changements dans le domaine de l'art, mais surtout les origines des mutations qui avaient lieu dans les sociétés occidentales dans le dernier tiers du XX$^{e}$ siècle et qui en constituent une cause.

Il faut tenir compte tout de même de la réticence et des raisons possibles de cette réticence de l'intellectualisme français vis-à-vis de la notion. Cette réticence n'est-elle pas en soi intéressante et révélatrice ? Ne révèle-t-elle pas, à force de se répéter sans cesse, certaines « impasses »[1] du paysage culturel français ? La France est considérée comme le berceau de la modernité. C'est depuis la modernité de Baudelaire que l'on tend à regarder tout art contemporain, c'est-à-dire nouveau, comme moderne. Cet art est censé être le moteur de l'évolution artistique, du « progrès » en art. D'où son sérieux ultime. Opérant une sorte d'« auto-recyclage », elle est réflexive et autoréférentielle. Ce repli sur soi inspire une ironie qui enlève du sérieux de la modernité. La difficulté d'accepter le postmoderne paraît donc comme une difficulté d'admettre le refus du sérieux et de « pratiquer une mise à plat ironique repoussant par avance toute totalisation, tout nouveau programme de vérité énoncé comme tel. »[2]

---

[1] Félix Torrès, « POST-MODERNE », « Dictionnaire d'une époque. Entrées et clés », *Le Débat*, № 50, mi-août 1988, p. 214.
[2] *Ibid.*

## I.C. Questions d'ordre lexical

### I.C.1. Le préfixe

Vu les différents textes portant sur la problématique du postmoderne, que ce soit dans le domaine de l'art, de la pensée, de la société ou de la science, il ne paraît plus possible d'envisager la quête terminologique comme la recherche d'un nom pour une époque postérieure à une autre - moderne. Ceci malgré la présence du préfixe et en dépit du fait qu'elle se définit souvent par rapport à cette dernière. Les théoriciens du postmoderne sont allés si loin qu'il n'est plus possible de penser ce phénomène en termes d'époque. La terminologie est alors obligée de résoudre un problème au moins double : premièrement ce que signifie cette « postériorité » par rapport à la modernité ou, plutôt, au modernisme, contenue dans le préfixe « post » ; et, en second lieu, ce par rapport à quoi le nouveau se définit.

Désigner le/la « post-moderne/modernisme/modernité » comme une époque, un mouvement, une esthétique, une pensée, etc. qui vient après le/la moderne/modernisme/modernité nous semble juste dans la première phase de la constitution de la notion. Celle-ci est réservée exclusivement, à quelques exceptions près, au domaine culturel américain. Elle est entièrement vouée à la recherche du nouveau par rapport au modernisme. Et même, les auteurs postmodernes qui relèvent de ce « postmodernisme américain premier » s'appliquent à se délivrer des contraintes de l'écriture inventées et surtout cultivées par le modernisme. Leur objections portent notamment sur la question de la réception qui est, selon eux, peu intelligible, sans différencier le type de lecteur, en raison des procédés et techniques littéraires devenues une somme de règles qu'il faut observer. Ce sont elles qui forcent l'auteur à

pousser encore plus loin l'inventivité scripturale sans tenir compte des obstacles qu'une telle démarche peut représenter pour le lecteur. De même, la question de l'élitisme moderniste semble contrecarrer la conception de l'art « antiélitiste, antiautoritaire, commun, facultatif, gratuit ou anarchique ».[1]

En ceci la première phase rejoint le mouvement des avant-gardes qui consiste en une rupture, une innovation. Ce modernisme, recherché par les premiers partisans du postmoderne, parmi lesquels notamment John Barth, est représenté par les auteurs de la fin du XIX$^{e}$ et du début du XX$^{e}$ siècle. Ceux qui subvertissent l'écriture héritée de Balzac, Flaubert ou Zola (Proust, Joyce, Woolf... ; en poésie les successeurs de Baudelaire), qui poussent plus loin la destruction des genres littéraires, des règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, etc.

Dans cette optique, la notion écrite avec un trait d'union reflète le caractère de rupture et de succession de la relation entre le moderne et le postmoderne. Employée avant tout par les théoriciens américains[2] et par les adversaires de l'idée du postmoderne,[3] elle semble symptomatique d'une « relation passionnelle ou ambivalente »[4] et représente en quelque sorte l'opposé de l'autre façon de l'écrire. Postmoderne écrit sans trait d'union paraît impliquer alors de manière symbolique une nouvelle prise de position par rapport à la modernité et/ou au modernisme. Cette autre écriture de la notion réfléchit un autre aspect de ces derniers. Ainsi, sous cette seconde forme, la notion serait considérée comme un outil pour penser la nouvelle réalité émergeant en Europe à la fin des années 1970 et dans les années 1980 et dont

---

[1] Note postmoderniste en réaction à la notion de « déshumanisation » caractérisant le modernisme : « Anti-elitism. Anti-authoritarianism. Diffusion of the ego. Participation. Art becomes communal, optional, gratuitous, or anarchic. » Ihab Hassan, « POSTmodernISM », *New Literary History*, Volume 3, № 1, automne 1971, p. 25. « Speculating further, we may say that the Authority of Modernism - artistic, cultural, personal - rests on intense, elitist, self-generated orders in times of crisis, of which the Hemingway Code is perhaps the starkest exemplar, and Eliot's Tradition or Yeats' Mythology is a more devious kind. Such elitist orders, perhaps the last of the world's Eleusinean mysteries, may no longer have a place amongst us, threatened as we are, at the same instant, by extermination and totalitarism. » *Ibid.*, p. 29.

[2] Cf. Harry Blake, « Le postmodernisme américain », *Tel Quel*, N$^{o}$ 71, 1977.

[3] Cf. Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988 ; Jürgen Habermas, « Modernité, projet inachevé », *Critique*, N$^{o}$ 314, 1981 ; Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

[4] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 36.

le point culminant serait la chute du mur de Berlin. Cette deuxième acception de la notion n'est donc plus en relation conflictuelle avec le moderne, elle ne représente pas, ou ne veut pas représenter, une rupture avec la modernité ni avec le modernisme.

A la manière du trait d'union, le préfixe « post- » prête à une certaine confusion qui caractérise les attitudes envers la notion. Les différentes positions semblent se radicaliser notamment depuis le célèbre débat entre Lyotard et Habermas. Si les uns prétendent que le préfixe implique un moment postérieur au moderne (que ce soit le modernisme ou la modernité) dans le sens du dépassement, les autres ne tardent pas à mettre en évidence le caractère contradictoire de cette combinaison lexicale : supposé que « moderne » signifie présent (l'étymologie latine se basant sur « *modo* » - « récemment » est plus qu'éloquente), comment imaginer le moment qui vient après ?[1] Et si le « post- » veut dire un « après », c'est-à-dire une continuité et rupture en même temps, pourquoi un nouveau terme ? En gardant l'idée de la continuité d'un côté, mais en déclinant la volonté de rompre avec le moderne de l'autre, le postmoderne se révèle comme contradictoire et inutile,[2] puisqu'il reprend le geste moderne par excellence.

Cependant, il y en a aussi d'autres qui ne voient plus dans ce préfixe l'idée de postériorité, mais une « prise de distance et de discontinuité » vis-à-vis du passé, voire une « prise de congé » par rapport au moderne,[3] symbolisé par sa recherche incessante du développement par le biais du dépassement,[4] mais aussi une réapparition des « thèmes de recours à » - qui seraient plutôt des « thèmes de retour », tels que les mythes et les archétypes.[5]

Le point autour duquel gravitent les diverses exégèses du terme est donc toujours le même : quels critères adopter, quels aspects du moderne prendre en considération - ceux de la modernité ou ceux du modernisme -, bref,

---

[1] Cf. Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 144.
[2] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 220.
[3] Qui s'apparente dans ce cas à ce que nous appellerons à l'instar de Gilles Lipovetsky le « modernisme ».
[4] Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.
[5] Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 16.

par rapport à quoi définir le postmoderne ? En plus, même cette nécessité de se définir par rapport à une époque, un mouvement, une façon de penser, fût-ce le modernisme ou la modernité ou aucun d'entre eux, semble rejetée par les postmodernes eux-mêmes, dans la mesure où chacun possède son propre point de vue. Cependant, pour ne pas se perdre dans un espace incertain et sans cesse brouillé par de nouvelles conceptions du postmoderne, il faudra donc trouver des critères les plus généraux possibles.

Si chacun des théoriciens reflète dans sa conception du postmoderne un aspect différent de la modernité ou du modernisme, une multitude de divergences et de différends surgit. Et ce sont ces divergences qui inspirent aux adversaires du postmoderne la conclusion qu'il s'agit d'un simple « jeu de langage à lui seul. Un mot mis sur le vide pour le combler, pour l'annuler. »[1] D'ailleurs, Jean-François Lyotard avoue avoir trouvé commode de se servir du terme de « postmoderne » et l'avoir repris par « provocation ». Toutefois, tout en avouant le côté ludique de son choix, il refuse l'interprétation du terme comme jeu gratuit, ne serait-ce qu'en fait de la clarté de son projet : « en le [le terme] détournant de son usage pour revenir dans ce jeu de cette équivoque, sur l'analyse d'une certaine modernité, en ayant comme objectif d'en accuser les impasses ou les impossibilités. »[2] Ainsi, le préfixe « post- » ne désigne pas le simple aspect de postériorité qui ferait apparaître le postmoderne (la postmodernité ou le postmodernisme) comme une époque qui succède à la modernité après l'avoir dépassée, ni même comme un mouvement qui serait venu répéter ou « recycler » le modernisme, mais comme un retour *sur* la modernité - c'est-à-dire aussi le modernisme comme une branche de cette dernière - afin de l'analyser, de faire son « anamnèse », « analogie » et « anamorphose ».[3] De surcroît, le caractère contradictoire de la notion (alliance

---

[1] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 262. Du reste, même John Barth, l'un de ceux qui ont commencé à l'employer dans le domaine de la littérature, se montre plus tard sceptique à son usage : « Terme maladroit, évoquant l'activité d'un groupe d'épigones tardifs : moins une nouvelle direction vigoureuse, ou même intéressante, dans le vieil art du récit, que la chute décevante d'une pièce après son grand acte. » John Barth, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique*, 48, 1981, p. 397.

[2] Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N[o] 239-240, mars 1987.

[3] Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 119.

du postérieur et du récent) lui paraît être une clé herméneutique : se basant sur une logique aporétique, l'arrivée de l'œuvre postmoderne est trop tardive pour son auteur, ou bien, ce qui revient au même, sa mise en œuvre commence toujours trop tôt,[1] c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un nouveau point de vue, une nouvelle dimension de l'œuvre moderne, devenue ainsi postmoderne. D'où la nécessité de ne pas penser l'œuvre postmoderne comme celle qui vient après l'œuvre moderne, une œuvre qui soit délimitable chronologiquement, mais comme sa dimension spirituelle ou, « mieux, un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. »[2] En ce sens, le préfixe « post- » ne fait qu'indiquer que la position postmoderne fait partie du moderne, à ceci près qu'elle met en évidence certains aspects non plus pour les critiquer ou pour les réfuter - ceci ne serait qu'une phase transitoire dans le passage au postmoderne -, mais pour les dissimuler ou, plus précisément, pour les éviter.

[1] *Ibid.*, p. 31.
[2] Eco, Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 76.

## I.C.2. Le postmoderne, la postmodernité et le postmodernisme.

Le caractère confus de la notion, dû à une combinaison malheureuse du préfixe « post » et, comme nous allons le voir, de suffixes divers, fait que sa signification n'implique pas directement ce que l'on pourrait attendre d'elle à première vue. La confusion qui en découle est pourtant un fait qui la rapproche de cette époque où la notion est née. Elle semble « condenser l'actuelle confusion. »[1] Elle est le symptôme d'une époque qui se rend compte de l'impossibilité de se penser de la même manière que précédemment, mais dont les points de repère sont toujours à rechercher et qui est, pour l'instant, à l'état de naissance.

D'où également un troisième aspect de la notion, toujours d'ordre lexical, à savoir ses possibilités suffixales. Celles-ci reflètent, encore de manière symptomatique, les différents aspects du moderne auxquels ils ont recours. Comme dans les cas évoqués précédemment, l'aspect géographique se fait remarquer dans la problématique. Le *postmodernisme* paraît être admis comme un mouvement culturel, une nouvelle esthétique, répandue avant tout aux Etats-Unis, tandis que la *postmodernité* émerge comme nouvelle phase de la modernité dont le trait principal serait une autre manière de se penser elle-même, et qui se dessine en Europe à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette nouvelle phase dite postmoderne se distingue par « un type de société problématique en voie de mutation ».[2]

Quant au « *postmoderne* », dont se sert Jean-François Lyotard,[3] il apparaît que cette notion a un sens plus large par rapport à la postmodernité et au postmoderne dans la mesure où le postmoderne est défini de manière plus générale et enferme les traits et les aspects des deux autres termes. Ce troisième terme ne se place donc pas sur le terrain d'une esthétique ou des concepts

---

[1] Cf. Christian Ozuch qui parle du terme de « post-modernité » de Guy Scarpetta : « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.
[2] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et critiques*, XXIII, № 1, 1998, p. 28.
[3] Cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

philosophiques concrets, mais dans le domaine des réflexions philosophiques, esthétiques, historiques et sociologiques générales. Par le « postmoderne » n'est plus décrite une esthétique, une époque ou une société concrète - par exemple celle des Etats-Unis des années 1970 -, mais on parle par son biais des tendances ou des manifestations éventuelles. D'où aussi le conditionnel des prédicats dans la caractéristique du postmoderne de Jean-François Lyotard :

> [L]e postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même, ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible, ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. [1]

Il est donc possible de distinguer, dans la question du postmoderne, plusieurs paramètres qui s'entrecroisent : d'un côté la problématique de la périodisation (nouvelle ère), de l'autre la question sociale (nouvelle société) ; de nouvelles tendances de la pensée (une autre philosophie) d'un côté, de l'autre la problématique esthétique (une autre écriture, peinture, musique, architecture...). Il est vrai que ces aspects sont étroitement liés, mais il s'avère utile pour notre travail de les distinguer. Si le terme de postmodernisme est souvent employé en rapport avec une nouvelle écriture américaine, qui est une continuation de la lignée moderniste vu sa façon de se définir par rapport au modernisme, la question de la postmodernité affecte tout autant le domaine social et philosophique. La problématique de la périodisation reste un problème commun aux deux côtés de la question.

Toujours est-il que le problème des dérivés adjectivaux demeure. Car s'il s'agit d'une nouvelle attitude architecturale réagissant contre le projet fonctionnaliste et contre tout ce qui est lié à l'architecture moderne, les théoriciens ne se servent que de l'adjectif « postmoderne », alors qu'il s'agit ici d'une question d'ordre esthétique et qu'il conviendrait donc mieux d'employer l'adjectif dérivé du terme postmodernisme : postmoderniste. Il en va de même

[1] *Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 31.

quant à l'esthétique littéraire. Lorsqu'ils parlent de la nouvelle écriture, Ihab Hassan, Linda Hutcheon, Harry Blake ou Janet M. Paterson utilisent l'adjectif « postmodern ».[1] Seul John Barth semble être sensible aux diverses connotations des suffixes adjectivaux.[2]

Il serait donc logique de garder les termes pour désigner la problématique dans les domaines respectifs, tels qu'ils se présentent dans les propos des spécialistes. Autrement dit, nommer *postmodernisme* (y compris l'adjectif qui se présenterait sous forme de « *postmoderniste* », non pas de *postmoderne*) les nouvelles tendances dans le domaine de l'esthétique, appeler *postmodernité* (avec l'adjectif *postmoderne*) l'aspect social de la nouvelle période. La à l'état de naissance postmodernité serait donc marquée par une nouvelle société qui pense d'une autre manière et dont la vie revêt de nouvelles apparences grâce aux inventions technologiques, aux nouvelles possibilités permises par les nouveau paramètres de la diffusion d'informations. Finalement, il serait pertinent de désigner par l'adjectif *postmoderne* le caractère de l'attitude d'une œuvre qui peut, mais ne doit pas, appartenir à une esthétique, poétique dans le cas de la littérature, postmoderniste et le caractère de l'approche de son auteur face au contexte littéraire.

Or dès le moment où ce « mode d'emploi » des notions est appliqué au domaine littéraire ou au domaine de l'art en général, de nouvelles difficultés apparaissent. A savoir le problème qui touche deux côté distincts de l'œuvre littéraire, mais qui n'existent qu'ensemble. Le premier représente la pratique textuelle ou, dit de façon simplifiée, la « forme » de l'oeuvre et le second la matière textualisée, en d'autres termes le « contenu » de l'oeuvre. Au moment où cette distinction se voit appliquée au texte narratif[3], un obstacle au moins

---

[1] Cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982 (2[e] édition), Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 1988, Harry Blake, « Le Post-modernisme américain », *Tel Quel*, N[o] 71, 1977, pp. 171-182, Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1990, (2[e] édition augmentée 1993).

[2] Cf. Barth John, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. », *Poétique* 48, 1981, pp. 395-405. Nous soulignons.

[3] Vu que le corpus que nous allons étudier est constitué uniquement de textes narratifs - romans et récits de Jean Echenoz -, l'étude de cette problématique se limitera donc uniquement à ce type de texte littéraire et ne s'intéressera point aux genres.

double se fait jour. Il s'agit, en premier lieu, de la mise en relation des modes de textualisation avec la textualisation de la réalité postmoderne même. Question qui se pose dès que le texte littéraire ne s'inscrit pas dans des pratiques qui seront appelées provisoirement *poétique postmoderniste*, qui néanmoins reflète certains aspects de la postmodernité, c'est-à-dire les fonctionnement sociaux et culturels classés parmi les postmodernes. En second lieu apparaît l'écueil qui touche la vie d'une œuvre littéraire elle-même : la façon dont elle se présente en tant qu'œuvre littéraire. C'est-à-dire si elle fait partie d'un projet littéraire dont les objectifs ont été énoncés sous forme d'un manifeste, d'une préface, etc., ou, tout simplement, d'un commentaire fait par l'auteur pour expliquer ses intentions. Du coup, il faudra de nouveau recourir aux définitions, car quels critères adopter pour décider finalement qu'un tel texte (métatexte) incarne ce projet. C'est-à-dire définir quel type de texte rend compte de la volonté de définir la démarche littéraire d'un écrivain et qui la définit.

## Conclusion du chapitre I

Pour conclure cette série d'interrogations, des généralisations s'imposent comme la seule issue du problème : tout ce qui précède, hormis les questions terminologiques, ne représente pas des critères discriminatoires aux limites étanches, mais plutôt des tendances, des traits, des attributs du postmoderne en tant que propriété d'une œuvre littéraire. Leur manifestation n'implique pas que l'œuvre doive être postmoderne, de même que leur absence ne signifie pas qu'une œuvre ne puisse pas être désignée comme telle.

En ce sens, nous allons faire la distinction entre les phénomènes relevant du domaine purement littéraire - questions formelles de littérature qui se présentent dans l'œuvre de Jean Echenoz. En pareil cas, nous emploierons le terme de postmodernisme. Et nous aborderons les phénomènes qui relèvent du réel socio-historique, c'est-à-dire qui portent sur la société du dernier quart du XX$^{e}$ siècle ; à cette occasion, où la littérature fait face à la société postmoderne, il sera question de la postmodernité.

# II. LE MODERNE

## II.A. La modernité et le modernisme

Les questions de terminologie liées au postmoderne ramènent en effet au problème de la modernité. Nous allons essayer de relever les points caractérisant la modernité et le modernisme, ce qui permettra de mettre en rapport ces deux notions avec celle de postmoderne. A la manière du postmoderne qui se définit par ce qu'il n'est pas, la modernité et modernisme semblent se prêter aussi à une définition par le biais des oppositions. Néanmoins, les notions de modernité et de modernisme exigent une mise en perspective diachronique, vu que le concept de postmoderne est envisagé, dans les œuvres de ses commentateurs, à chaque fois en reflétant des aspects différents de la chose : les uns le définissent par rapport à la modernité, d'autres le mettent en relation avec le modernisme.

Si la question postmoderne se situe face à la modernité,[1] il faudra en considérer les différents aspects, ce qui relève de l'impossible, étant donné le nombre de ses définitions. Nous serons donc obligés de ne relever que les points généraux qui rendent compte de ce vaste phénomène.

Il nous est également impossible de développer en cet endroit la problématique liée à la constitution historique de la notion de modernité. Le chapitre consacré à cette problématique, intitulé La modernité du point de vue

[1] C'est-à-dire aussi face au modernisme.

de la conscience esthétique historique. *Brève histoire de la notion de moderne*, sera placé pour cette raison dans les annexes.

## II.A.1. La modernité[1] après Baudelaire

Gilles Lipovetsky, dans son *Essai sur l'individualisme contemporain*,[2] délimite le « modernisme » par les dates 1880 - 1930. Or, du fait de l'emploi d'un terme différent dont le sens qu'il lui assigne ne se recoupe pas avec celui que propose le dictionnaire,[3] Lipovetsky distingue entre ce qui a précédé l'avènement de la modernité baudelairienne et ce qui lui succède. Il est alors possible de distinguer deux significations, mais aussi deux phases constitutives de la notion de moderne : la première étant une sorte de développement de la logique moderne par le biais de diverses oppositions servant de critères définitoires ; l'autre, décrite par Lipovetsky, Adorno, Paz, Meschonnic, Compagnon et d'autres, est une extension du concept de modernité, une sorte d'« excès du moderne ».[4] Le tournant, inspiré par l'œuvre critique de Baudelaire, réside dans le changement d'orientation du regard de la modernité, c'est-à-dire le changement du point par rapport auquel la modernité se définissait. Jusqu'à Baudelaire et les romantiques, ce point était recherché dans un moment du passé, tandis que la modernité, telle qu'elle se traduit chez Lipovetsky et d'autres par le terme de modernisme, se définit par rapport au présent. Il est possible de caractériser ce tournant aussi comme une disparition

---

[1] Nous optons dans ces circonstances pour le terme de modernité qui apparaît, après l'étude de différents ouvrages consacrés à la cette question, comme un terme englobant le sens et de la modernité et du modernisme. C'est-à-dire que malgré les délimitations précédentes des deux notions, nous gardons le terme baudelairien de « modernité », bien qu'il s'agisse d'un mélange de la modernité et du modernisme, le côté socio-historique y épousant la caractéristique d'ordre culturel.

[2] Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

[3] Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421 : « 1. Goût de ce qui est moderne ; recherche du moderne à tout prix. [...] 2. (sens religieux) Mouvement chrétien préconisant une nouvelle interprétation des croyances et des doctrines traditionnelles, en accord avec les découvertes de l'exégèse moderne. »

[4] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 66. La différence entre la modernité et le modernisme est, selon Meschonnic, nette et peut être représentée par une métaphore corrélative de « profondeur » et « surface », la modernité étant « en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture » qui se « révèle » et « exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère. » *Ibid.*

de la « concurrence » du classique : à partir du moment où le classique a cessé de représenter l'inverse du moderne (à partir du concept baudelairien de la modernité) ce dernier ne se définit plus par le biais du passé. Le modernisme est en effet le produit d'une logique de la modernité menée à l'extrême.

En même temps, Lipovetsky nous met devant un problème double. Le terme qu'il met en œuvre est traité comme s'il recoupait ce qui est généralement admis comme propriété du moderne, tout en donnant des dates approximatives (sans le dire explicitement) qui délimitent une époque, un mouvement ou encore des écoles artistiques (1880-1930). De ce point de vue, le modernisme serait un ensemble d'événements, de noms, d'œuvres et de préceptes formant un mouvement ou, plutôt, un ensemble de mouvements artistiques et d'avant-gardes dont le trait caractéristique serait la recherche du moderne. Il se présentera alors comme le synonyme du nouveau, tel que le comprenaient les Romains et non pas comme l'antonyme du classique. En ce sens, les mouvements modernes deviendraient modernistes[1] au travers de leur recherche constante du moderne, c'est-à-dire au travers de ce qui est moderne. Moderne serait leur approche, leur méthode, tandis qu'eux-mêmes ne le seraient pas - ou plutôt ne seraient pas modernistes -, si le moderne qui les caractérise ne découlait pas du fait que leur approche, leurs méthodes et attitudes artistiques revêtent de la nouveauté. C'est-à-dire que pour être moderniste, il importe que les aspects dernièrement nommés soient nouveaux[2] en comparaison de ceux des générations artistiques précédentes.

Essentielle, la question de savoir en quoi consiste cette nouvelle approche moderniste[3] s'impose ici. Plusieurs notions interviennent pour résumer l'attitude moderniste vis-à-vis de l'art : le nouveau, l'innovation, la rupture, la tradition, la réécriture, la révolte, l'individualisme, l'hédonisme, la désublimation, etc. Cette liste n'est forcément pas exhaustive, ne comportant

[1] En dépit du fait que Lipovetsky emploie l'adjectif « moderne » en tant que complémentaire de la notion de modernisme et malgré le danger de confusion avec le mouvement catholique de « modernisme » ou encore le mouvement d'avant-garde italien d'« il modernismo », nous croyons plus pratique, dans un souci de clarté terminologique, d'utiliser l'adjectif « moderniste » qui paraît comme un dérivé logique de la notion de modernisme.

[2] Et il faudrait ici s'interroger sur le rapport entre une « nouveauté » et une simple « différence ».

[3] Il conviendrait, peut-être, de parler d'une « approche moderniste moderne ».

que les notions majeures et le plus souvent citées. Il convient d'ajouter en ce sens que de telles notions sont typiques du modernisme, mais il faut aussi tenir en considération le fait qu'elles ont été travaillées par un phénomène qui représente le prolongement du modernisme : l'avant-gardisme. Si la modernité s'oppose à l'antiquité ou si le moderne s'oppose à l'ordre établi par les générations précédentes, que ce soit dans le domaine de l'art ou tout autre - telle est au moins la vision de la question moderne au travers des siècles de sa constitution -, c'est cependant le présent qui vaut pour le modernisme dont parle Lipovetsky et d'autres qui traitent de la « modernité baudelairienne ». Le mouvement avant-gardiste a la volonté d'accélérer le rythme du temps, d'aborder l'avenir au moyen du présent. C'est cette dialectique des avant-gardes qui symbolise la crise du modernisme, mais qui inspire aussi des postures anti-modernistes.

La modernité, qui a acquis de nouvelles dimensions après Baudelaire et aussi après les théoriciens romantiques comme Stendhal, devient le « modernisme » qui envahit le domaine de l'art. Entrent donc en jeu d'autres aspects, censés constituer cette nouvelle modernité, que Baudelaire avait esquissés et que Lipovetsky résume par le terme de modernisme[1] : « est moderne celui qui est capable de regarder le spectacle qui l'entoure, celui de la rue, et en particulier les machines que l'on commence d'y rencontrer (je pense au magnifique passage sur les calèches), celui pour qui l'art ne consiste pas seulement à se retourner vers le passé ou à aller à la campagne. »[2] Or non seulement la capacité de refléter la réalité nouvelle, le développement industriel révolutionnaire et la floraison capitaliste, mais surtout la logique de cette époque née des idéaux des Lumières constituent la nouvelle modernité esthétique. La dialectique du progrès a son corrélat en art qui s'appelle le nouveau, le moderne. Il a déjà été théorisé par Baudelaire dans l'un des deux

[1] Nous allons dorénavant employer le terme de modernisme, utilisé par Gilles Lipovetsky et Theodor W. Adorno en ce sens : le modernisme caractérisera le domaine esthétique, celui de l'art, animé par la logique moderne. Au terme de modernité sera réservé le sens du caractère de la société et pensée occidentales mues par le discours moderne.

[2] Michel Butor à propos du second concept de la modernité (« modernisme » de Lipovetsky) qui serait l'adversaire de la modernité comprise dans l'opposition anciens - modernes. Michel Butor, « Entretien sur la modernité », in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II, Joseph K., 1999, p. 175.

éléments du beau qui étaient inséparables du modernisme, de la mode, du contingent. Le nouveau modernisme naît donc d'une quête de l'innovation. C'est cette logique qui amènera le modernisme dans l'impasse, ne serait-ce que par le fait que ce qui n'est pas nouveau tombe automatiquement dans la vieillesse : « Ce qui se dérobe et échappe aux transformations du matériau entraînées par les innovations apparaît bientôt comme pauvre, vidé de substance. »[1] Ainsi, le nouveau occupe la première place sur l'échelle de l'importance depuis le milieu du XIX$^{e}$ siècle.

Mais à l'inverse, il semble également être l'arme de l'art moderne contre la réalité sociale et moderne, celle du capitalisme en plein essor. L'art moderne exprime la crise culturelle profonde qui se heurte au capitalisme depuis plus d'un siècle.[2] Bien que le « nouveau » naisse de la même vision du monde que le capitalisme, c'est-à-dire l'idée du progrès des Lumières, les deux domaines - économique et politique d'un côté, artistique de l'autre - s'opposent, ne serait-ce que parce que le domaine artistique commence à assumer le rôle du critique de la société capitaliste moderne avec tous ses attributs.

C'est dans ces circonstances que se constitue le modernisme selon Theodor W. Adorno : la dialectique créant la nouvelle réalité économique, politique et sociale engendre le mal de vivre exprimé par l'art moderne. Les débuts de l'art nouveau, c'est-à-dire l'art moderne, se situent dans le moment où ce qui aurait pu paraître fantastique dans les époques précédant l'art moderne, cesse de l'être pour celui-ci dans la mesure où la réalité vécue devient difficile au point qu'il est de moins en moins possible de se mettre en accord avec elle. En pareil cas, l'art renonce à la représenter sous son apparence « réaliste ». Les conséquences de ce changement sont aussi importantes que l'attitude cesse d'être considérée comme fantastique. C'est-à-dire que le « non-empirique » commence à apparaître comme « empirique ».[3] L'œuvre de Franz Kafka en constitue un bel exemple. A mesure que s'ébranle

[1] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 34.
[2] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 116.
[3] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 33.

la représentation réaliste, l'art se libère des contraintes de la signification.[1] L'art moderne s'institue en groupes d'opposition contre l'académisme peignant la tradition, en avant-gardes dont le seul moteur est la recherche incessante de l'innovation et de la destruction des doxas. L'innovation se métamorphose en un jeu poussé encore plus loin, dans « une passion vertigineuse [...] culmin[ant] en négation de soi » et qui doit nécessairement s'égarer dans une sorte d'impasse, « d'autodestruction créatrice ».[2] « L'art et la poésie vivent de modernité, mais en meurent aussi bien. »[3]

Il semble pourtant impossible d'associer automatiquement le nouveau et le moderne, ne serait-ce que pour la simple raison que la nouveauté est inhérente à l'art depuis ses origines. Il est évident que même l'imitation était en quelque sorte novatrice : elle se présentait comme une nouvelle attitude artistique. La tâche primordiale de l'art a été de découvrir le nouveau, le surprenant ou, plus précisément, l'inconnu. « [L]'aventure historique du sujet », permettait de « reprendre les oppositions habituelles, entre la tradition et l'invention, l'ordre et le désordre. »[4] Pour que ce nouveau, cet inconnu se constitue en moderniste, il importe que ce nouveau soit porteur de deux composantes : une rupture claire et nette avec le passé et l'instauration d'une conception artistique différente. Il faut que le nouveau « tranche entre avant et maintenant. »[5] Cette logique s'infléchit du côté « nouveau ». A partir du troisième tiers du XX$^{e}$ siècle la nouveauté valorise la différence. N'est plus moderne ce qui est nouveau. C'est-à-dire ce qui relève de l'inédit, de l'inouï, ce qui se présente comme neuf par rapport à ce qui est établi comme actuel. Mais est moderne ce qui en diffère. Ce qui est autre par rapport à cet établi comme actuel. Il se peut donc bien qu'un élément considéré comme ancien ou traditionnel soit jugé comme moderne, « il suffit qu'il se présente comme la négation de la tradition et qu'il en propose une autre ».[6]

---

[1] Ces dernières souvent codées par les académies.
[2] Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 15.
[4] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 35-37.
[5] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 16.
[6] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 17.

Le modernisme s'en prend au passé représenté par la tradition. Or chaque nouveauté du modernisme devait être également le fruit d'une rupture et la volonté d'instaurer une discontinuité totale pour nier toute filiation envers toute école artistique et toute tradition.[1] Pour qu'il y ait modernisme, il faut se déclarer en état de refus, de coupure nette avec l'ordre institué. Niant tout ce qui paraît comme stabilité, comme ordre artistique, le modernisme s'autodéfinit en termes de négation sans limites.[2] Le premier phénomène qui s'impose au modernisme comme incarnation d'une structure stable est la tradition. Malgré son caractère d'idéal à transmettre, d'une manière de penser et d'agir qu'il faut conserver, cette manière de protection de l'héritage du passé ne peut pas être comprise ici comme une transmission de pratiques, styles ou valeurs artistiques d'une génération à l'autre. S'étant instituée comme un reflet du mouvement historique, la tradition vit en fonction des structures sociales et économiques et subit ainsi des changements qualitatifs en parallèle avec la vie de la société. Pourtant, cette volonté de faire disparaître la tradition par le modernisme, notamment par les avant-gardes, pourrait être, si l'on regarde ce phénomène dans une perspective générale, considérée comme une nouvelle tradition. En conséquence surgit un mouvement dans la signification de la notion de tradition qui préoccupe particulièrement le modernisme en tant qu'un autre des antonymes du moderne. Il s'agit spécialement du refus récurrent de la tradition qui s'institue en tradition. A force de répéter une attitude ou un procédé, cette attitude devient elle-même tradition, fût-ce au second degré. D'ailleurs, c'est Octavio Paz qui parle de la « tradition moderne »[3], celle où le modernisme, malgré, mais aussi grâce à la rupture perpétuelle, apparaît comme une tradition. Car si la rupture est un commencement répétitif, elle devient à un certain moment tradition. Mais « une autre » tradition : son caractère d'hétérogénéité ainsi que son projet de se vouloir toujours autre créent une « tradition de l'hétérogène » qui est en même temps une tradition du pluralisme. Cette nouvelle tradition en fonde une nouvelle, efface l'ancienne

[1] C'est-à-dire à une répétition de procédés et usages artistiques, très souvent institués par l'académie.
[2] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 35.
[3] Qu'il conviendrait d'appeler plutôt « moderniste ».

opposition entre ancien et contemporain.[1] Le modernisme ne conçoit plus l'ancien comme un temps révolu, mais comme un moderne qui s'est figé.

Les antagonismes traditionnels qui caractérisent le modernisme s'effacent de la même manière que disparaît par exemple le refus de la tradition par le moderne dans l'art. La crise de la modernité s'inscrit dans une scission à l'intérieur du concept de la modernité qui encadre l'art, la société, la science et la technique. Cependant, l'art est le premier des trois domaines à manifester les signes d'une scission inévitable de ce tout qui va se décomposant dans plusieurs voies. Ce qui ne veut pas dire que l'art, en raison de cette scission, arrête d'évoluer. Au contraire, l'évolution de l'art accélère, peut-être plus vite encore que dans les autres domaines ; seulement, cette évolution s'oriente d'un autre côté : elle n'a plus la même direction ou, plutôt, les mêmes « objectifs » que les deux autres éléments avec lesquels l'art était censé former le cadre du concept de la modernité. L'exigence innovatrice - sœur cadette de l'idée du progrès - agissant sur l'espace artistique, la rapidité évolutive entraîne nécessairement un vieillissement encore plus précoce et, par conséquent, une plus grande urgence innovatrice. De ce fait, l'accélération des événements ne peut s'arrêter qu'au point où il n'est plus possible de dépasser au moment où les événements artistiques qu'à avoir lieu simultanément. Au moment où « tous les temps et tous les espaces convergent en un ici et maintenant. »[2] L'art s'égare dans une impasse qui prend la figure des avant-gardes modernistes traversant une crise « irréversible » depuis la fin des années soixante-dix : « Avec leurs expositions sans tableaux et leur concerts de silence, les avant-gardes finissantes ont tourné l'art en dérision... »[3]

---

[1] Cf. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 19.
[2] *Ibid.*
[3] Luc Ferry, *Homo Æstheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, pp. 269-270, coll. Biblio Essais.

## II.B. La modernité socio-historique

Dans le cadre de notre travail interprétatif de l'œuvre de Jean Echenoz, nous nous proposons d'approcher cette œuvre du point de vue littéraire qui n'ignorera cependant pas l'aspect socio-historique de la problématique. Censé rendre compte des signes de postmoderne dans l'œuvre de cet auteur, nous trouvons nécessaire de relever des points qui caractérisent la modernité dans une perspective non littéraire. C'est-à-dire qu'il faut prendre en considération également ce concept de modernité qui est non seulement reflété par le postmoderne (relu par le biais d'une anamnèse, comme dira plus tard Lyotard). Sans prétendre à une définition exacte ou exhaustive de la modernité, nous nous proposons néanmoins de souligner certains des aspects sociaux et historiques qui se regroupent dans un courant de pensée désigné par le terme de modernité.

Une première distinction au sein de ce concept s'impose : la modernité comme période de l'Histoire occidentale et la modernité comme attitude philosophique, intellectuelle ou morale. L'une n'existe pas sans l'autre, c'est-à-dire qu'elles s'influencent réciproquement sans pourtant effacer les limites qui les séparent, comme c'est d'ailleurs aussi le cas du postmoderne. Or si la première n'exclut pas l'autre, la seconde semble souvent oublier la première[1] : si Jean-François Lyotard dit ne pas placer le postmoderne après le moderne, mais comme un retour sur la modernité qui représente sa partie analytique[2], il

[1] Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques, Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 10.
[2] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous référons à la 2e édition de 1988, p. 119.

conteste la possibilité de considérer la postmodernité comme période qui succède à la modernité tout en faisant son anamnèse critique. Il paraît toutefois que là réside de nouveau un malentendu d'ordre terminologique, car le postmoderne lyotardien ne semble recouper ni le terme de postmodernité ni celui de postmodernisme, car ils lui sont subordonnés dans la mesure où le postmoderne de Lyotard est une théorisation conceptuelle sans recours aux manifestations concrètes dans des domaines tels que la philosophie, l'histoire, l'art ou la société.

Comme nous l'avons déjà suggéré, la distinction terminologique entre le postmodernisme et la postmodernité implique également une distinction entre le modernisme et la modernité. La modernité serait donc conçue comme une période susceptible de s'achever et à laquelle viendrait succéder une autre, à la manière de toutes les époques historiques précédentes. Une telle hypothèse présuppose des traits caractérisant cette époque pour la démarquer de ses prédécesseurs, mais surtout de ses successeurs. Ainsi, la modernité saurait se distinguer par des tournants qui incarneraient une éventuelle ligne de démarcation première et d'autant plus importante.

En tant que phase ultime de l'Histoire occidentale,[1] la modernité est conçue comme l'expression de l'une des étapes principales de l'évolution du capitalisme.[2] Elle sera délimitée par le surgissement de ce dernier qui coïncide avec les premières Lumières et dont l'essor marque le XIX$^{e}$ et la première moitié du XX$^{e}$ siècles, généralement admis comme l'époque de la modernité proprement dite.[3] C'est-à-dire le moment où la modernité devient un modèle culturel et où la société moderne se pense comme telle. D'autre part, la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle, notamment les années 1970 et la première moitié des années 1980, serait la phase où le capitalisme connaît des mutations et

[1] Au moins du point de vue de l'« homme moderne ».
[2] Daniel Riou, *art. cit.*, p. 11.
[3] C'est-à-dire ce qu'il serait possible d'appeler « l'âge d'or de la modernité » : en raison des restructurations sociales (Révolution de 1789) et économiques (progrès continuel des sciences et techniques, développement de l'industrie), secondés par les mouvements dans la pensée artistique et culturelle (notamment celles de Stendhal, de Baudelaire entre autres), la modernité commence à se pense elle-même comme pratique sociale et mode de vie. De ce fait, l'apparition du terme lui-même au milieu du XIX$^{e}$ siècle est significatif dans la mesure où il incarne le début proprement dit de la modernité telle que nous la concevons.

changements importants qui se reflètent, appuyés par certains concepts, dans la vie de la société. En ce sens ils viennent confirmer des hypothèses philosophiques qui ont, de façon implicite ou explicite, entamé la critique de la modernité. Celle-ci se développe déjà pendant les années 1970 où Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard énoncent les premiers termes des transformations paradigmatiques. C'est avant tout au cours des années 1980 que le milieu intellectuel se jette dans une analyse critique de la modernité : Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Richard Rorty, Daniel Bell, Gilles Lipovetsky, Alain Touraine, Luc Ferry, Alain Renaut, etc. l'auscultent et désignent les causes des transformations structurelles de la société moderne. De tels regards critiques sur la modernité ont été inspirés ou, du moins, ont connu une certaine influence de la pensée habituellement dénommée outre-Atlantique comme poststructuraliste. Nous songeons ici notamment aux œuvres de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, pour ne nommer que ses plus importants représentants.

En tant qu'époque définie par le paradigme du capitalisme accompagné par la croyance en des discours censés légitimer l'ordre établi de même que le chemin à suivre par une société, la modernité mourrait au moment où de tels discours sont repoussés sans être remplacés par d'autres discours - métarécits de légitimation. En ce sens, la modernité serait morte explicitement autour des années 1989 - 1990, au moment de l'effondrement du Mur de Berlin et de tout le camp soviétique.[1] Cette « mort »[2] de la modernité correspond aux importantes mutations de la société occidentale qui vit dans le paradigme capitaliste. C'est à partir de ce moment que l'on commence à parler d'une

[1] Reste à résoudre la question de savoir si les pays de ce bloc socialiste n'ont pas seulement opté, à l'instigation des pays occidentaux qui représentaient à l'époque leurs modèles, pour un autre type de discours légitimateur, cette fois celui des occidentaux.

[2] Il importe de souligner que la modernité « meurt » à des dates différentes, selon le contexte culturel. Tandis qu'en Europe la modernité ne s'achève qu'à la fin des années 1980, ce qui serait le point de vue d'un Zygmut Bauman ou Jacques Derrida, en Amérique par contre, où elle est étroitement liée à l'art, elle trouve son terme manifeste le 15 juillet 1972 sous forme de l'effondrement volontaire d'une esthétique culturelle qui était incarnée dans le complexe architectural de Pruitt-Igoe. Cf. Charles Jencks, Stern R., *The Language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977. Ed. française : *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.

nouvelle société « post-industrielle », « informationnelle », « post-capitaliste ». Ces nouvelles caractéristiques recoupent un nouveau type d'homme qui naît à la fin des années 1970 et au début de la décennie suivante, et qui sera dénommé « homme postmoderne ».

La modernité ainsi délimitée pourrait être esquissée au moyen de cinq aspects. La première caractéristique relève du champ technoscientifique : la modernité s'inscrit dans un prodigieux essor des sciences et des techniques dont les moyens, conduits par une logique de progrès et d'émancipation de l'humanité, subissent un développement de plus en plus rapide, au point que l'homme se voit obligé de se poser la question de la finalité et du sens d'un tel développement. Or cet essor technico-scientifique est lié, de manière de plus en plus directe, à la production. Vu le développement de ses moyens dans le sens de leur intensification, rationalisation et systématisation, la modernité se définit comme l'ère de la productivité : à partir d'une volonté humaine de dominer la nature, on continue par une intensification du travail et une science de l'efficacité jusqu'à un rendement maximal. Cette productivité qui ne cesse d'augmenter entraîne des changements dans la vie de l'homme et dans sa condition sociale. Le travail étant de moins en moins difficile et se passant de plus en plus de l'homme, la société humaine se transforme en une civilisation de la consommation et du loisir.[1] Pourtant, cette mutation, loin d'être radicale, ne provoque aucunement cette finalité productiviste de la modernité ni ses contraintes opérationnelles qui fondent son éthique.

Le deuxième point qui inspire la critique de la modernité est celui de la politique. La modernité naît au moment où naît l'Etat moderne, c'est-à-dire au moment de la séparation du politique, du religieux et de la laïcisation. Naît donc un Etat de droit, électif, parlementariste, basé sur la séparation des pouvoirs, qui se voit de plus en plus centralisé et qui nourrit sa raison d'être par

[1] Cf. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970. L'auteur de l'ouvrage ira jusqu'à caractériser la société moderne comme un mythe de la consommation : « Si la société de consommation ne produit plus de mythe, c'est qu'*elle est à elle-même son propre mythe*. [...] La Consommation est un mythe. C'est-à-dire que c'est une *parole de la société contemporaine sur elle-même*. » Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 311. C'est l'auteur qui souligne. Cf. également Gilles Lipovetsky, « Consommation et hédonisme : vers la société postmoderne », *in L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 150 *sq.*

un discours orienté vers l'avenir : vers l'abondance, la liberté et le bonheur. La raison sur laquelle il repose est censée établir des relations entre l'action humaine et l'ordre du monde, venu remplacer l'arbitraire et la violence. Mais l'ère moderne est aussi une ère libérale dont l'une des lois organisatrices est l'économie de marché, c'est-à-dire que la rationalité de l'Etat est assistée par la logique de l'intérêt et de la conscience privés. Désirant instaurer le même système d'organisation dans tous les secteurs de la vie, la raison politique et économique tente de rejeter comme résiduel tout ce qui résiste à sa logique, notamment la vie affective, les langues ou les cultures traditionnelles.[1]

Une troisième dimension de la modernité serait celle de l'individu, et de l'émergence de sa vie psychique. Celui-ci apparaît comme une conscience autonome avec ses conflits personnels, son intérêt privé de même que sa psychologie qui découvre l'inconscient. L'individu moderne se voit impliqué dans les rouages de la vie moderne, dans son réseau de médias, d'institutions et d'organisations qui rendent cette vie tellement complexe que cet individu commence à perdre son identité, sa capacité de communiquer. L'individu est entraîné dans un processus par lequel, rendu étranger à lui-même, ses rapports avec l'autre se troublent. Ce désordre mental met l'homme moderne de plus en plus souvent dans l'impossibilité de mener une vie sociale normale. Combattant les malaises psychiques et sociaux qu'apporte la vie dans une société moderne, l'individu cherche à compenser tout un système de dépersonnalisation par le biais de l'objet et des signes.[2]

A l'instar de la sphère sociale et psychologique connaissant, à l'époque moderne, des changements paradigmatiques, le domaine de la temporalité - notre quatrième point - subit également une mutation spécifique. Premièrement, le temps moderne cesse de se former en cycles, en se développant selon la ligne allant du passé, à travers le présent, vers le futur. C'est-à-dire que partant de l'origine, il vise une fin supposée, suivant la temporalité de la tradition judéo-chrétienne. Or, la modernité, notamment telle

---

[1] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

[2] Cf. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 167 : « L'objet est ce qui a disparu à l'horizon du sujet, et c'est du fond de cette disparition qu'il enveloppe le sujet dans sa stratégie fatale. C'est alors le sujet qui disparaît à l'horizon de l'objet. »

qu'elle se conçoit à partir de Baudelaire, trouve sa place précise sur cet axe temporel : plaçant la tradition et sa direction du côté du passé, la modernité même s'ancre sur l'avenir, tout en projetant le passé en tant que le temps révolu. C'est donc le temps qui se mesure et auquel on mesure ses activités en les divisant en accord avec ce temps abstrait qui a envahi le rythme des travaux et festivités des sociétés traditionnelles. Le temps se structure en fonction de la contrainte de la production qui n'hésite pas à organiser, également le temps libre et les loisirs.

D'autre part, le temps moderne, notamment depuis Hegel, acquiert une valeur historique. L'histoire, instance dominante de la modernité, représente un autre schéma, différant de celui du mythe, que la société humaine adopte pour se penser. De cette manière, l'humanité dégage le sens de son activité et de son existence terrestre, c'est-à-dire qu'à travers l'histoire, l'homme donne une direction à sa vie. Néanmoins, comme les catégories temporelles telles que l'éternité ou les temps mythiques ont été évincées de la temporalité moderne et que seul le mobile du temps est la vision du progrès et d'un avenir meilleur, autrement dit des catégories qui échappent constamment au présent, la modernité cherche une remplaçante qui soit capable de résoudre ce manque constant. Elle la trouve dans la catégorie de la contemporanéité, de la « simultanéité mondiale »[1]. Le temps moderne, celui du progrès et de l'avenir, se voit de plus en plus métamorphosé en un temps de l'actuel et de l'immédiat dans la mesure où la quotidienneté revêt la forme d'images du cinéma, de la télévision, de la publicité, des scènes de catastrophe et de violence, ou bien de la vie des personnalités célèbres ou importantes et scande ainsi une position aux antipodes de la durée historique.

Le cinquième point qui dépeint la spécificité de la modernité recoupe en quelque sorte ce qui a été dit à propos du modernisme et des avant-gardes. Comme les critiques de la modernité l'insinuent, en premier lieu celle d'Alain Touraine, la modernité se distingue également par l'éloignement des orientations de ses trois éléments constitutifs : le domaine politique de l'Etat de

[1] Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, *.op. cit.*

plus en plus bureaucratisé, le domaine de la science et la technique et le domaine de l'art qui est le premier à se séparer de cette triade. La rhétorique de la modernité culturelle et celle des mœurs s'inscrit donc dans une opposition formelle mais fondamentale avec les deux autres domaines, notamment celui du politique. Depuis le texte de Baudelaire sur l'art romantique, *Le peintre de la vie moderne*, la modernité culturelle, artistique en particulier, que nous avons choisi de désigner « le modernisme », se présente comme une exaltation de l'authentique, de l'éphémère, de l'insaisissable, comme une exploration des profondeurs de la subjectivité, traduisant de cette façon la volonté de se distancier d'un conformisme politique et social. Elle veut représenter le recul par rapport aux formes de la vie sociale qui ne cessent de s'homogénéiser. D'où l'éclatement des règles, des modèles et des formes traditionnelles dont l'avant-garde serait une incarnation exemplaire, puisqu'elle opte pour une esthétique de la rupture, de l'innovation, du refus de la tradition, de l'académisme, etc. Or même cette modernité qui se veut la représentation du particulier, de l'individuel, du subjectif ou de l'authentique est de plus en plus trahie par l'irruption de l'industrialisation de la culture. Celle-ci cesse d'être une affaire d'élite et revêt de plus en plus l'apparence d'une entreprise de masse, permise par un concours des médias qui envahissent la vie.

La modernité qui se définissait au départ par son orientation vers l'avenir, lui-même déguisé dans la notion de progrès, perd cette valeur au profit d'une actualité louant l'éphémère, c'est-à-dire le changement qui se justifie par le seul fait de changer. Ainsi les notions de mode, de tradition, d'ancien, de nouveau, s'équivalent et les termes d'innovation, de rupture, etc. perdent leur valeur de définitions de la modernité. Elles sont substituées par un jeu d'un ou de multiples systèmes de signes qui entrent dans une logique de changement cyclique. Celui-ci travaille toutes les formes du passé, que ce soit les formes folkloriques, archaïques ou bien toute autre forme relevant de la tradition. Néanmoins, ces éléments ainsi travaillés se voient dépourvus de leur sens premier, de leur substance en raison de leur réduction à de simples acteurs dans des cycles de changements.

Or la logique du changement ne reste pas sans attaquer aussi les autres domaines constitutifs de la modernité - celui de l'économie et de la politique et celui de la science et technologie -, mais elle ne définit pas la modernité telle quelle, dans la mesure où les révolutions scientifique et technologique ne sont pas elles-mêmes des critères de la modernité. C'est plutôt leur implication et le jeu avec les fruits de leur activité (gadgets, produits facilitant la vie, notamment la communication et la propagation de l'information, mais aussi le déplacement terrestre de même qu'extraterrestre) qui définit une nouvelle phase de la modernité, celle de la quotidienneté. Se refermant de plus en plus sur le jeu formel du changement, la modernité entre dans un nouveau cycle de son histoire qui se distingue par renversement des catégories de la modernité contre elle-même. Les mythes du progrès, de l'innovation, de la révolution technologique se retournent contre elle en revêtant des visages menaçants. La sortie de cette précarité moderne qui s'esquisse à l'horizon s'apparente à un « activisme du bien-être » où la liberté n'est que formelle, où la culture devient mode avant de s'homogénéiser sous l'impulsion de la globalisation, et où les valeurs et idéaux humains se dissolvent dans le jeu du plus fort.

De même, sur le plan de la science et technologie, la modernité se révèle être plutôt une rêverie, une foi dans le pouvoir de ces deux domaines. C'est le mythe de la techno-science qui, en le nourrissant, effraie dans l'art d'auteurs tels que Franz Kafka ou les Nouveaux Romanciers, dans les termes qu'emploie Adorno en parlant de la puissance de l'œuvre de Kafka due au sentiment négatif de la réalité qu'il ne peut écrire que sur le mode fantastique dans l'absurdité. C'est-à-dire comme l'expression d'un art qui ressent un certain malaise à s'accorder avec la réalité qu'il ne peut travailler qu'au moyen d'une *mimesis* non « réaliste »,[1] « ne désirant même pas en produire la façade ».[2] Les valeurs, déconstruites, décomposées et détruites, disparaissent en même temps que leurs référents s'effondrent. Sous l'impulsion de la pensée moderne, celle dont les racines remontent aux Lumières et Rousseau, les références morales, religieuses, sociales, intellectuelles se voient abattues. La

[1] Dans le sens d'une imitation qui ne s'emploie pas à en donner une image « objective », « exacte », comme un roman dit 'traditionnel', c'est-à-dire balzacien ou zolien.
[2] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* Paris, Klincksieck, 1974, p. 33.

seule valeur, qui est aussi la seule référence, restera le quotidien perçu par la subjectivité qui contemple. Le quotidien[1] qui s'érige en la seule référence pour le sens commun. L'image littéraire assez éloquente serait donnée par exemple par Georges Perec ou Michel Butor dans leurs tentatives d'épuiser une tranche du quotidien.

Le monde moderne, défini par l'abondance rationnelle programmée, par la destruction de la nature environnante, par la prévalence des signes, par la violence omniprésente est interprété, par les théoriciens de la quotidienneté moderne,[2] en termes de quotidien qui reste la seule référence pour le sens commun, bien que les intellectuels aillent chercher cette référence dans le langage et le discours, parfois également du côté de la politique.[3] Ce concept du quotidien qui recouvre celui de la modernité, notamment celle de la deuxième moitié du XX$^{e}$ siècle, est le signe d'une passivité générale, c'est-à-dire qu'il est l'aspect uniforme des grandes sphères de la vie sociale : du travail, de la famille, de la vie privée, des loisirs. Revient l'image fréquente du spectateur ou auditeur passif regardant des images ou écoutant des sons qui lui sont imposés par la télévision, par la radio, par le cinéma ; l'image du travailleur passif, exerçant un travail sans possibilité aucune de prendre part aux décisions prises par ses supérieurs, ou bien l'image du consommateur qu'est devenu pratiquement tout le monde, puisque notre faculté de choix est réglée. Nos besoins sont dirigés par la publicité omniprésente et par les études de marché.

En ce sens, la conception du quotidien moderne renoue avec la temporalité moderne dans la mesure où la quotidienneté moderne en tant que répétitivité des gestes quotidiens tend à éliminer le côté cyclique du temps. En d'autres termes, une certaine propension à ignorer les gestes et moments qui

---

[1] Cf. Henri Lefebvre, « Présentation d'une recherche », *in* : *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968, pp. 7-133.

[2] Cf. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1968 ; Michel de Certeau *et al.*, *L'Invention du quotidien*, 2 vol., Gallimard, Paris, 1980-1994 ; Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne, op. cit.* ; Michel Maffesoli, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, 1979 ; V. Scardigli, *La Consommation, culture du quotidien*, PUF, Paris, 1983.

[3] Cf. avec la période maoïste de *Tel Quel* et de Philippe Sollers en tant que représentants littéraires.

s'articulent en cycles - l'alternance jour (traduit par l'activité) et nuit (traduite par le repos, le sommeil), les saisons et les récoltes (on peut avoir pratiquement tout à n'importe quelle saison), la faim et sa satisfaction (on mange à n'importe quelle heure de la journée, très souvent en fonction de l'activité - travail que l'on effectue), le désir et son assouvissement, etc. - se fait de plus en plus ressentir plutôt que sentir. C'est donc la monotonie qui impose sa force écrasante, traduite, paradoxalement, par le changement incessant des éléments qui ne changent pas à l'intérieur du cadre. Aussi, le changement, tel l'élève de la logique des avant-gardes, fatigue le quotidien par le caractère programmé du besoin de changer - innover, au point que le vieillissement du nouveau est voulu afin que les rouages puissent tourner. La production vit en vue de la reproduction et donc produit les changements eux-mêmes. Cependant, les changements sont tellement rapides qu'une impression de la monotonie est peu ostensible, si n'elle n'est pas interdite par cette rapidité qui ne cesse de grandir.

Or, la perception du quotidien moderne est de plus en plus marquée par le clivage entre ceux qui envisagent le quotidien comme élément toujours trop obsolète dans la vie et qui veulent le changer impatiemment, et les autres qui se refusent à accorder une importance quelconque au vécu, voulant sacrifier tout intérêt au profit du progrès de la science, la technologie, la croissance économique, etc. Le quotidien, en tant qu'insignifiant par rapport aux grandes questions scientifiques, technologiques, économiques, etc., doit leur céder la place. Mais il va de soi qu'aucune des deux positions modernes n'aboutira jamais à promouvoir ses projets au rang du réalisable. Ne serait-ce que, d'un côté, en raison d'une complexité extrême de la société humaine, laquelle ne se fera jamais transformer au jour le jour, et, de l'autre, en raison de l'impossibilité de réduire le vécu avec ses maladies au simple problème d'ordre scientifique, technique ou économique.

Déconstruction permanente de toutes les valeurs qui mène à leur ambiguïté totale, à la perte de possibilité de distinction entre le bien et le mal, la modernité se montre comme une logique dialectique basée sur le dépassement, le changement, bref sur le mode d'une révolution permanente des formes. Mais en ceci, elle fait l'impression, selon les mots d'Henri Lefebvre,

d'une « révolution manquée », son « ombre », sa « parodie » : « A l'intérieur du monde renversé et non remis sur ses pieds, la modernité accomplit les tâches de la révolution : dépassement de l'art, de la morale, des idéologies... ».[1] C'est justement à cet endroit, logiquement généralisateur et réducteur, qu'elle a suscité et suscite de nombreuses critiques de même que quelques tentatives de sortir de cette logique. D'où l'émergence de la notion du postmoderne comme l'une de ces tentatives. Le chapitre suivant esquissera les plus importantes branches de la critique de la modernité selon Alain Touraine, dont l'une a trouvé son expression première en art et aux Etats-Unis, mais qui semble se propager, à partir des années 1980, également en Europe.

[1] Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne, op. cit.*

## II.C. Modernisme et littérature - le roman comme recherche

Outre les caractéristiques des questions générales de l'art esquissées précédemment, il importe de relever certains aspects qui marquent le domaine littéraire, la littérature narrative en particulier. Face à la nouvelle conception artistique, mais surtout face aux nouvelles tendances de la vie moderne, la littérature de ce milieu du XIX$^{e}$ siècle connaît des mutations importantes. Il est évidemment impossible de les inclure toutes dans ce bref parcours du moderne, ayant pour but de repérer certains de ses points distinctifs sur lesquels pourrait se bâtir le concept de postmoderne. Il ne sera donc question que de tendances générales, des thèmes, formes et attitudes dont se revêt le modernisme littéraire, ayant égard particulier au domaine français et francophone. En même temps, il importe de signaler que ce bref parcours s'intéressera notamment à la littérature narrative, c'est-à-dire le roman en tant que représentant principal du modernisme littéraire. Les questions de poésie, bien qu'aussi largement importantes pour celui qui s'occuperait de cette question, seront laissées de côté ou mentionnées de manière sommaire, étant donné leur complexité et le caractère marginal de leur apport.

Définir le modernisme littéraire, c'est-à-dire la littérature qui naît après Baudelaire, paraît impossible. Une des façons de cerner ce vaste domaine réside dans une délimitation temporelle, c'est-à-dire de son début et de sa présumée fin. Elle sera forcément générale et réductrice. Le terme de « modernité » en tant que référence culturelle naît sous la plume de Baudelaire. Elle veut s'approcher de la vie moderne, mais elle s'en détache au point qu'il

ne faut plus parler de modernité, mais, comme nous le suggérons, de modernisme. Si donc ce modernisme émerge comme résultat de multiples facteurs qui définissent la modernité en termes de période de la société occidentale, il s'achève avec leur décomposition et avec le changement du paradigme social. Cette délimitation hypothétique situe le début du modernisme à la fin du XIX$^{e}$ et au début du XX$^{e}$ siècles, époque où naît le concept baudelairien de « modernité » artistique. Sa fin couvre alors les années où se font voir les premiers signes de sa présumée déconstruction. C'est le moment où cessent de rayonner les derniers représentants des écoles ou groupements littéraires aux traits avant-gardistes. C'est en ces termes qu'on tracera, à titre complémentaire, les contours temporels du modernisme français.

Les caractéristiques du modernisme littéraire surgissent à partir des textes incombant à ce vaste champ délimité temporellement. Le terme est originaire du domaine anglo-américain - *modernism* -, où il correspond à une période précise, celle des les années 1910 - 1930. C'est aussi dans ce sens de périodisation que Gilles Lipovetsky, dans *L'Ere du vide*, reprend ce terme. Les modernistes anglais et américains se distinguent des autres auteurs en ce qu'ils font le pendant, dans leur spécificité, des avant-gardes française, italienne ou allemande. Un mélange d'innovations formelles, d'attaques contre le monde moderne, de visées mythologisantes réunissent T. S. Eliot, E. Pound, Epstein, S. Lewis, le vorticisme, D. H. Lawrence et V. Woolf. Or Irwing Howe, représentant de la critique américaine, ne caractérise plus le modernisme comme un chaînon dans la suite chronologique des mouvements, écoles et groupements artistiques. Il le considère comme une sensibilité générale, de Rilke à Strindberg. Cette sensibilité traduit un certain antagonisme par rapport à la réalité moderne ambiguë et une volonté d'accentuer la dimension de l'expression, c'est-à-dire le privilège accordé à la forme devant le contenu.[1]

Dans le domaine français, le début du modernisme peut correspondre avec ce que Jean-Paul Sartre appelle « la génération de 1850 ». Il situe le début du modernisme littéraire aux alentours de cette année, puisque c'est le moment

[1] *Decline of the New*, New York, Harcourt. Brace and World, 1970.

« où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise. »[1] Ce modernisme traduit déjà la volonté de l'art qui se veut critique de la nouvelle réalité sociale. Les réactions que certaines œuvres éveillent viennent confirmer leur caractère critique (*Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*). Cet aspect modernisme ne reflète cependant pas ce qui était primordial pour Baudelaire : un moderne qui traduise la nouvelle réalité de l'époque - la modernité - marquée par la nouvelle industrie, les inventions techniques et scientifiques dont l'art et la littérature en premier lieu, étaient tenus de rendre compte, de chanter la nouveauté, la « modernité ». Ainsi, la modernité du monde et spécialement celle de la technique se montrent inséparables de la modernité dans l'art. Citant Baudelaire et Apollinaire (« Crains qu'un jour un train ne t'émeuve Plus »), Henri Meschonnic associe les modernités - technique, sociale et culturelle - comme domaines qui s'influencent. Pourtant, cette modernité technique et même politique ou sociale peut susciter, comme Meschonnic le suggère, deux réactions qui vont dans deux sens inverses : « Rejet ou adhésion, c'est de toute manière une partie de l'ensemble. » La nouvelle réalité matérielle, celle de la modernité, contribue largement, si elle n'en est pas à l'origine, à créer la nouvelle couche sociale - la bourgeoisie - que l'art, mais surtout la littérature, prennent comme point de mire, comme matière à travailler sous une lumière critico-analytique. Le modernisme exprime donc une ivresse par la modernité technique d'une part, mais, paradoxalement, peut-être sous l'impulsion de la modernité sociale, aussi son désœuvrement par cette technique. Conformément à l'aspect du modernisme relevé par Adorno, le modernisme peut s'exprimer par une position anti-moderne : « Et la modernité de cette anti-modernité renouvelle le vieux dualisme, les anti-occidentalismes, les intégrismes. La plus moderne des professions est la prophétie. Plus justement, l'apocalyptisme. »[2] En ce sens, étant l'un des éléments de la culture moderne, le modernisme littéraire souligne la scission entre les trois logiques de la modernité : celle d'ordre techno-

[1] Charles Russell, « La réception critique de l'avant-garde », *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai-Kiadó, 1984, t. 2, p. 1124.
[2] Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 39-40.

économique, politique et culturel qui sont, chacune, animées par un autre principe : « la rationalité fonctionnelle », « l'égalité » et « l'hédonisme ».[1]

Mentionnant cette posture de la modernité dans le champ culturel, Gilles Lipovetsky présume que l'aspect le plus important du modernisme est celui de la rupture avec les deux autres logiques, avec les deux autres modernités. Il s'agit d'une rupture d'ordre épistémologique qui se manifeste dans le domaine littéraire, plus exactement dans celui du roman, sur deux plans : celui de l'objet de la représentation et celui de la manière de représenter. Le premier plan regroupe les phénomènes tels que le retour de la subjectivité, la prospection interne et en profondeur du sujet, le mal exprimé dans le rapport envers le référent - le réel externe, envers la réalité environnant le sujet ; de même il appartient de mentionner le côté métadiscursif (méta-romanesque) du phénomène : à savoir le débat sur l'objet de la représentation littéraire même. Tels des grands récits (méta-récits), les textes critiques de Jean-Paul Sartre, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Philippe Sollers - pour ne citer que les plus significatifs - représentent des doctrines qui touchent l'écriture romanesque.

De l'autre côté, au niveau de la manière de représenter, le modernisme littéraire paraît s'exprimer le mieux en termes de crise de la représentation. Le statut de la mimésis est mis en question par elle-même. Le romancier moderne doit affronter une question on ne peut plus déterminante : « Comment raconter une histoire au moment où il s'avère impossible de raconter à l'ancienne ? »[2] C'est-à-dire à la manière du romanesque traditionnel, « balzacien » ? Cette représentation devient donc impossible. Il faut chercher des issues : la littérature se replie sur elle-même, ses auteurs recherchent l'imprésentable et le mythe fait son retour non seulement comme matière à raconter, mais aussi comme manière de raconter.

Le rapport entre la fiction et la réalité se problématise. La question de la mimésis se pose à tout moment. Elle devient la clé de voûte du modernisme

[1] Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 122.
[2] Jiří Trávníček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (*Le récit est-il mort ? Les schismes et dilemmes de la prose moderne*), Brno, Host, 2003, p. 56.

littéraire. Le roman traditionnel, élaboré surtout par les romanciers réalistes, était en effet le résultat du positivisme qui, après le domaine de la pensée philosophique, s'empare également de l'écriture romanesque. Le romancier traditionnel présuppose qu'il peut dessiner l'image de la vie dans tous ses plans. En d'autres termes qu'il raconte, puisqu'il sait. Il sait, puisque le monde est lisible. Le monde et les choses sont évidents, accessibles, descriptibles. Le romancier présuppose également que le monde qu'il écrit est lisible pour le lecteur. Et que le rapport qui les unit se fonde sur l'évidence de l'expérience commune. L'envoyé direct de l'instance auctoriale, le narrateur peut tout savoir, puisque nous, les lecteurs, croyons tout comprendre. Or la modernité brise cette certitude en tant que position anthropologique de la pensée. L'écriture moderniste reflète le processus commencé par Baudelaire et achevé par les avant-gardes. Ce processus problématise le lien entre le monde, l'expérience individuelle, l'écriture du roman et la lecture. Car enfin, le monde n'est pas connaissable, l'expérience que nous en avons n'est que fragmentaire, discontinue et infiniment subjective. L'art n'est pas là pour rapprocher le monde, mais au contraire pour l'éloigner. La conscience du roman n'est plus celle de quelqu'un qui sait, mais celle qui sait qu'elle ne peut pas savoir. En ceci le roman met une barrière entre lui-même et le monde, et entre le monde et la conscience du lecteur. Il ne s'agit plus du consensus confirmé par l'expérience commune à propos du monde, mais de la destruction volontaire du lien entre le monde et la conscience individuelle.

Poussée par le foisonnement de la modernité dans le domaine philosophique, politique et social, l'expérience de la première moitié du XX$^{e}$ siècle ne peut qu'affermir cette direction et persuader l'art de la justesse de celle-ci. Le modernisme continue sa trajectoire dans le sens de l'éloignement du monde, du réel qui s'avère de plus en plus complexe. L'homme n'arrive plus à comprendre le monde. Le roman n'y peut rien, il ne peut plus continuer à raconter toujours de la même manière. C'est en ces termes qu'Alain Robbe-Grillet s'exprime, quand il parle de la réalité et de sa reproduction au moyen de la représentation cinématographique :

> Or le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable. [...] Il peut sembler bizarre que ces fragments de réalité brute, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement [...] L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps le caractère *inhabituel* du monde qui nous entoure : inhabituel, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre.[1]

Le roman doit donc commencer auprès de soi-même ; à moins qu'il saisisse le sens de sa propre existence. Pour cela, il est nécessaire d'entamer, si ce n'est continuer, la quête sur le roman lui-même. Il se replie sur lui-même pour se plonger dans une auto-réflexion : réflexion de sa propre conscience et de ses propres possibles. En ce sens, il renoue avec l'héritage de Cervantès, fondateur, avec Sterne, Diderot, etc., du « roman moderne » et des temps modernes.[2]

Le roman moderniste se trouve donc dans une position d'où il a du mal à se sortir. D'un côté il y a un grand point d'interrogation au-dessus du statut de la mimésis même, de l'autre il y a le réel qui fera toujours l'objet de la représentation. La nature de la littérature, et notamment de la littérature narrative dont le roman est le représentant majeur, implique, comme on l'a vu chez Adorno et Lipovetsky, le besoin de communiquer le monde qui nous entoure. Cette soif s'accroît avec l'éloignement de ce monde qui devient de moins en moins compréhensible. Il se complexifie et son décryptage s'avère impossible, au moins avec le prisme du roman traditionnel, avec les « yeux balzaciens ». Il ne faut pas répéter que le roman moderniste cesse de saisir le monde, puisque notre expérience même n'y arrive pas non plus. Pourtant, le besoin évoqué ci-dessus pousse à continuer de chercher une voie, de s'engager dans l'écriture du monde.

En ce sens, la déclaration de la supposée dernière des avant-gardes littéraires, le mouvement autour de la revue *Tel Quel*, démontre à quel point la

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 18-20.
[2] Cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio », pp. 17, 20.

relation entre la représentation mimétique et le monde préoccupe la création littéraire :

> Sans doute rien n'est plus important vis-à-vis du monde, et venant d'un ensemble aussi mal défini qui s'appelle « nous » ; sans doute rien ne mérite plus d'attention que ce décalage entre l'objet, le spectacle qui se trouvent devant nos yeux, l'idée que nous nous en faisons, la manière dont nous le recevons habituellement, et la découverte (la sensation de découverte) brutale ou progressive de cet objet, de ce spectacle, où nous retrouvons, par la force d'une sensation particulière, l'intérêt que mérite ce monde, ce monde TEL QUEL, l'étendue infinie de sa richesse et de son possible [...] Vouloir le monde, et le vouloir à chaque instant, suppose une volonté de s'ajouter la réalité en la ressaisissant et, plus qu'en la contestant, en la représentant.[1]

La représentation de la réalité n'est pas mise en question : c'est la manière même de représenter cette réalité qui se cherche. En l'écrivant, le genre romanesque s'acquitte du rôle de critique de la réalité. C'est-à-dire de la modernité. Il serait possible de conclure ici avec Michel Butor citant Mathew Arnold : « la poésie est une critique de la vie ».[2] Le roman, genre protéiforme et ouvert qui échappe aux règles, représente un terrain de prédilection pour l'expérimentation. D'ailleurs, le roman a été choisi par les romanciers du XVII[e] siècle, comme par exemple Scarron, Charles Sorel ou Furetière, pour sa liberté à l'égard des contraintes génériques. Le début du « roman moderne » se situe, comme nous l'avons vu chez Kundera, au moment où ce genre se met en cause et où il est question de ce que Charles Sorel appelle « anti-roman ». Cette évolution du genre romanesque témoigne d'une certaine rupture épistémologique, étroitement liée à la problématisation de l'imitation / simulation / représentation de la vérité / nature / réalité.[3]

Au moment où le roman conteste sa propre capacité à représenter et tourne dans l'autoréflexion, comme c'est le cas du roman comique, picaresque

---

[1] « Déclaration », *Tel Quel*, № 1, printemps 1960, p. 4.
[2] Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 11.
[3] Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques*, *Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 18.

ou anti-roman, un nouveau changement épistémologique s'opère avec ce qu'il est convenu d'appeler l'émergence du sujet. La découverte cartésienne de la conscience qui observe, du sujet qui conçoit le monde objet, implique que la narration est inévitablement produite par « le sujet parlant dans le langage implicitement ou explicitement ».[1] Un autre changement épistémologique lui succède et plonge le roman dans la cohérence construite par la vie quotidienne au moyen de repères identitaires, spatiaux, temporels, linguistiques. Ce changement se reflète dans un souci de vérisme et oriente le roman vers le « réalisme ».[2] Ce prétendu réalisme élabore une écriture qui incarne la position anthropologique reposant sur la conviction que le monde est totalement connaissable. D'où la certitude des romanciers « réalistes » - au sens de partisans de ce type d'écriture « vériste » - que le monde réel est communicable et que le meilleur moyen de communication est le roman. Cette certitude a produit un serviteur de l'écrivain. Celui-ci se présente sous forme du narrateur omniscient, autrement dit la narration à focalisation zéro dans la terminologie genettienne, la vision par derrière dans la terminologie de Jean Pouillon. Le modernisme tel que nous l'envisageons ici s'oppose à cette attitude en la contestant comme superficielle et en récusant ses catégories narratives de linéarité, de régularité et de cohérence comme pure illusion ne correspondant aucunement avec la complexité du réel. Le narrateur traditionnel pouvait raconter tout sur l'histoire, sur les personnages du seul fait qu'il ne se rendait pas compte qu'il savait. Il était omniscient en même temps qu'il ne savait rien. Or le narrateur tel que conçu par le modernisme romanesque ne peut pas raconter, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'il sait qu'il ne peut pas savoir.[3] Pour cette raison, la conscience qui narre a dû changer d'attitude. A titre d'exemple éloquent de l'évolution de la constitution du réel dans le roman tout au long du modernisme, il suffit de citer Alain Robbe-Grillet qui symbolise à notre avis l'un des piliers du modernisme littéraire français. Ses réflexions « sur quelques notions périmées » du roman traditionnel ou sur le réalisme et la

[1] Selma Zebouni, « La mimésis en question : métafiction et autoréférentialité au XVIIe siècle », *Papers of French Seventeenth century Literature*, № 30, 1989, pp. 166-167.
[2] Daniel Riou, *op. cit.*, p. 23.
[3] Jiří Trávníček, *op. cit.*, p. 22.

réalité (« du réalisme à la réalité ») démontrent assez bien jusqu'où le modernisme littéraire a poussé la préoccupation primordiale du genre romanesque - la découverte de la réalité : « [celle-ci] ne continuera d'aller de l'avant que si l'on abandonne les formes usées. A moins d'estimer que le monde est désormais entièrement découvert (et, dans ce cas, le plus sage serait de s'arrêter tout à fait d'écrire), on ne peut que tenter d'aller plus loin. » [1] Il s'agit donc d'une scission avec la sensibilité du XIX[e] siècle. Chez un auteur moderniste l'emporte la conviction que ce qui garantit la réalité n'est pas un ensemble de normes et d'usages quant à la façon d'écrire un récit réaliste, vraisemblable, digne de confiance, mais l'expérience subjective. D'autre part, « la connaissance de ce que nous avons, de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure (connaissance scientifique, qu'il s'agisse de sciences de la matière ou sciences de l'homme) a subi de façon parallèle des bouleversements extraordinaires. [...] Donc, même si le roman ne faisait que reproduire la réalité, il ne serait guère normal que les bases de son réalisme n'aient pas évolué parallèlement à ces transformations. »[2] C'est ici que s'opère le plus grand changement. Pour un romancier traditionnel, le roman n'est qu'un outil, qu'un terrain sur lequel il peut faire jouer (observer et analyser) la réalité du monde. C'est elle que le roman cherche. Dans la conception moderniste, le roman devient une partie de cette réalité qu'il reflète : « Il n'exprime pas, il cherche. Et ce qu'il cherche, c'est lui-même. »[3]

La volonté de se rechercher est aussi le résultat d'un grand changement dans la nature de la narration. Pour un écrivain moderniste la narration cesse d'être le lieu d'une observation objective, comme c'était le cas dans le roman traditionnel. Dans la mesure où ce mode narratif assurait au lecteur l'impression d'être en contact direct avec la « réalité », la transparence du narrateur était pour celui-ci primordiale. La modernité au sens des Temps

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*

[2] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 137. Il faut bien évidemment ne pas oublier Nathalie Sarraute et son « Ere du soupçon ». Pour elle, « la vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène (cette « intensité de vie » qui, décidément, disait Gide, fait la valeur d'une chose »), a abandonné ces formes autrefois si pleines de promesses et s'est transportée ailleurs. Dans son mouvement incessant [...], elle a brisé les cadres du vieux roman et abandonné les uns après les autres les vieux accessoires inutiles. » *Les Temps modernes*, № 52, 1950, pp. 1420 - 1421.

[3] *Ibid.*

modernes naît avec l'émergence de la conception du sujet et s'associe au grand changement épistémologique : la création du nouveau discours scientifique consistant en ce qu'un sujet se prononce sur un monde objet.[1] La conscience qui observe et rend compte du monde en l'analysant a dû traverser, et pas seulement dans le domaine littéraire, la phase où l'illusion d'objectivité jouait un rôle de première importance. Cette illusion était à même de hisser le roman au rang des disciplines scientifiques. L'écriture moderniste ébranle cette conviction.

Dans la conception d'Henri Meschonnic, le moderne représente le travail du sujet. Si dire « je » implique le moment même de l'énonciation, le moment présent ici et maintenant, et si le moderne s'identifie au nouveau, c'est-à-dire « le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour qu'il demeure le temps de sujet »,[2] le modernisme romanesque surgit en effet comme le travail de la subjectivité. La subjectivité qui donne la forme, les paramètres et les contours à cette recherche du monde qu'incarne le roman. Le romanesque travaille la subjectivité, il est vrai, depuis longtemps déjà. Cet espace d'investigation littéraire a été prospecté par le romantisme et même beaucoup plus tôt si nous songeons à Rousseau. Il s'agit du moi qui contemple et conçoit les choses. Cependant, l'émergence du subjectivisme moderne se recoupe avec la découverte de la subjectivité de l'énonciateur : « Le 'je' qui ne réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle. »[3] La subjectivité entre dans le discours de celui qui raconte l'histoire. Au fur et à mesure que la modernité s'exerce dans la complexité de la vie humaine, celle-ci se révèle au scripteur. De plus, le modernisme romanesque ne conçoit plus l'énoncé de la subjectivité comme une confidence du moi, mais comme la conséquence de la nouvelle signification sociale et historique de l'individu.[4] Fugace et contradictoire, la subjectivité s'exprime sous une apparence discontinue, fragmentée, incohérente, personnalisée. L'individu narré ne ressemble plus au personnage romanesque tel qu'il apparaît dans le roman traditionnel : il n'a plus de

[1] Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 166.
[2] Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 33.
[3] *Ibid.*
[4] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 143.

contours, pas même un nom. Il n'est qu'un faisceau de réactions spontanées.[1] Objectivité du regard, cohésion de la conscience qui parle, cohésion du personnage, toutes ces catégories du roman traditionnel apparaissent aux yeux du roman moderniste comme superficielles. Pas même le moi qui observe n'est cohérent. Etant conscient non seulement de l'incohérence des autres, mais aussi de la sienne, il ne peut pas donner une image cohérente de la réalité :

> Si, rassemblant son courage, il [l'auteur] se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la tradition exige et à ne pas parler que de ce qui, aujourd'hui, l'intéresse, il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du vieux roman, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir. [...] Et puisque ce qui maintenant importe, c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychologique, l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi.[2]

Il parle de soi également dans la mesure où ce qu'il dit reflète sa propre vision des choses. Ainsi, le fondement même de la littérature narrative occidentale, sa capacité de mimésis, sont mis en question. Le modernisme a rejeté toutes les conventions qui lui assuraient le statut de l'espace de recherche, sur lequel on étudie, de manière objective, le monde environnant. Le roman, en tant qu'« un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité »[3] doit, d'abord, chercher soi-même son propre terrain de jeu, comme il en était question chez Robbe-Grillet ou Butor.[4] Pour cette raison, ayant rejeté le revêtement traditionnel des conventions romanesques, le roman se lance dans une

---

[1] « Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler est pour le romancier une gêne. » Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 1426.

[2] *Ibid.*, pp. 1423-1424.

[3] Cf. « Le roman comme recherche », *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, p. 7.

[4] « C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le récit est le laboratoire du récit ». Michel Butor, *op. cit.*, p. 8.

recherche de sa propre substance. Il s'interroge sur lui-même.[1] Le premier signe de cette interrogation était le roman sur le roman, tel que Gide le conçoit.

Si nous nous référons de nouveau à Henri Meschonnic, le modernisme littéraire paraît trouver son plein essor autour de l'an 1912 où se situe le commencement de « l'effet Mallarmé ».[2] Mettant en évidence l'aspect « formel » de la littérature lorsque la spatialisation et visualisation de l'écriture fait son émergence, ce modernisme entame l'interrogation sur sa propre substance. Avec *Les Faux-Monnayeurs*, le romanesque se reflète et peut ainsi regarder le processus même de sa propre production. Le questionnement continue. Si la modernité représente également la révélation de la fonction « méta » de la langue, le zénith du modernisme littéraire serait la découverte et la mise en pratique de la fonction métadiscursive de la littérature avec, en premier lieu, le métadiscours du roman. Si ce dernier naît au XVII$^{e}$ siècle avec l'apparition de l'histoire comique, genre mineur qui s'oppose à la littérature officielle, c'est-à-dire codifiée, il se définit alors en termes d'espace libre de contraintes de la codification générique permettant de « procéder à des expérimentations formelles » et « d'exprimer des idées audacieuses ».[3] Le questionnement sur le fonctionnement de l'écriture littéraire commence avec le début des Temps modernes, époque qui met en cause la structure de l'ancien régime basé sur la tradition. Le roman moderne est symptomatique de cette époque par sa contestation des valeurs issues de la tradition. Lorsque Charles Sorel réédite en 1621 son *Berger extravagant*, il le désigne comme « anti-roman ». Pour lui, il s'agissait d'écrire un roman qui soit le « tombeau du roman ».[4] Or cette volonté mortifère vis-à-vis du genre en question a débouché

---

[1] « Et puis, probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise, la littérature s'est mise à se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature. » Roland Barthes, « Littérature et métalangage », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p. 106.

[2] Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 25.

[3] Daniel Riou, « De la modernité », *Œuvres et Critiques, Le Post-modernisme en France*, année XXIII, № 1, 1998, p. 20.

[4] Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Rouen, Jean Osmant le jeune, 1639-1640, p. 10. En s'exprimant sur le sort du roman et de la littérature qui éprouvent, à cette époque, la pression de la censure, et en esquissant son dessein artistique, Charles Sorel se prononce, dans la préface de cette édition, dans les termes suivants : « [...] néanmoins le désir que j'ay de travailler pour l'utilité publique m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se

sur une sorte de sa renaissance sous la même couverture mais avec un autre corps. Avec son projet de réécrire la littérature pastorale à la manière d'un Cervantès qui vise le roman de chevalerie, Sorel se range parmi les rénovateurs de ce genre qui à force de se défaire dans une autocontestation permanente se régénère en même temps.

Le romanesque qui se cherche à partir d'une mise en question perpétuelle, semble fonder le roman moderne. Du point de vue épistémologique, ce phénomène témoigne d'une certaine problématisation du pouvoir de représentation par la littérature narrative. Cette problématisation ne se révèle pleinement qu'au XX$^{e}$ siècle et grâce au travail des avant-gardes modernistes littéraires. Plus exactement après la découverte du film. Même s'il est audacieux de prétendre que ce fut le film et le cinéma qui ont confirmé les doutes amorcés et esquissés par les romanciers comme Cervantès, Sorel, Scarron, avec Diderot, Sterne, etc., il est certain qu'il a été au roman ce que la photographie fut à la peinture figurative. La seconde vague de la mise en question de la mimésis était d'autant plus vigoureuse et allait d'autant plus loin, qu'elle était poussée par la logique moderniste de la recherche du nouveau et du changement. Il paraît que la vivacité du roman moderne est toujours le résultat de sa volonté de renouvellement dans l'auto-contestation qui n'est que l'effet de la logique moderniste appliquée contre toute tentative de rechercher des stéréotypes. A ceci s'ajoute un autre antagonisme, une autre direction dont il était question ci-dessus, à savoir celle qui récuse toute prétention à l'objectivisme, tout souci de représenter de manière « vraisemblable » ou « réaliste » comme superficielle et qui ne correspond pas à la complexité du réel.

Ce qui distingue en ce sens le romanesque moderniste de l'histoire comique fondatrice du « roman moderne » est l'orientation et notamment la mesure du geste réflexif. La réflexion procède de façon directe et explicite vers le geste scriptural même. Non seulement elle se diversifie selon les différents plans de l'œuvre qu'elle vise, mais elle devient la préoccupation première et

---

moquast des autres & qui fust comme le tombeau des Romans & des absurditez de la Poësie. » *Ibid.* C'est seulement dans l'édition de 1642 de cet ouvrage qu'il est question d'« antiroman ».

principale de tout un type de littérature moderniste. La réflexivité, l'auto-référentialité ou la métafiction - si nous nous permettons l'emprunt au le vocabulaire américain -, bref ce type d'écriture qui représente majoritairement le reflet de son propre corps revêt un rôle nouveau. Si ce n'est pas faire coexister deux fonctions distinctes dans un même corps : le rôle de représentation et le rôle critique : « [...] dans une œuvre de métafiction, la ligne de démarcation entre le discours créateur dont la fin est la production d'une 'fable', et le discours critique qui se présente comme 'commentaire' sur le discours créateur, est oblitérée. »[1] Ainsi, se mettant dans la posture du critique expliquant la signification de son propre travail, l'auteur devient théoricien de sa pratique qu'il tient à expliciter. Il n'est pas nécessaire d'aller chercher loin un exemple éloquent. Nous songeons aux auteurs du Nouveau Roman avec, en tête, Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet. Bien que le second n'ait pas poussé la théorie de l'écriture aussi loin que le premier, il ne faut pas oublier ses essais critiques rassemblés sous le titre de *Pour un nouveau roman* dont il tient de préciser qu'ils ne sont pas une théorie.[2] Ils représentent toutefois avec *L'Ere du soupçon* de Nathalie Sarraute un ensemble de textes fondamentaux pour ce groupe d'écrivains qui n'est pas un vrai groupe littéraire, car constitué artificiellement et portant cette appellation de Nouveau Roman, qui n'est qu'une « appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. »[3]

Les auteurs de la « mouvance » du Nouveau Roman ont la particularité de se lancer dans une recherche perpétuelle et ingénieuse des modes de textualisation. Leurs investigations dans les problèmes d'écriture atteignent une telle envergure que la critique a tendance à parler, en rapport avec leurs

---

[1] Selma Zebouni, *op. cit.*, p. 161.
[2] « Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman ; ils tentent seulement de dégager quelques lignes d'évolution qui me paraissent capitales dans la littérature contemporaine », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 9.
[3] *Ibid.*

œuvres, plutôt d'une « contamination » que d'un « enrichissement »[1] de ces dernières par la recherche formelle, leur projet critique. La question de la lisibilité se pose alors.

[1] Caractéristique par Pierre-Louis Rey dans l'article « Le Nouveau Roman » de l'*Encyclopaedia Universalis*.

## II.C.1. L'autoreprésentation[1] comme l'un des projets suprêmes du modernisme littéraire français

Observé avec attention depuis le début du XX^e^ siècle et étudié de manière assidue et détaillée depuis les années 1970,[2] le phénomène de la réflexivité semble constituer l'une des préoccupations principales du modernisme littéraire français : « Ricardou tire, suite à ses principes, les postulats qui, sous formes d'opposition en miroir, désignent les caractéristiques d'une modernité du roman ».[3] La réflexivité ou l'autoreprésentation de l'œuvre littéraire pose alors un problème dont la solution nous permettra, telle est au moins notre hypothèse de travail, de délimiter jusqu'où peut-on parler du modernisme et où s'impose la pertinence de parler du postmodernisme littéraire. Il s'agit de la question portant sur le statut de cette réflexivité en tant que processus de textualisation.

Lorsqu'il répond à la fameuse question posée en 1964 à la Mutualité « Que peut la littérature ? », Jean Ricardou, en la transformant en « Qu'est-ce

---

[1] Il s'avère important de faire une classification distinctive au sein de l'autoreprésentation. D'un côté, il faut distinguer la métafiction du métarécit genettien. La première implique un texte qui parle d'un autre texte (roman) portant le même titre que le texte premier ; l'exemple typique de ce procédé compositionnel serait *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide dont le narrateur écrit un roman portant le même titre. Le métarécit par contre - grâce à une confusion fâcheuse, qui a été d'ailleurs repérée déjà par Genette lui-même quand il concevait cette « figure » - signifie un autre texte inclus dans le texte premier. La littérature connaît des centaines d'exemples de mode compositionnel.

Sous la notion de réflexivité (ou « spécularité » si nous nous en tenons à l'étude de Lucien Dällenbach), nous allons comprendre le procédé scriptural qui contient des notes ou des séquences de texte qui se désigne lui-même, c'est-à-dire qui dit implicitement ou explicitement qu'il est conscient de sa propre production.

Pour ce qui est de la figure classique d'autoreprésentation, la mise en abyme elle paraît être une notion assez, sinon trop générale et imprécise vu ses fonctionnements différents affectant des niveaux différents du texte et grâce à son emploi presque abusif pour désigner toute sorte de réflexivité textuelle. Certes, il est impossible de l'éviter en ce contexte du roman français du XX^e^ siècle, notamment si l'on parle du Nouveau Roman et de ceux qui y réagissent ; nous trouvons cependant nécessaire de le faire avec prudence et de définir chaque situation où il en est question au moyen d'autres termes, plus précis.

[2] Nous songeons notamment aux études de Jean Ricardou relatives aux questions et problèmes du Nouveau Roman et de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

[3] Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002. p. 176.

que la littérature ? », avance qu'à la différence de l'« écrivant » barthésien qui n'est qu'un pur « informateur » se servant du langage comme du « moyen » pour communiquer le message, l'écrivain ne peut le concevoir qu'en tant que matériau ; pour lui, l'essentiel se trouve dans le langage et non pas en son dehors. Ainsi, le langage devient l'objet de l'écriture. D'où aussi l'objet de la création littéraire : « Si pour l'auteur de littérature, pour l'écrivain, l'essentiel est situé dans le langage, si donc le sujet du livre c'est, en quelque manière, *sa propre composition* - il n'y a aucun sujet préalable, aucune hiérarchie prédéterminée des sujets : la mort d'un homme ou de dix mille n'a pas d'avantage d'importance que l'évolution d'un nuage - n'en a pas moins non plus. »[1] L'autoreprésentation devient dans cette conception ricardolienne le thème, le mobile et la clé interprétative de l'écriture littéraire moderniste. Le roman dit « de la représentation » n'a plus de place à côté de celui « de l'autoreprésentation » qui surgit comme le seul constituant de la modernité en littérature - le modernisme : « Le miroir, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même ».[2] C'est en ce sens que va se développer l'écriture du roman de cette avant-garde moderniste ; il portera une attention toute particulière au matériau même de la production littéraire. Développant une « méta-littérature », l'écriture au second degré qui incarne dans notre conception l'apogée du modernisme littéraire dans le domaine du roman français implique des exigences particulières de la part du lecteur. S'écartant des effets de signification première[3], cette lecture « au second degré » représente aux yeux de Ricardou la seule vraie lecture en ce qu'elle est en mesure de lire les fonctionnements du texte. Or cette seconde lecture n'en est pas le dernier niveau. Il importe de souligner que pour ce théoricien du romanesque « narcissique »[4], le processus réflexif est un générateur et producteur de sens permettant une « escalade de l'auto-

---

[1] *Que peut la littérature ?*, propos recueillis et présentés par Yves Buin, Paris, UGE, 10/18, 1965, pp. 51-56.
[2] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 262.
[3] Autrement dit du sens convenu, tel qui nous apparaît automatiquement.
[4] L'expression de Linda Hutcheon utilisée dans le titre de son étude de l'autoreprésentation dans la métafiction américaine : *Narcissic narrative. The metafictional paradox*, London/New York, Routledge, 1980.

représentation »[1] et qu'il engendre à l'infini et de manière dynamique la textualisation du texte même. De cette manière, la littérature se plonge dans une hyperlittérarité. Le roman ne peut pas y échapper, ne serait-ce qu'en raison de son enfermement dans la salle de miroirs qui contiennent eux aussi des miroirs. Le miroitement n'en peut pas finir de refléter le texte et cette littérature s'enferme dans une sorte de spirale. Le modernisme s'engage de nouveau, à l'instar des avant-gardes, dans une voie sans issue.

Laissons de côté les diverses formes et procédés de réflexion textuelle et regardons ce qu'implique une telle approche de l'écriture du roman. Compliquant la lisibilité du texte littéraire, l'autoreprésentation, en tant que procédé compositionnel et, en même temps, thème principal, représente le chemin d'accès à la lisibilité du texte, dissimulée et occultée dans un texte de représentation : « Du fait du principe alternatif exclusif qui régit le système, le texte ne sera lisible qu'à contre-courant, et à contre-temps : par court-circuit, coup d'arrêt, par coups de signifiant. »[2] Une telle attitude s'inscrit dans le mouvement des avant-gardes des années 1950-1960, non seulement dans les propositions du Nouveau Roman et de son théoricien, Jean Ricardou. Nous songeons notamment au groupe d'auteurs autour de la revue *Tel Quel* notamment dans sa première phase[3] qui témoignent des prises de positions structuralistes. La caractéristique fondamentale du roman moderniste est donc

---

[1] Titre de l'article sur ce sujet : Jean Ricardou, « L'Escalade de l'autoreprésentation », *L'Auto-représentation. Le texte et ses miroirs, Texte*, № 1, 1982, pp. 15-25.

[2] Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 177.

[3] C'est-à-dire avant le tournant autour de l'an 1966 où il est possible de s'apercevoir d'une marxisation des positions de la revue de même que de l'entrée des thèses lacaniennes. Ce tournant s'affirme par la déclaration collective en été 1968 sous le titre « La Révolution ici et maintenant » qui est une référence aux théories marxistes-leninistes et qui, critiquant « la catégorie métaphysique d'expressivité » annonce une 'théorie tirée de la pratique textuelle que nous avons à développer'. La revue et ses auteurs, notamment Julia Kristeva, Philippe Sollers, Denis Roche, Jean Thibaudeau, Jean Ricardou témoignent, après le tournant, d'une « légitimation de la pratique textuelle », notamment avec la publication du texte de Tzvetan Todorov sur la « Sémiologie aujourd'hui en URSS » avançant la théorie du langage comme le héros principal du langage, de la théorie et poésie unies : « poésie est science » [*Tel Quel*, № 35, p. 44.]. De même il faut souligner que les autres auteurs annoncent une théorie où la fiction serait « toute entière occupée à se signaler comme texte » (Jean Ricardou, *Tel Quel*, № 39, p. 89.), l'œuvre comme « processus » (Jean Risset) ou la sémanalyse de Julia Kristeva. Cf. Jacques Dupont, « *Tel Quel* : pour un inventaire après décès », *Littérature moderne*, № 1, « Avant-garde et modernité », Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1988, pp. 167-175.

sa volonté de se regarder lui-même dans ses propres yeux. L'activité de l'écrivain « moderne »[1] signifie « se réfléchir comme dans un miroir. Dans des romans, nous entendons parler de gens qui écrivent ou lisent des romans »,[2] même si pour Michel Butor, cette réflexivité du roman n'implique, à la différence d'un Jean Ricardou, nulle fermeture, nul aveuglement quant aux autres hommes », puisqu'elle est une « réponse à un changement de l'image du monde. »[3]

[1] Dans ce contexte, il faut comprendre ce terme comme « contemporain », c'est-à-dire écrivant dans les années 1960.
[2] Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 18.
[3] *Ibid.*

## Conclusion du chapitre II

Il serait donc possible d'envisager de telles positions comme fondamentales pour caractériser le modernisme littéraire. Le roman traduit une contestation de la grande tradition mimétique de l'art occidental.[1] Sur ce chemin, il a mis en question la capacité de la littérature d'écrire la réalité du monde. De ce questionnement résulte le repli de la littérature sur elle-même. Cette solution semble reposer essentiellement dans une recherche formelle que les notions d'autoreprésentation et d'intertextualité définissent. Car il ne faut pas oublier non plus le jeu citationnel et la passion pour la dimension intertextuelle du texte romanesque qui incarnent également l'un des plus importants lieux communs du modernisme littéraire français. Le rôle qu'a joué *Tel Quel* lors de la constitution pratique, mais surtout « scientifique » du concept d'intertextualité est de nouveau à remarquer. Il ne faut pas oublier non plus la propension à l'ironie qui constitue toute une « tradition » de la mise en question du romanesque traditionnel et qui est l'une des caractéristiques majeures du modernisme littéraire. Mais il paraît que c'est avant tout la force expérimentatrice qui représente la clé de voûte de toute tentative - absurde, certes, car renonçant obligatoirement à l'exhaustivité - de définir le modernisme littéraire.

Or dans le contexte français que nous étudions et en particulier par rapport à l'œuvre de Jean Echenoz qui constitue le centre de nos réflexions, c'est toujours la dimension autoreprésentative et intertextuelle du roman

[1] Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 11.

moderniste qui se manifeste comme la plus importante et la plus révélatrice pour la question des limites entre le modernisme et postmodernisme littéraires.

Cette délimitation de la notion de modernité comme période de l'Histoire occidentale et comme concept permettant de penser la société occidentale de cette époque ainsi que la délimitation du modernisme littéraire et artistique nous ont fourni des moyens pour cerner les deux notions. Elles nous ont également permis de relever certains attributs qui sont constitutifs pour elles et qui, selon notre hypothèse, sont reflétés ou, comme nous allons le voir, représentent, selon les termes lyotardiens, l'objet d'un travail d'anamnèse effectué également par la littérature postmoderne, donc aussi par les textes de Jean Echenoz.

# III. LE POSTMODERNE

Ayant tenté de dresser une image de la modernité, et en particulier la dimension artistique qu'incarne la notion de modernisme, nous allons porter notre attention à la question du postmoderne qui revêt plusieurs apparences. Il s'agira donc d'en regarder de plus près les orientations principales. Se posera alors la question de savoir laquelle d'entre ces orientations saisit de manière adéquate les mouvements dans le contexte français, notamment le contexte de la littérature narrative de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle.

Il va sans dire que la question postmoderne touche presque tous les domaines d'activité humaine. Ayant surgi d'abord dans celui de l'art - la littérature américaine et l'architecture en furent les premières terres d'accueil -, le concept a gagné le domaine de la sociologie et celui de l'histoire : nous songeons notamment à la société post-industrielle de Bell et à la présumée « fin de l'histoire » de Francis Fukuyama. Avec les travaux de François Lyotard, la notion arrive en Europe, de prime abord assez réticente vis-à-vis de ce terme qu'elle trouve contradictoire.[1] Pourtant, de nombreux intellectuels ne peuvent pas résister à la tentation de se prononcer sur son compte et de le critiquer. Or la notion existe et se voit réemployée avec une fréquence croissante, même en dépit d'un certain brouillage. C'est d'ailleurs la seule raison qui justifie le présent travail, c'est-à-dire la nécessité de définir en quoi consiste ou non le

[1] Mais malgré ou, plutôt, justement en raison de ses contradictions, il est nécessaire d'éviter d'assimiler la notion à la chose même : on ne peut pas considérer la problématique comme résolue ayant renoncé à la question du changement paradigmatique qu'a subi la société occidentale au cours de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle. Bien que le terme soit douteux et fasse l'objet de nombreuses réflexions ironiques, la chose qu'il désigne a du poids et, vu l'envergure qu'elle enferme, elle doit être reflétée dans les différents domaines qu'elle couvre.

postmodernisme qui paraît être à l'œuvre dans les romans de l'un des écrivains contemporains. D'autant que ce dernier personnifie une sorte de chaînon dans la vie littéraire contemporaine.[1]

Dans la conclusion de son essai sur le postmoderne, Wolfgang Welsch[2] avance que le terme de postmoderne n'a d'autre sens que celui d'une indication : comme une sorte de point d'avertissement qui, néanmoins, du point de vue sémantique, s'éloigne de la problématique même, notamment par son préfixe. Il suggère que la modernité est déjà morte et dépassée, et que nous entrons dans une nouvelle ère, celle qui succède à la modernité. D'autres y ajoutent encore la valeur de négation qui implique une sorte d'anti-modernité. Or il n'y a rien de plus trompeur que d'envisager la problématique postmoderne sous cet angle, car le postmoderne ne signifie pas la fin du moderne. Il n'est pas question d'une scission nette d'avec la modernité ou le modernisme, mais d'un regard en arrière[3], d'une « relecture » transformationnelle du moderne : « La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, [...]. Mais cette réécriture est, je l'ai dit, à l'œuvre depuis longtemps

---

[1] Ce sont les nombreuses récompenses (les prix Femina, Médicis, Goncourt et bien d'autres sans compter les prix étrangers) qui permettent de considérer Jean Echenoz comme appartenant au groupe d'écrivains qui « font l'histoire littéraire ». C'est-à-dire qui laissent leurs « empreintes » dans ce champ qu'est la littérature contemporaine et dont on peut attendre qu'elles résisteront au travail du temps. Il est vrai que l'une des majeures caractéristiques de cette littérature, et du postmodernisme en particulier, est précisément la désagrégation de ces « lignes directrices », ayant pendant longtemps structuré le champ littéraire et artistique en général, de même que de l'émiettement de la littérature en des œuvres particulières sans possibilité d'en parler en termes plus concrets que ceux de tendances et d'orientations. Il est pourtant nécessaire de considérer l'œuvre de certains des auteurs dans un contexte historique plus large. Autrement dit, nous trouvons essentiel d'envisager les romans de Jean Echenoz dans le contexte du modernisme littéraire, tel qu'il se manifeste sous forme littéraire dans les œuvres des néo-romanciers, y compris de leurs prédécesseurs dont ils se réclament. En ce sens, Echenoz prend pour ainsi dire sa place dans la filière, mais son attitude vis-à-vis de la matière littéraire diffère. C'est cette « différance » qui fait de son œuvre une « balise » dans la littérature française du second demi-siècle. De ce fait, la notion de postmoderne s'avère être d'un apport pratique, telle est au moins notre hypothèse de travail, car elle permet d'expliquer de nombreux points qui distinguent l'œuvre en question de celles dont on a longtemps cru qu'elle étaient les sources d'inspiration et les liens de parenté pour l'œuvre d'Echenoz.

[2] Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988. Nous renvoyons à l'édition tchèque : *Naše postmoderní moderna*, Praha, Zvon, České katolické nakladatelství, 1994, pp. 161*sq*.

[3] Qui, cependant, n'est nullement un pas en arrière.

déjà, dans la modernité elle-même. »[1] Le postmoderne ne se pose pas comme un retour à une pensée pré-moderne.

Le concept ainsi que son nom ont subi un cheminement relativement court (une trentaine d'années), mais d'autant plus mouvementé. Le débat se poursuit autour de la problématique. La discussion ne peut plus se réduire à une simple dénonciation de la notion comme maladroite. Il est vrai qu'au départ, c'est-à-dire au moment où elle symbolisait la scission des auteurs américains avec le modernisme, sa forme sémantique se justifiait davantage et que de nos jours, le concept pourrait trouver une dénomination plus adéquate. Or si nous voulons la comprendre en tant que résultat d'un mouvement de la société occidentale, il faut renoncer à cette recherche d'une signification rigoureuse du terme, dépourvue de toutes ses connotations contradictoires, car cette tâche relève de l'impossible, étant donné que la notion ne fait sens que si elle est considérée comme un « symptôme ».[2] Elle est significative en ce qu'elle incarne la représentation d'une certaine crise du moderne qui a du mal à s'identifier, c'est-à-dire qui ne se sent plus en accord avec les stratégies qui le définissaient, mais qui est en même temps conscient qu'il n'y a pas de prise de position nouvelle. L'opinion selon laquelle il faut ne parler que de la modernité, abandonnant la notion de postmoderne, surtout si celui-ci fait partie de la modernité, ne se justifie que dans la mesure où l'on oublie que penser la modernité en termes critiques, ainsi que cela se fait de nos jours, ne serait pas possible sans le discours mi-provocateur, mi-critico-analytique du postmoderne. Sans lui, nous nous référerions toujours à la modernité pour nous y identifier.[3] Or de nombreuses questions s'imposent, en particulier celle, artificielle, qui préoccupe les historiens de la littérature : décider de ce qui relève du modernisme et de ce qui permet de parler d'une œuvre comme moderne, et en fonction de quoi se légitime le terme de postmodernisme et quels en seraient les critères discriminatoires. Suivant cette volonté/nécessité moderne de classer, de s'orienter dans le champ de plus en plus vaste qu'est la littérature, les historiens de la littérature demandent de chercher des balises, de

[1] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988, p. 202.
[2] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 161.
[3] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 162.

souligner des points de repère possibles permettant une orientation dans la matière littéraire et d'approcher ce vaste champ. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : Le postmodernisme saurait-il se définir autrement que par un renoncement aux logiques modernistes, par une autre attitude vis-à-vis du passé ? C'est-à-dire par une attitude qui permettrait de l'accuser d'un modernisme encore plus nouveau ? Cette volonté ne relèverait-elle pas également de l'impératif de changer, d'innover, d'être différent par rapport au moderne ? La réponse est plutôt négative, du moins dans la mesure où la caractéristique du modernisme en ce qui concerne le besoin d'innovation et de changement peut, en fin de compte, devenir la caractéristique de toute œuvre d'art. L'imitation peut être vue comme un moyen d'innovation puisqu'elle apporte un changement soit au niveau de la forme retravaillée par la réécriture, soit au niveau de l'œuvre imitée, transposée dans un contexte littéraire et social différents. A la manière de la « tradition moderniste » relevée par Octavio Paz et où toute volonté moderniste d'innover, d'être absolument moderne finit par se constituer en tradition, à laquelle s'opposent les modernistes en premier lieu, nous pouvons également avancer que toute volonté de renoncer à cette logique peut être considérée comme nouvelle. Le renoncement à la rupture peut faire figure d'une « rupture avec la rupture » et « ne peut donc pas avoir une définition précise - elle réclame l'effacement des repères »[1]. Il est donc possible d'envisager toutes ces « logiques » inscrites sur le compte du modernisme comme à ce point générales qu'il est pratiquement impossible de leur échapper. Toute volonté de changer pourrait être considérée, au bout d'un certain temps, comme une volonté de rentrer dans cette définition, y compris l'attitude postmoderniste qui se distingue par le renoncement à de telles logiques.

Dans la réflexion de tel ou tel autre théoricien, presque toute œuvre peut finalement être considérée comme moderne ou postmoderne.[2] Or ceci n'est pas plausible dans la mesure où il faut envisager toute œuvre dans son contexte historique. Quoiqu'il soit possible de constater dans une œuvre une présence

[1] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 220.
[2] Cf. Umberto Eco selon qui déjà la personnalité d'Homère incarnait un auteur postmoderne. *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

élémentaire relevant du concept, Homère ni Rabelais ne peuvent être regardés comme postmodernes pour la simple raison qu'à leur époque la notion de moderne telle que nous la comprenons aujourd'hui était encore inconnue. La seule possibilité consiste à relever des tendances présentes dans leurs œuvres qui correspondent ou semblent correspondre aux tendances du postmoderne, et à les considérer comme de virtuels postmodernistes.

D'autre part, il faut souligner que nous ne nous proposons pas de faire le point sur une poétique ou esthétique postmoderniste, clairement établie en tant que telle. A notre avis, une telle démarche n'est pas envisageable. Du moins pas sous l'apparence qu'elle revêt dans les théories américaines d'Ihab Hassan,[1] de Linda Hutcheon[2], ou canadiennes de Janet M. Paterson,[3] pour ne citer que les plus importants. Les raisons en sont les suivantes : le postmodernisme n'est pas un nouveau courant, un nouveau mouvement artistique qui rompe de manière claire avec le modernisme. Il n'est qu'un point de vue sur le modernisme et sur la modernité. Tout élément relevant d'une poétique jugée postmoderne peut trouver finalement des critiques pour qui il ne serait que le comble du modernisme. Pourtant, à notre avis, une certaine manière de traiter ces éléments modernistes fait que le postmodernisme peut se concevoir comme une phase spécifique du modernisme.[4]

En ce sens, envisager le modernisme et le postmodernisme, la modernité et la postmodernité comme des entités historiques clairement délimitées ne représente pas, dans notre conception, des opposition distinctes, puisque le postmoderne fait partie du moderne, « que le postmoderne est déjà impliqué dans le moderne du fait que la modernité, la temporalité moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même. »[5]

---

[1] Ihab Hassan, *Le démembrement d'Orphée : Vers une littérature post-moderne*, Paris, Laffont, 1985 ; *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

[2] Linda Hutcheon, *A Poetics of Potmodernism : History, Theory, Fiction*, Routledge, New York / London, 1988.

[3] Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

[4] Il est vrai que dans ce cas le recours à une dénomination plus pertinente, comme celle du « modernisme tardif », serait plus juste, mais que faire alors de la notion qui nous préoccupe dans le présent travail ?

[5] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 194.

Faisant partie du moderne, le postmoderne incarne cette faculté principale qui fait que le moderne tourne son regard critique sur soi-même ; le postmoderne représenterait donc ce repli critique de la modernité sur ses propres principes de fonctionnement.

Le postmoderne paraît savoir apporter également une réponse à la question de la périodisation. Celle-ci est l'une des caractéristiques de la modernité qui tient à placer les événements dans une diachronie commandée par le principe de révolutions /ruptures/ - par la nécessité de « mettre l'horloge à la nouvelle heure ».[1] Tant que la fin du moderne n'a pas eu lieu, nous n'avons qu'à localiser, à l'intérieur de ce moderne - de la modernité pour le domaine social et du modernisme pour le domaine des arts -, des tendances qui témoignent des transformations et changements de structure. Le postmoderne naît comme un indice de transition de l'état qui est communément admis, vécu et souscrit comme « notre modernité ». En d'autres termes, ce sont ces tendances qui ont amené Jean-François Lyotard et bien d'autres théoriciens à parler du postmoderne. Certains événements historiques ont été repérés également qui témoignent de ces transformations et changements sociaux et qui peuvent servir de balises. Ils sont considérés comme des signes annonciateurs de ce qui se résume par le terme de « crise de la modernité ». Les raisons de parler d'une crise sont multiples. Or l'une d'elles, qui revient à plusieurs reprises, est celle de Michel Maffesoli : « ce que l'on appelle 'la crise' n'est peut-être autre chose que la fin des grandes structurations économiques, politiques ou idéologiques »[2]. Cette crise, selon la conception d'Alain Touraine, prend figure de « la disjonction des stratégies économiques et de la construction d'un type de société, de culture et de personnalité. » C'est cette « dissociation » qui

> nomme et définit l'idée de la *post-modernité*. Si la modernité associa progrès et culture, opposant cultures ou sociétés traditionnelles et cultures ou sociétés modernes,

[1] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 195.
[2] Michel Maffesoli, *Le Temps des Tribus*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1988, p. 67.

> expliquant tout fait social ou culturel par sa place sur l'axe tradition → modernité, la post-modernité dissocie ce qui avait été associé. [1]

Et, pour revenir aux événements historiques, quel événement pourrait être plus significatif d'une crise sociale et politique que l'effondrement du bloc communiste avec la chute du mur de Berlin, ou encore la mise en question de la sécurité mondiale avec les attentats du 11 septembre ? Ces événements se démarquent parmi ceux qui ont plongé le monde occidental dans une « ère de turbulences » et qui ont incité Alain Minc à traiter notre époque en termes de

> Nouveau Moyen Age en effet : l'absence de systèmes organisés, la disparition de tout centre, l'apparition de solidarités fluides et évanescentes, l'indétermination, l'aléa, le flou, [...] le développement des 'zones grises' qui se multiplient hors de toute autorité, du désordre russe au grignotage des sociétés riches par les mafias et la corruption, [...] le retour des crises, des secousses et des spasmes, comme décor de notre quotidien. [2]

Issu du domaine des arts (celui de la littérature et de l'architecture en premier lieu) et ayant marqué pour une grande part les sciences, notamment les sciences sociales, le concept de postmoderne est revenu dans son milieu d'origine, celui des arts, où il s'applique « d'une manière plutôt grossière »[3]. Or à la manière de la distinction entre la modernité et le modernisme où le second est une dimension culturelle de la première et où tous les deux développent la logique moderne dans des domaines respectifs, il paraît nécessaire de faire également une distinction basée sur le « par rapport à quoi » entre la postmodernité et le postmodernisme, c'est-à-dire entre les deux faces du postmoderne. Si la modernité s'identifie à l'âge historique dont la figure principale serait le message des Lumières avec la rationalité, l'universalisme et la recherche de l'unité que l'on dénomme habituellement comme les Temps modernes, le modernisme incarne une radicalisation de la logique moderne

---

[1] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, pp. 239-240. C'est l'auteur qui souligne.
[2] Alain Minc, *Le Nouveau Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1988, 2e édition de 1993, p. 11.
[3] Ashton Dore, *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen, D. A. et l'Echoppe, 1990, p. 30.

dans le champ artistique, due à la scission entre l'art, le politico-social et le techno-scientifique. Si le postmodernisme américain se définissait par rapport au modernisme littéraire, ce qui est d'ailleurs aussi le cas du postmodernisme architectural, malgré les dénonciations de cette attitude par Charles Jencks lui-même, et si l'idée même a été éventuellement reprise par d'autres domaines de l'activité humaine, il s'avère peu probable qu'elle soit retransmise au domaine de l'art, cette fois européen, à travers sa théorisation dans d'autres domaines, sans avoir subi des changements de fond. L'explication de cette hypothèse repose sur une logique propre aux arts : dès que la critique, dans une volonté de devenir une science, recherche des lois communes et les explicite, l'art s'engage dans une recherche des exceptions. Si la postmodernité « européenne » a été théorisée à partir de la modernité, tout en absorbant, il est vrai, quelques éléments du postmodernisme anglo-saxon, la définition du postmodernisme « européen » ne peut plus recourir aux mêmes arguments que ce dernier en matière du refus du modernisme. Ceci est d'autant plus valable que le modernisme anglo-saxon est loin de manifester les mêmes démarches que le modernisme européen (français en particulier). Cette définition peut néanmoins recouper certains des points de vue généraux propres au postmodernisme anglo-saxon. Le postmodernisme européen doit être défini en premier lieu par rapport au modernisme européen. Et c'est sous cet angle que le postmodernisme apparaît aux yeux de certains comme aboutissement du modernisme en ce qu'il revêt une apparence du radicalement moderne tout en abandonnant certains de ses aspects.[1]

[1] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, pp. 14 et 15.

## III.A. Le postmoderne et « le postmoderne »

Il s'avère effectivement impossible d'opter pour une seule interprétation. Le postmodernisme se révèle comme un mélange d'arguments justifiant tel ou tel point de vue. Reste que l'existence de la notion et le débat autour d'elle suggèrent qu'il y a un mouvement dans les esprits et qu'il faut lui donner un nom. Mais une autre question, plus grave, qui concerne l'envergure de ce mouvement, se pose. S'agit-il d'une simple péripétie dans l'histoire de l'art ou a-t-on affaire ici à une « vague générale à l'échelle du tout social ? »[1] Le débat a été mené sur plusieurs fronts. Il reste à savoir à quel point ce débat entrait dans la profondeur du problème. La distinction que Wolfgang Welsch propose d'établir entre un postmoderne « de libre volonté » et un postmoderne « au sens strict du terme »[2] semble apporter un éclaircissement.

Le premier postmoderne est un discours qui manque de rigueur dans la mesure où il s'engage dans des voies qui semblent ne poser aucun obstacle manifeste. C'est le « anything goes » du discours scientifique aux scénarios d'une vogue culturelle élégante.[3] Ce qui caractérise ce postmoderne « apostat » est son alliance étonnante avec sa critique qui l'a conduit au pouvoir et l'a affermi de cette manière. Se contentant de vieilles assurances et de formules à la mode, elle s'apparente à lui dans sa rhétorique. Très souvent privée de notions, elle substitue à l'argumentation une simple aversion et association. Cette critique devient elle-même un agent de libre volonté. C'est en ce moment que « viennent les clichés du mythe antimoderne, le nouvel hédonisme » ou encore la « confusion des valeurs » lorsqu'une « paire de bottes vaut

[1] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 114.
[2] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 10 et 11.
[3] *Ibid.*

Shakespeare »[1]. Certes, cet « anti-moderne » ne peut se percevoir que comme un effet de mode à la manière de la devise de Félix Guattari : « Pas de vagues ! Juste des vogues, modulées sur les marchés de l'art et de l'opinion, par le biais des campagnes publicitaires et des sondages. »[2]

Or cet anti-moderne ou, si l'on veut, ce nihilisme culturel, dénoncé aussi par Lyotard, semblent constituer pour de nombreux critiques la seule interprétation du postmoderne. Le nihilisme des postmodernes représente, selon eux, la seule chance de sortir de la modernité avec laquelle il faut rompre, puisqu'elle ne rend plus compte de notre présent. Le nihilisme se montre radical au moment où il conteste la valeur du nouveau en congédiant en même temps les avant-gardes censées être porteuses du projet moderne. L'unique solution qui se dessine, après cette rupture avec le moderne, serait une « orientation définitive vers la seule mobilité incontrôlée d'une déréalisation de toutes choses », une méfiance vis-à-vis de la « croyance en une structure stable de l'être. »[3] Ainsi, l'homme postmoderne se pose comme un être flottant, désorienté, faiblissant, irrémédiablement distrait et périssant, pour qui, de surcroît, l'impératif de vérité a complètement perdu le sens. Les valeurs suprêmes se montrent superflues, toute visée de plénitude fait défaut, l'être se réduit, selon cette critique du postmoderne, à « un événement ». Dans ces circonstances « postmodernes », c'est l'art qui vient prendre place de l'expérience, c'est l'art qui nous dévoile un mode d'être de la vérité « toujours repoussée ». L'esthétique postmoderne est une esthétique fondamentalement basée sur la culture de masse et des médias, au point qu'elle y reconnaît « l'instauration et l'intensification d'une recherche authentiquement post-moderne. »[4] Répétant jusqu'à une saturation totale des images qui se ressemblent, cette culture dissout tout fondement et toute origine. Ainsi, la position d'Henri Meschonnic critiquant le relativisme culturel qui ne fait pas la distinction entre l'enquête pour la connaissance, le respect, la sympathie et le

---

[1] Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, 1987, p. 136 et 141.
[2] Félix Guattari, « L'Impasse postmoderne », *La Quinzaine littéraire,* N° 456, du 1er au 15 février 1986, p. 21.
[3] Christian Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 119.
[4] *Ibid.*, p. 120.

jugement moral, explique l'exaspération de la critique provoquée par la crise générale qui accompagne le débat du postmoderne : « Le relativisme culturel détruit à la fois l'identité du sujet et le bien en général. »[1]

Comme de nombreuses citations peuvent en témoigner, le « thème du postmoderne se prête merveilleusement à la bêtise ». Ce premier postmoderne « de la libre volonté » peut se résumer par le renoncement au programme de la modernité, puisque celle-ci est arrivée, grâce à sa logique, au bout de ses forces, où tout a été expérimenté et prospecté. Le seul chemin qui se dessine aux yeux de ces postmodernistes « éclectiques »[2] est celui qui mène à travers « la citation et le patchwork. Une sorte de défense et illustration du kitsch, l'entrée dans la ronde insignifiante des signes : tout s'abolit dans l'absence de doute d'*Apocalypse now* ».[3] Une autre citation revient fréquemment qui témoigne de la nécessité de distinguer entre un postmoderne « de la libre volonté » et un postmoderne « rigoureux » : « L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine. [...] Il est facile de trouver un public pour les œuvres éclectiques. En se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui règne dans le « goût » de l'amateur. L'artiste, le galeriste, le critique et le public se complaisent dans n'importe quoi et l'heure est au relâchement ».[4] Ce postmoderne « cynique, nihiliste, naïf ou encore subtil » n'est pas sérieux. Se prêtant facilement à la critique « non moins sérieuse », il voile le « vrai » postmoderne qui, seul, semble être le porteur du sens.

Le second est un « véritable » postmoderne au sens strict du terme, pour employer les mots de Wolfgang Welsch. Il implique une distinction précise entre le bon, le douteux et le mauvais. Optant pour une confrontation réelle et renonçant à une culture consommatrice, ce postmoderne ne se laisse pas soumettre au « pot pourri » bruyant. Il est bien sensible au spécifique en aiguisant la pluralité qui est loin de s'apparenter pour lui au chaos. De plus,

---

[1] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 241.
[2] Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, № 419, avril 1982, p. 362.
[3] Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, Nº 239-240, mars 1987, p. 97.
[4] Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, № 419, avril 1982, p. 361-362.

parlant de ce postmoderne rigoureux, il n'est pas question d'irrationalité, car ce postmoderne supporterait également la caractéristique d'« hyperrationnel »[1], dans la mesure où il favorise une confrontation réelle en évinçant la culture consommatrice, voire « hyperconsommatrice ».[2] Enfin, ce postmoderne ne représente pas une posture antimoderniste, mais se révèle « un moderne encore plus moderne »[3] tant qu'il n'abandonne pas le moderne ; il essaie seulement de s'affranchir de ses « impuretés »[4] à force de se nommer postmoderne et non plus moderne. Car il ne peut pas oublier le moderne, ne serait-ce que pour la raison que l'oubli mènerait à la répétition des mêmes erreurs. Car « lorsqu'on oublie le moderne on oublie à la fois 'l'oubli' qui peut le caractériser, celui du crime ou de la guerre, et le travail de l'anamnèse qui a pu être entamé en son sein. »[5]

* * *

Tant que nous nous proposons d'interpréter l'œuvre romanesque de Jean Echenoz à la lumière du débat moderne - postmoderne, il est nécessaire d'établir en premier lieu l'inventaire des points de vue sur la problématique postmoderne. Or comme ceux-ci varient presque infiniment et, dans de nombreux cas, prêtent à des confusions fâcheuses, retrouver un point de repère premier paraît de première importance. Ce point de repère doit être recherché auprès de celui qui a introduit la notion dans le milieu culturel dont il est question ici. Il s'agit de Jean-François Lyotard, grâce à qui le terme de postmoderne se propage en Europe et anime le débat, en France notamment.

---

[1] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 11.
[2] Cf. Gilles Lipovetsky, « La société d'hyperconsommation », *Le Débat*, № 124, mars-avril 2003, pp. 74-98.
[3] Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987, p. 97.
[4] Terme qu'emploie Lyotard en cette occurrence ne doit pas être confondu avec la notion de l'« esthétique de l'impureté » de Guy Scarpetta. Cette dernière consiste en une façon de traiter la double impasse, dans lesquelles s'est retrouvé l'art contemporain, par le travail de « détournement, surcodage, corruption, dé-naturalisation », bref le travail « au second degré ». Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 9.
[5] Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987, p. 97.

C'est grâce à lui que, faut-il dire ce « phénomène ? », pourvu d'une base théorique, gagne le milieu culturel européen. Mais il faut ajouter, que sous cette « forme nouvelle », le postmoderne cesse d'être uniquement un phénomène culturel travaillé en particulier aux Etats-Unis. Il se conceptualise également en tant que phénomène social et historique. De ce fait, le retour au concept lyotardien comme fondement théorique s'avère essentiel.

Il est vrai que le postmoderne peut donner l'impression d'un concept fondamentalement fragile et irriter, plutôt qu'il ne la convainc de son bien-fondé, la majorité de la communauté intellectuelle, française au premier chef. L'hypothèse du présent travail se fonde sur le fait qu'il n'est effectivement pas possible de penser la littérature de la fin du XX$^{e}$ siècle en faisant l'économie de la notion. L'enjeu d'une telle recherche consiste également dans la nécessité de faire un inventaire des points de vue sur la notion, car la majorité de l'animosité qu'elle éveille se base sur ce qu'il y a, sans trop exagérer, autant de conception de postmoderne que d'auteurs qui s'en préoccupent. Ce qui constitue majoritairement la raison pour laquelle la notion trouve autant de critiques. Pour les dissiper, il importe de montrer qu'il existe une idée générale qui nourrit toutes les interprétations du phénomène et que cette idée se laisse refléter par l'art.

Ceci pourrait ne pas justifier suffisamment le rapprochement que nous proposons de faire entre la question du postmoderne et l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. Toutefois, la notion de postmoderne permet de caractériser l'espace temporel, celui de la modernité dans sa phase postmoderne, où cette œuvre est créée et qu'elle crée en même temps. Comme en témoignent d'aucuns,[1] le concept a une tendance, vu la complexité extrême du débat qui est loin d'être terminé, à ne pas se présenter comme opérationnel pour l'analyse littéraire ou, du moins, pas au premier abord. Il est néanmoins tout à fait symptomatique, peut-être même plus en ce qu'il provoque qu'en ce qu'il implique, du dernier quart du XX$^{e}$ siècle. Il est le symptôme, « le sentiment

[1] Cf. par exemple le point de vue d'Olivier Bessard-Banquy dans son ouvrage paru récemment *Le Roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

même vague, le pressentiment que quelque chose change dans nos sensibilités ».[1] La question si ce symptôme signifie la fin d'une époque et le début d'une autre ou une phase de transition remémorative de la même époque reste toujours ouverte.

Ainsi, il s'avère important de penser la littérature de l'extrême contemporain par recours à la notion de postmoderne, car ce débat rend compte en quelque sorte de l'époque. Il faut donc tout d'abord éclaircir quels outils il offre pour approcher de la littérature. Pour ce faire, nous allons procéder à partir de la conception lyotardienne de la problématique en tenant compte de ses développements ultérieurs.

[1] « Avertissement » des éditeurs à propos de l'édition des textes épistolaires de Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous renvoyons à la 2e édition, de 1988, p. 10.

## III.B. Le postmoderne comme symptôme de crise

Le terme de postmoderne (postmodernité, postmodernisme) a fait beaucoup de bruit. On peut même dire que si le moderne et surtout son côté moderniste reste difficile à contourner, le postmoderne est doublement obscur, dans la mesure où il assimile l'obscurité du moderne à la sienne. La seule certitude que nous avons avec cette notion est l'existence du mot. Ses limites, sa forme et même son existence sont constamment sujettes à caution. Tel est, d'ailleurs, le destin de toute notion qui prétend à s'installer en tant que terme caractérisant une époque. Le débat reste ouvert, malgré les résistances et tentatives de s'affranchir du terme comme dénué du fondement.

Or si le terme même est loin d'être clair, il est néanmoins certain qu'il compromet un certain mouvement de la pensée. A l'origine de ce mouvement se place une crise. Le postmoderne s'annonce donc comme un symptôme de crise : « ce serait plutôt le signe qu'une époque des mouvements et manifestes est close. »[1] Au niveau de la société postmoderne, la crise revêt donc l'apparence d'une fatigue et d'un désenchantement du nouveau. De même, les idéologies semblent ne plus être en mesure d'enflammer les foules.

Non seulement le terme implique une fin des mouvements et des manifestes, mais le postmoderne semble être aussi l'expression de l'état où la crise s'est généralisée : de la légitimité des savoirs jusqu'à la déstabilisation des grands déterminismes. Le postmoderne se prend pour tâche, selon les termes de Jean-François Lyotard, de réexaminer la pensée des Lumières sans accepter l'idée d'une fin de l'histoire. L'idée principale réside dans « une sorte

[1] Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 18.

de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité ».[1] En d'autres termes, la conviction que les trois composantes de la société moderne, censées évoluer vers un tout organique - l'ordre techno-scientifico-économique, l'ordre politico-juridique et les arts - se développent afin de se rendre profitables à l'humanité dans le but de l'émanciper, se désagrège. La crise de la modernité décrite par Lyotard met en question la légitimité d'une telle conviction, dans la mesure où celle-ci a été rendue suspecte, pour ne pas dire trahie, par les excès de la modernité. A la suite de Theodor Adorno, Lyotard emploie l'exemple de la tragédie d'Auschwitz pour démontrer à quel point le « projet moderne », caractérisant l'histoire occidentale depuis deux siècles, était « inconsistant ».[2] Une autre inconsistance du projet moderne, prenant figure d'un autre « récit de légitimation », cette fois marxiste sur l'émancipation de la classe ouvrière, resurgit ouvertement au moment de la décomposition du « camp socialiste » avec la chute du mur Berlin qui n'est, d'ailleurs, qu'une manifestation finale et après coup de l'implosion du système communiste. Le postmoderne se définissant ainsi comme « le rejet des grands récits de légitimation » représente en effet un autre méta-récit, si nous nous identifions à Henri Meschonnic.[3] Le cercle vicieux postmoderne s'est renfermé, car si Lyotard définit le postmoderne comme rejet, et non pas comme une tendance, nous sommes toujours dans le moderne. Mais tant que le postmoderne se pose comme le résultat de certaines propensions qui régissent les sociétés occidentales, parmi lesquelles l'abandon des discours philosophico-économiques qui orientent le sens de l'évolution de l'humanité, le postmoderne représente alors la volonté de faire subir « un sévère réexamen » à l'idée d'une fin unitaire de l'histoire et à celle d'un sujet. Ce réexamen de la pensée des Lumières rationaliste et libertaire et de la fin postulée par le projet moderne hégélien de l'unité socioculturelle où chaque élément de la vie quotidienne se placerait comme

---

[1] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous référons à la 2e édition de 1988. p. 115-116.
[2] *Ibid.*
[3] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 255.

dans un corps organique a été suggéré déjà par Adorno et Wittgenstein, bien que la question elle-même n'ait été lancée ouvertement que par Lyotard.

Cette crise explicitement annoncée par Lyotard fut précipitée par le développement des techno-sciences qui paraissent augmenter le malaise, ce « Qui dit de manière instable l'instabilité » [1] qu'est la postmodernité, au lieu de le modérer. La crise apparaît ainsi comme le synonyme du processus de complexification. L'informatisation omniprésente ne fait qu'éloigner la réalité de l'homme. Celui-ci cesse de la comprendre. Pire encore, l'homme cesse de s'intéresser à la comprendre. Son besoin de sécurité, d'identité et de bonheur découlant de sa condition d'être social semble être épuisé, écrasé sous le poids de la contrainte de complexifier, numériser et médiatiser. Dans de telles circonstances, la demande de simplifier ne peut pas être envisagée, puisqu'elle apparaît comme une sorte de barbarie ou « néo-conservatisme ».[2] La question du retour à un stade d'évolution d'« avant » la modernité n'a jamais été conçue, à la différence de ce que prétendent les critiques traitant le postmoderne d'« anti-modernisme ». L'échec du projet moderne peut se formuler également comme ce clivage entre ceux qui bravent la complexité en la rendant encore plus complexe et ceux qui affrontent le terrible défi de survie.[3]

---

[1] Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 258.

[2] Dénomination qu'utilise Jürgen Habermas quand il parle de l'idée du postmoderne qu'il envisage comme « projet inachevé de la modernité » : « [...] un courant affectif qui s'est insinué dans tous les domaines de la vie intellectuelle et a marqué l'entrée en lice des théories de l'après-*Aufklärung*, de la post-modernité, de la post-histoire, etc., c'est-à-dire en un mot d'un nouveau conservatisme. » Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *Critique* № 413, 1981, p. 950. Cf. aussi sur le thème du débat Lyotard - Habermas : Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique*, № 442, avril 1984, pp. 181-197.

[3] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 118.

## III.B.1. La postmodernité et la fin de l'histoire ; la « post-historicité »[1]

La crise détermine la phase de la modernité pour laquelle le nom de postmodernité a été admis. Elle a un synonyme : « le vide qu'elle instaure dans les certitudes. »[2] Se traduisant comme une crise de la rationalité - refus de la raison des Lumières -, la postmodernité a revêtu le sens de la fin de l'histoire au point qu'elle s'est vue octroyer un deuxième nom, celui de « post-histoire ». Dans la mesure où le « rejet des grands récits de légitimation » s'interprète en termes de négation de l'idéologie du progrès, du dépassement, mais aussi de l'innovation et ainsi de suite, la postmodernité est regardée comme une « post-historicité », c'est-à-dire comme la fin de l'idée d'historicité de l'existence humaine. Il faut l'entendre en ce sens, comme une remise en cause du savoir des Lumières, sur lequel s'est bâtie la société occidentale moderne. La « post-histoire » est une crise fondamentale de la conscience de l'histoire que ressent la société contemporaine. Dans la terminologie lyotardienne elle se traduit comme une crise de la légitimité des idéaux modernes.

Cette présumée absence d'une philosophie de l'histoire a pour conséquence la dissolution pure et simple de l'histoire dans une pratique de la contemporanéité. Aussi, nous ne vivons pas une seule histoire aujourd'hui, mais une multitude d'histoires : politique, événementielle, économique, culturelle. De plus, le savoir historique devenu un « discours de l'histoire »

---

[1] Terme employé par Gianni Vattimo. Il précise que le postmoderne en tant que dissolution de la catégorie du nouveau animant l'histoire - succession des stades plus progressifs - sort de cette logique et met, par conséquent, une fin métaphorique à l'histoire entendue comme le sens de l'existence humaine dont le concept de progrès représente l'élément capital. En ce sens la notion d'historicité que les postmodernes (à commencer par Nietzsche, Heidegger et continuant par Gadamer) dissolvent se prête mieux que le terme de l'histoire, puisqu'elle ne connote plus une catastrophe de l'humanité. Cf. *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, pp. 10-13.

[2] Christian Ozuch, « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie* 6, 1988, p. 13.

s'approche, dans la philosophie de Foucault, du discours littéraire. Il n'est qu'un genre de la littérature narrative, puisque, afin de relier les faits et événements historiques dans un récit de l'histoire, les historiens ont « renfermé les abîmes », effacé les incohérences et enrobé leur travail dans un langage d'objectivité. Ce faisant, ils n'ont fait que souligner leur part dans l'affaire. Désormais, l'histoire ne peut plus se poser comme une recherche objective de la connaissance du passé, car cette conviction relève, selon Foucault, du « mythe occidental » qu'il s'agit d'abandonner. Par conséquent, l'histoire ne peut plus prétendre à être objective en raison de sa subjectivité fondamentale. Avec chaque récit une nouvelle interprétation, un nouveau sens s'impose.[1] De cette manière, l'histoire dans la phase postmoderne de la modernité se dissémine en « histoires ». L'Histoire dans sa conception moderne, hégelienne, c'est-à-dire unie, centrale et universelle s'établissant comme processus d'illumination progressive de la conscience, est mise en cause par des histoires apparemment échappant à toute idée de hiérarchie.[2]

En ce lieu, il importe de distinguer clairement cette conception de la postmodernité comme fin de l'historicité du théorème de l'« après-histoire ». Formulée déjà dans les années 1950 par Arnold Gehlen, l'idée de la « post-histoire » prévoit l'époque venue après l'âge historique : celle où l'on ne peut plus s'attendre à des innovations, à des transformations de fond qui pourraient marquer notre existence. Selon la théorie de Gehlen, toutes les possibilités historiques ont été épuisées. Il n'est pas nécessaire d'aller trop loin pour trouver un exemple éloquent : l'industrie qui s'apparente de plus en plus à une

---

[1] « [...] si bien qu'une découverte, la mise au point d'une méthode, l'œuvre d'un savant, ses échecs aussi, n'ont pas la même incidence, et ne peuvent être décrits de la même façon à l'un et à l'autre niveau ; ce n'est pas la même histoire qui, ici et là, se trouvera racontée. » Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11.

[2] Cf. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 10 : « Derrière l'histoire bousculée des gouvernements, des guerres et des famines, se dessinent des histoires, presque immobiles sous le regard, - des histoires à pente faible : histoire des voies maritimes, histoire du blé ou des mines d'or, histoire de la sécheresse et de l'irrigation [...]. Les vieilles questions de l'analyse traditionnelle (quel lien établir entre des événements disparates ? Comment établir entre eux une suite nécessaire ? Quelle est la continuité qui les traverse ou la signification de l'ensemble qu'ils finissent par former ? Peut-on définir une totalité, ou faut-il se borner à reconstituer des enchaînements ?) sont remplacées désormais par des interrogations d'un autre type : quelles strates faut-il isoler les unes des autres ? Quels types de séries instaurer ? Quels critères de périodisation adopter pour chacune d'elles ? Quel système de relations (hiérarchie, dominance, étagement, détermination univoque, causalité circulaire) peut-on décrire de l'une à l'autre ? [...]. »

forme de reproduction qui n'a plus besoin d'innovation, qui n'a plus besoin de nouveaux concepts, impulsions, valeurs, ne peut pas en tenir compte au cas où ceux-ci apparaissent.[1] Or il n'est pas possible de confondre la postmodernité avec cette « post-histoire » historique, à laquelle font allusion certains de ses critiques quand ils parlent de la première phase de sa conceptualisation. Certes, le postmoderne s'impose *a priori* comme symptôme de crise ; il était, notamment dans sa phase postmoderniste américaine des années 1960 - 1970, le synonyme de l'épuisement. Il est néanmoins tout aussi vrai que le postmoderne, par son travail de « remémoration » et « perlaboration », trouve des voies nouvelles de cheminement et il n'est plus concevable de l'envisager en termes de cynisme et nihilisme. Il n'est plus possible de le penser comme une disparition de la croyance en de nouvelles possibilités.

## III.B.2. Les notions qui reviennent

Le postmoderne n'est donc pas un dépassement de l'histoire ni un rejet de la modernité. Il annonce tout simplement qu'il se passe quelque chose avec elle. Il la réexamine sous forme d'« anamnèse ».[2] Il n'instaure pas une scission claire et nette entre lui et la modernité, il se trouve au-delà des logiques qui semblent caractériser le moderne : « le postmoderne n'a pas à rompre avec le modernisme [...] puisqu'il s'agit, précisément, de sortir de l'ère des ruptures. »[3]

---

[1] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 27.
[2] Termes de Jean-François Lyotard. Cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988 ; « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988, pp. 193-203.
[3] Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 27.

Ruptures, c'est-à-dire des « divisions, séparations brusques, solutions de continuité survenant *brusquement* dans un organe, séparations des éléments d'une liaison, cessations *brusques* (de ce qui durait) », enfin en tant qu'« opposition, différence *tranchée* entre des choses qui se suivent. »[1] De l'autre côté, le postmoderne n'est pas une interdiction de se définir par la rupture ; d'ailleurs, d'aucuns prétendent qu'il y en a une entre le moderne et la postmodernité.[2] Toutefois, la logique de la rupture cesse de représenter le seul élément moteur capable d'engendrer la marche en avant. Le postmoderne ne fait que constater que l'ère des ruptures tant politiques qu'artistiques est « surmontée ».

La modernité et notamment le modernisme n'ont vu leur fin qu'avec la disparition de certaines notions qui semblaient les définir. Ces notions ne sont pas mortes non plus, seulement elles ne constituent plus l'énergie motrice. Le sens du « post- » dans le postmoderne n'est pas « après » la modernité, mais l'idée que les notions de dépassement critique, instaurant une nouvelle direction, de progrès qui guiderait cette nouvelle direction, de « il faut être absolument moderne » rimbaldien, ne confèrent plus le sens fondamental à l'existence incarnée par l'histoire et l'art.[3] C'est de cette manière que se traduit le titre de *La Fin de la modernité* de Gianni Vattimo[4]. Certes, le postmoderne ne veut pas s'affranchir de ces notions en tant que telles en les niant ou rejetant, voire en s'y opposant : cette attitude entraînerait une rechute dans ce que Lyotard appelle l'« oubli ». Le postmoderne ne fait que les désigner comme facteurs éventuels des « impasses » de la modernité et du modernisme.

Le postmoderne est sans doute nouveau par rapport au moderne tout en dissolvant la force et la radicalité de la notion de nouveau. C'est-à-dire que pour le postmoderne, le nouveau ne constitue plus une nécessité essentielle. Il

---

[1] Définitions de la rupture dans *Le Petit Robert*. Nous soulignons.
[2] Ashton Dore caractérise l'époque des postmodernes comme « étant le résultat d'une sorte de 'bing-bang' qui survient après le milieu du XX[e] siècle ». Il cite un communiqué du Manhattan's *New School for Social Research* qui annonce qu'« il existe une rupture historique entre le moderne et le postmoderne. » *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen, D. A. et l'Echoppe, 1990, p. 13.
[3] C'est en quelque sorte ce que Roland Barthes a exprimé par « [...] du coup, je ne me souciais plus de ne pas être moderne. »
[4] Paris, Seuil, 1987.

est nouveau dans la mesure où il est autre. Son altérité par rapport au moderne consiste en ce qu'il ne prône plus l'innovation comme l'unique raison de l'expression et le progrès comme l'unique sens de l'histoire : « serait donc postmoderne une modernité combattant les violences de la modernisation, de ce processus inflationniste de fuite en avant de la conscience forte de ses prérogatives morales. »[1]

L'avant-garde a eu beau envisager la fin du roman comme genre désuet qui ne convient plus aux exigences du progrès. Les futuristes et les surréalistes en particulier voulaient congédier le romanesque au profit des genres nouveaux, d'un avenir radicalement nouveau, d'un art qui n'a jamais existé jusqu'ici.[2] La survie de celui-ci, voire ses éclosions successives, prouvent qu'il est loin d'être mort. Certes, il n'est plus tel quel le voyaient les modernistes : il n'est plus un genre de tradition, genre à conventions et peut-être même genre bourgeois d'accès relativement facile. Pourtant, ce sont les modernistes mêmes qui se sont emparés de son espace pour en faire un laboratoire d'expression artistique. Le roman est toujours vivant, malgré les moments où une certaine gêne à appeler ce genre roman a fait douter de son existence. Mais ce doute se dissimule dès que nous regardons le romanesque contemporain, celui d'Echenoz, Toussaint, Deville par exemple. Il s'agit bien de romans, comme l'indique d'ailleurs l'inscription sur la couverture, qui n'est pas ici pour des raisons commerciales et sur la recommandation de l'éditeur. Est-ce le progrès tel que les modernistes le concevaient ? En d'autres termes le progrès qui s'aperçoit un jour qu'il est revenu sur ce qu'il rejetait au départ ? Ou bien n'est-ce pas plutôt l'idée du progrès qui se trompait et qui a subi un échec ? Gianni Vattimo raisonne d'une manière éclairante sur ce point : « la valeur finale du progrès étant de réaliser des conditions qui permettront à un nouveau progrès d'être toujours possible, son idéal se révèle vide. »[3]

---

[1] Christian Ozuch, « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie* 6, 1988, p. 16.
[2] Cf. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 24. Il n'est pas sans intérêt de noter que les surréalistes ont exalté la poésie comme genre fondamental, ce qui n'est pas très neuf, vu la place que la poésie occupait par exemple à l'époque baroque.
[3] Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 13.

Le postmoderne porte en soi l'idée que de telles notions ne sont plus synonymes du dynamisme. Le progrès technique continue à opérer en son domaine, mais la question de sa nécessité inévitable se pose toujours, notamment au moment où l'homme s'aperçoit de l'état de santé de la planète. On ne parle plus du progrès inévitable et à tout prix, mais d'un progrès modéré et contrôlé.[1]

## III.B.3. Le postmodernisme et le déclin des avant-gardes

Le postmodernisme n'a pas anéanti les avant-gardes,[2] tout comme la postmodernité n'a pas tué l'histoire. D'ailleurs, la crise des avant-gardes ne peut pas être pensée uniquement comme la fin du modernisme. Il serait plus pertinent, en référence à l'expression de Jean Clair sur l'avant-garde comme « idée clivée de la modernité »,[3] de considérer le modernisme comme plus large que celui des avant-gardes. Il n'a trouvé dans l'avant-garde qu'un point de culmination, son expression extrême à tous les égards.

D'autre part, le postmoderne européen conçu autour des années 1980, sous ses variantes de postmodernité et postmodernisme, refuse de se penser comme une époque historique ou comme une esthétique définie en termes du

---

[1] Nous songeons particulièrement au concept du « trvale udržitelný rozvoj », c'est-à-dire un « progrès continuellement contrôlable ».

[2] Dans la mesure où nous considérons plutôt que le déclin des avant-gardes est symptomatique de la « condition postmoderne », mais qui n'implique pas que celles-ci soient mises à mort par une démarche destructrice de la part du postmoderne.

[3] Nathalie Heinrich, « Avant-garde », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France S. A., 2002, p. 571.

mouvement. Le postmodernisme n'est qu'une façon de considérer le moderne. Il émerge sous la transparence des tendances, il est un symptôme. Les avant-gardes ont disparu tout comme s'est évaporée la logique de rupture, d'innovation et de transgression représentant leur support. De ce point de vue, le premier postmodernisme, américain, qui surgit autour des années 1960-1970, revêt l'apparence d'une avant-garde.

Or avec la question du postmodernisme d'outre-Atlantique surgit un écueil : la problématique de l'élitisme. Si le postmodernisme américain s'oppose à l'élitisme moderniste de la littérature intellectuelle et se conçoit comme le synonyme de la « contre-culture », se voulant « populaire » après le règne d'une culture élitiste, il rejoint les avant-gardes des années 1920.[1] Celles-ci réclamaient la suppression de la frontière entre l'art d'élite et l'art de masse. Leur but était la démocratisation de l'art. Ce rapprochement est toutefois plus complexe. Le mouvement des avant-gardes de même que leurs « projets » artistiques évoluent. En dépit de la volonté anti-élitiste du départ, le projet de démocratisation de l'art se dissout sous la pression de la logique moderniste. Celle-ci la pousse toujours plus loin en augmentant la rapidité de l'innovation et du changement de sorte que le « vrai » art s'éloigne des masses tant sur l'axe temporel que spatial. Au niveau temporel, c'est le facteur immanent au concept d'avant-garde qui joue : il y aura toujours des « laïques », c'est-à-dire les moins renseignés, ceux qui sont « en retard » par rapport à ce qui se passe dans le centre, dans le foyer culturel. D'ailleurs, le mot d'avant-garde contient un élément qui implique essentiellement une « avance » par rapport à la « foule », reléguée ainsi au rang des purs consommateurs qui ne découvriront tel mouvement d'avant-garde. C'est le petit détachement qui préside le gros de l'armée ; après quoi vient l'arrière-garde. S'ils le découvrent, ce ne sera qu'après sa large acceptation, sa diffusion et, par conséquent, après sa vulgarisation qui le dévaluera aux yeux des initiés.[2] De même, l'avant-garde

[1] Cf. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 162-163, qui renvoie à l'œuvre de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

[2] Michel Collomb parle même d'une opposition inhérente de l'avant-garde s'inscrivant dans le social : « opposition entre une élite lucide, agissante et une masse passive, intéressée au 'statu

est fondamentalement liée à un foyer culturel central. Ce facteur est important notamment dans un pays qui a un seul et véritable centre comme de la France. Pratiquement toutes les avant-gardes se sont installées à Paris, y compris ces avant-gardes littéraires que furent le Nouveau Roman et *Tel Quel*, car ce n'est que dans cette île française unique qu'existe un lectorat susceptible de faire écho, bien que des individualités fortes puissent naître également à la province.

Cependant, la même remarque vaut pour le postmodernisme premier, d'outre-Atlantique, qui avait, lui aussi, ses foyers d'où il se répandait. Ce qui a entraîné des délais entre les centres et leur périphérie. Pourtant il y a une différence de fond entre les deux. Si l'avant-gardisme du début du XX$^{e}$ siècle se réclamait d'une démocratisation de l'art, c'était toujours, même dans les décennies ultérieures, par la voie d'une descente vers les milieux non élitistes. L'art se voulait populaire par son omniprésence. Le postmodernisme, au contraire, se veut culture de masse par la voie de promotion de la culture populaire qu'il essaie de hisser de cette manière au rang de la « grande » culture. Ce n'est plus la culture populaire, instruite par l'art élitiste, mais, si l'on veut, l'art d'élite qui s'instruit par l'art populaire par son intégration. Dans le premier cas, il s'agit d'une désublimation par popularisation, dans le second, il serait question plutôt d'une « ré-sublimation » par l'intégration. Les deux prônent la scission avec la culture destinée aux privilégiés, la manifestation artistique revêt une forme différente.

L'intégration d'éléments de la culture populaire et de masse a valu à ce postmodernisme des reproches formulés sous le label d'« anything goes ». C'est au nom du postmodernisme que la culture des années 1980 a été interprétée comme une sortie délivrée des contraintes d'avant-gardisme et de l'art élitiste. En même temps, on la regardait comme une crise de création subissant une invasion du « tout est permis » relativiste, la « défense et illustration du kitsch. »[1] Néanmoins, comme le souligne Guy Scarpetta, le

---

quo'. » « Jugements post-modernes sur l'avant-garde », in *Littérature moderne. Avant-garde et modernité*, Genève/Paris, Champion-Slatkine, 1988, p. 178.

[1] Cf. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

« tout est permis » ne doit par être confondu avec le « n'importe quoi »,[1] car à la différence du « n'importe quoi », le « tout est permis » permet, en tant que « revendication de spontanéité et d'authenticité » justement, d'ouvrir de nouvelles voies de création.[2]

L'une des contradictions majeures du postmodernisme - au moins celui qui a fait hurler dans les années 1970 et au début des années 1980 - consiste donc en cette ambiguïté de son attitude vis-à-vis des avant-gardes. D'un côté il y a l'intention de rompre avec les modernistes. Elle ne constitue qu'un prolongement de l'avant-gardisme. De l'autre côté, il y a cette volonté de s'affranchir de la dialectique des avant-gardes esquissée précédemment. Nous pouvons ainsi envisager deux postmodernismes, l'un qui s'installe en Amérique et l'autre qui arrive avec un certain retard en Europe et qui n'est qu'une mutation de cet « ultramodernisme »[3] américain. Cette mutation est aussi significative en ce qu'elle voudrait démarquer le postmodernisme européen du premier postmodernisme anglo-saxon.[4] Ce dernier veut oublier le modernisme, l'européen renonce à la logique des avant-gardes. En ce sens, il serait plus pertinent, comme le suggèrent certains, de l'appeler un « post-avant-gardisme ».

Les avant-gardes ont disparu. Cette affirmation serait tout de même assez générale et simpliste sans une mise en perspective nuancée. L'esprit des avant-gardes semble vivre toujours sous forme du besoin de se constituer en mouvement qu'éprouvent certains auteurs et artistes contemporains. Il est vrai qu'après leur déclin des années 1980, il semblait que le temps des avant-gardes était compté. Pourtant, il est toujours possible de repérer des phénomènes aux traits avant-gardistes, caractérisés non seulement par la subversion et la contestation, mais aussi par la rhétorique du manifeste. Nous songeons au cas de la *Revue de Littérature Générale* et de la *Revue Perpendiculaire*. Se posant

---

[1] Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibid.*
[3] Luc Ferry, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 327 et 328.
[4] Cf. Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979 qui représente la critique britannique de la conception du postmodernisme américain, parce qu'elle dénonce le dessein de ses représentants, notamment d'Ihab Hassan, le théoricien du postmodernisme américain, de rompre avec le passé.

aux côtés de La Nouvelle Fiction,[1] ces phénomènes font partie de « la relève des avant-gardes ».[2] Or comme l'indique le terme choisi par l'éditeur de ce dossier, la question de savoir s'il est toujours adéquat de parler dans ces cas d'avant-gardes s'impose. Certes, il s'agit de mouvements dont certains se dotent de manifestes ou, plutôt, de textes intitulés « en guise de manifeste »,[3] pourtant on y sent une certaine tendance disant que « les mouvements se réduisent peu à peu aux 'affaires' qui agitent le monde de l'édition ».[4] Aussi puissante que soit la tentation de chercher des ressemblances entre les auteurs et de créer des groupes et des mouvements, elle est condamnée à ne pas être

---

[1] Sept écrivains réunis au début des années 1990 à l'instigation de Jean-Luc Moreau qui publie en 1992 un recueil du même nom et dont le but sera de constituer « un courant régénérateur libérant la fiction des entraves qui la clouent au lit de Procuste de la littérature-pour-la-littérature. » Tout ceci sans « aucun risque de terrorisme dogmatique, » car « nulle théorie pré-établie ne régente *La Nouvelle Fiction.* » Paris, Criterion, 1992, quatrième de couverture. Il n'est sans intérêt de noter en ce sens que le groupe « Nouvelle Fiction » propose un « retour » au romanesque, au personnage, à la fable, à l'intrigue. Le groupe se définit par rapport à la démarche du Nouveau Roman. D'ailleurs, l'ironie dans l'appellation du groupe, fût-elle accidentelle comme disent ses membres, confirme cet état d'opposition : « une incitation à penser que s'obnubiler sur 'le problème' du roman conduit nécéssairement à une *impasse*, que la littérature ne peut être renouvellée que sous l'angle de la fiction, bref : qu'il n'y a pas de nouveau roman possible sans nouvelle fiction. » Jean-Luc Moreau, *La Nouvelle Fiction*, *op. cit.*, pp. 13-14. Nous soulignons.

Ces positions rapprochent d'une certaine manière le groupe en question de la littérature postmoderne en ce qu'elles soulignent l'aspect de renarrativisation de la littérature après l'expérience moderniste. Sur ce sujet cf. notamment Sophie Bertho, « L'attente postmoderne. Á propos de la littérature contemporaine en France », *Revue de l'Histoire littéraire de la France,* № 4/5, 1991 ; Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, № 77, février 1990, pp. 3-22 et Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, № 1, 1998, pp. 28-48.

[2] Dossier ainsi intitulé du *Magazine littéraire*, № 392, novembre 2000.

[3] Cf. notamment une sorte d'introduction du 1[er] (il n'y en aura que deux) numéro de la *Revue de littérature générale*, où se trouve exposé le projet de « mécanique lyrique » : « On distinguerait donc des moments dans un acte où tout arrive d'un coup. Des *temps fictifs*, une succession dissoute dès qu'on a vu ce qu'il y avait à voir. Car on voudrait y voir plus clair, non pour trouver des modes d'emploi, mais pour revenir à ce b.a.-ba qui périodiquement disparaît *comme par magie* de la littérature. (En ce moment, aussi bien sur son aile marketing que sur son aile ex-avant-gardiste, la littérature s'affiche hors esthétique. [...] Il faudrait retrouver un b.a.-ba, non pas pour faire une 'théorie d'ensemble', mais simplement pour sortir de cette récession conceptuelle.) Et d'abord l'envisager *en général*, plutôt qu'à travers les oppositions roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible, qui servent moins une politique de l'écriture que la gestion des stocks. [...] La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le *cru* est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit à des fins d'intimidation. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-forme. » *Revue de littérature générale. La mécanique lyrique*, № 1, 1995, pp. 3-22.

[4] David Rabouin, « Mouvement/faux-mouvement ? », *Magazine littéraire*, № 392, novembre 2000, p. 21.

reconnue par les auteurs mêmes, dont certains s'indignent d'une telle activité,[1] tandis que d'autres n'y portent aucune attention. Mais même malgré les signes d'« usure » de l'avant-garde, certains partisans « de l'idée » continuent à défendre l'avant-gardisme comme « projet » qui est toujours en vie.[2]

L'énergie créatrice basée sur la force de négation que l'avant-garde portait en elle paraît tout de même épuisée de nos jours. La crise qui a marqué le mouvement des avant-gardes à la fin des années 1970 et au début des années 1980 leur est immanente : elle n'est nullement une réaction qui viendrait de l'extérieur. La situation actuelle de l'avant-gardisme a été dépeinte d'une manière radicale par le constat que « la littérature contemporaine n'a pas relayé une école ou un courant, elle n'en a précisément été que le désordre et la ruine, la ruine d'un empire semblable à celui de l'ex-Union Soviétique, l'empire de l'avant-garde démantelé, détruit et déconstruit. D'où sa confusion ».[3] D'ailleurs, sur le plan des avant-gardes littéraires, un certain présage de ce destin des avant-gardes se faisait sentir dans la gêne des nouveaux romanciers à se constituer en groupe lors du colloque de Cerisy-la-Salle en 1971.

Le déclin des avant-gardes représente l'un des indices majeurs de l'avènement du postmoderne se posant comme un « anamnèse » du moderne, tant sur le plan esthétique que social et politique. Le postmoderne ne se moque guère de l'avant-garde. Pas plus qu'il ne l'oublie, comme le laisse pressentir le postmodernisme premier des années 1960 et 1970. Il « ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de

---

[1] Cf. le cas de l'« école » des « Moins que rien », dont la naissance, en janvier 1998, a été diffusée, « malheureusement », à leur insu. La « révolte des intéressés face à cette manipulation » était « cavalière ». *Ibid.*

[2] En 1997, dans le cadre de l'une des enquêtes de la *Quinzaine littéraire* « Où va la littérature », Olivier Cadiot expose dans un texte intitulé « La fin de la Fin de l'Avant-Garde » son point de vue sur la mort des avant-gardes : « Mais si on voit la chose de loin, en termes de mode, on pourrait grossièrement en conclure que l'avant-garde n'est plus au goût du jour, ce qui revient au même, les méthodes qui en faisaient le nerf [...] sembleraient devenues des valeurs-refuges. [...] Ça vient seulement de l'usure normale de ces méthodes. Pas du projet. On vit donc plutôt la fin de la Fin de l'Avant-Garde. [...] Si on enlève le mot, reste donc l'idée. Reste un devoir sans forme et un contrat sans contenu. Mais fort. » *Quinzaine littéraire*, № 712, 1997, p. 6.

[3] Mark Alizart, « Paysage après la bataille », *Magazine littéraire*, № 392, novembre 2000, p. 20.

répétition, mais un procès en « *ana-* », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ».[1]

Ici, nous avons jugé important, notamment du point de vue de l'interprétation de l'œuvre de Jean Echenoz, de joindre, en annexe 2, un bref développement au sujet des dernières avant-gardes littéraires françaises.

[1] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 118. C'est l'auteur qui souligne.

## III.C. Le postmoderne et la fin de la modernité et du modernisme

L'opinion générale qui s'est propagée au cours des années 1970 et au début des années 1980 consistait à donner au postmoderne la valeur iconoclaste, contestatrice et moqueuse de tout ce qui pouvait être l'image du moderne. Mais rien n'est plus trompeur que d'envisager le postmoderne sous ce prisme. Il est vrai que le postmodernisme premier, celui des années 1960, de même que le postmodernisme architectural semblent travailler essentiellement à la dénonciation et au gommage des œuvres et des projets conçus et réalisés tout au long du siècle par ceux que l'on qualifia de modernistes. Il est non moins vrai que Gianni Vattimo parle même de *La Fin de la modernité*, de la sortie du moderne pour ainsi dire. Or cette sortie ne procède pas à un « dépassement », ce qui relèverait du typiquement moderne, mais à un « surmontement » heideggérien. Partant de la critique nietzschéenne du moderne comme dissolution de la vérité[1] et comme dissolution de l'idée du fondement, Vattimo aboutit avec Nietzsche à la conclusion qu'une fois disparue la conviction que la pensée devrait se fonder, la sortie de la modernité[2] ne peut plus se concevoir sous le signe du « dépassement » critique, dont l'image éloquente semble animer la modernité aussi bien que le modernisme. L'époque où l'être pensait son existence par le biais de la notion du nouveau se traduisant sur le plan politique par une volonté de puissance est

[1] On songe évidemment au 125e aphorisme du *Gai savoir* où le Dieu meurt, assommé par la religiosité et la volonté de vérité cultivée depuis toujours par ses fidèles.
[2] Modernité en tant que processus d'*Aufklärung* hégélien, c'est-à-dire l'illumination progressive de la conscience et d'absolutisation de l'esprit. Cf. Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, p. 171.

révolue. Le dépassement et l'innovation s'étant avérés impossibles, Nietzsche recourt au mythe de l'éternel retour du même.

Dans son essai, Gianni Vattimo reprend l'idée de Heidegger de « *Verwindung* » (surmontement), qui a une connotation plus modeste qu'un « *Überwindung* » (dépassement) ou un « *Aufhebung* » (la relève). Ce « surmontement », qui n'est plus un dépassement de la métaphysique, tel qu'il se laisse présager dans la « philosophie du matin » de Nietzsche, aide Vattimo à définir le postmoderne philosophique non plus comme une continuation de cette « maladie » de la modernité, mais comme une relation d'« outrepassement » contenant en soi-même la valeur de l'acceptation et de l'approfondissement. (Sachant que l'allemand « *Verwindung* » associe au sens de « se remettre » la connotation de distorsion se traduisant comme une « altération déviante »).[1] Vattimo caractérise le postmoderne au moyen de trois éléments essentiels : jouissance, contamination et « *Ge-Stell* ». En faisant revivre, en remémorant les formes spirituelles du passé, ce qui s'entend en un sens esthétique comme une « jouissance », la pensée postmoderne ne prétend pas à les restituer, ni même à préparer une autre chose par leur intermédiaire, mais à s'en émanciper. La pensée postmoderne est également une pensée « contaminée » dans la mesure où elle se tourne non seulement vers ces formes du passé et leurs messages, mais aussi vers le savoir contemporain : depuis la science actuelle, à travers la technique et les arts, jusqu'au « savoir » qui se propage dans les mass media. En ceci, Vattimo suit le fil de l'herméneutique de Gadamer : « Il s'agit non plus pour la pensée de viser un au-delà de la métaphysique, mais d'en remonter le cours, constitué de messages de la *Überlieferung* à seule fin de reconstruire de façon toujours renouvelée la continuité de l'expérience individuelle et collective. »[2] La détermination conférée à l'homme par la métaphysique se perd avec la philosophie nietzschéenne de la disparition du fondement. Ainsi, selon Vattimo, nous entrons, en tant qu'êtres, dans un monde « oscillant » d'une réalité « allégée ». Car elle fait une distinction moins nette entre le vrai et la fiction, entre ce qui

[1] Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, pp. 176-178.
[2] Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, *op. cit.*, p. 183.

relève de l'information et ce qui n'est qu'une image. Autrement dit : nous entrons (sommes déjà entrés pour une bonne part) dans un monde d'une médiatisation totale où les notions métaphysiques d'objet et de sujet, de réalité, de vérité et du fondement ont perdu leur poids.

En ce sens, il ne faut pas comprendre le postmoderne comme une rupture avec la modernité ni comme sa fin, mais comme un changement de l'attitude vis-à-vis d'elle, comme sa reprise. En interprétant l'avant-garde italienne par excellence, le futurisme, Vattimo examine les possibilités d'accès au modernisme sans tomber dans le piège de voir en lui essentiellement sa face novatrice : vu que les avant-gardes ont mêlé les codes et langages, de même qu'elles se sont ouvertes à d'autres cultures, qu'elles développaient diverses perspectives, sans pour autant leur imposer l'idéal de l'unité et de réconciliation, elles ont d'une certaine façon pressenti l'avènement du postmoderne. Celui-ci les absorbe tout en évitant de les regarder du point de vue moderniste : le postmoderne n'est pas la fin du moderne, mais « sa réception ».[1] Sur ce point, les réflexions de Vattimo de même que celles de Welsch se fondent sur la conviction de Lyotard qui envisage le postmoderne comme une continuation des avant-gardes de ce siècle. Se plaçant dans le contexte de la théorie de l'information et la recherche dans le domaine du langage où ce sera aux penseurs de révéler l'opacité du langage et de critiquer la conception plate d'information - celle qui alloue au langage le rôle d'« instrument de communication » -, l'idée de postmoderne renoue avec « toutes les recherches des avant-gardes scientifiques, littéraires, artistiques [qui], depuis un siècle, vont dans cette direction, à découvrir l'incommensurabilité des régimes de phrases entre eux. »[2] Ainsi, le postmoderne s'accorde avec les exigences et les projets de la modernité scientifique et du modernisme artistique du XX$^{e}$ siècle ; il s'en démarque en ce qu'il n'a plus besoin de se réclamer du « moderne », puisque celui-ci a lieu dans le postmoderne.[3] Il serait alors l'accomplissement de l'exigence de la

[1] Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, *op. cit.*, p. 58.
[2] Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 84.
[3] Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, *op. cit.*, p. 43.

pluralité qui l'oppose en même temps à la modernité au sens des « Temps modernes ». Etant donné son projet d'unité et universalité, cette modernité a été abandonnée au profit d'une postmodernité dont la préoccupation principale consiste à découvrir l'hétérogénéité et à déceler la structure d'une pluralité radicale, telle que l'entend Wolfgang Welsch.

Cette interprétation de la relation entre le moderne et le postmoderne semble aux antipodes de l'interprétation qui considère le projet moderne comme inachevé, voire inachevable. Tandis que Welsch, traduisant Lyotard et Vattimo, voit dans le postmoderne l'accomplissement du message moderne et moderniste, le point de vue d'Antoine Compagnon mais aussi d'Alexis Nouss sur la problématique ouverte et prospectée par Lyotard envisage le postmoderne non seulement en termes de crise, c'est-à-dire comme l'une des dépressions qui accompagnent la modernité et le modernisme au cours de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle, mais également comme l'étape où leurs projets s'avèrent complexes, voire contradictoires au point d'être promus au rang de l'inachevable. En tant que symptôme socioculturel se définissant comme une sorte mise en examen plutôt qu'une mise en cause des valeurs et projets de la modernité, le phénomène postmoderne ne veut pas se débarrasser du moderne. Son rôle n'est pas de rompre avec le moderne ni de le rejeter. Prenant conscience du fait que le projet moderne ne sera jamais achevé, le postmoderne incarne « le dénouement de l'épopée moderne »[1] et propose seulement une manière différente de penser les relations qui ont déterminé la modernité (l'un et le pluriel, l'universel et l'hétérogène) et le modernisme (la tradition et l'innovation, l'imitation et l'originalité) : en effet, de telles distinctions ne représentent plus l'intérêt principal.

La perspective suscitée est originellement celle de Jürgen Habermas qui était le premier à parler ouvertement de la modernité comme projet inachevé.[2] Critiquant la position « néo-conservatrice » de la philosophie française - et celle de Lyotard en premier lieu - qui adopte « en fin de compte à l'égard des

[1] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.
[2] Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *Critique* № 413, 1981, pp. 950-967.

conquêtes de la modernité, l'attitude la plus positive »[1], Habermas demande d'échapper au faux dépassement de la culture : « A mon sens, au lieu de renoncer à la modernité et à son projet, nous devrions tirer des leçons des égarements qui ont marqué ce projet et des erreurs commises par d'abusifs programmes de dépassement. Peut-être est-il possible [...] de *suggérer* à tous le moins un moyen d'échapper aux apories de la modernité culturelle. »[2]

## III.C.1. Les « néo-conservateurs » et les « néo-modernes »[3]

L'idée générale que les projets moderne et moderniste ont été abandonnés est inscrite au compte du postmoderne. Telle est la vision commune du monde des trois dernières décennies du XX$^{e}$ siècle. Or, au début des années 1980, la question des raisons de cet abandon s'est posée. Surgissent alors deux points de vue dont les détenteurs personnifient deux positions symétriquement inversées. En effet, ce qui oppose Lyotard à Habermas est le

[1] Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *art. cit.*, p. 966. Cette positivité de leur position reposant sur ce qu'« ils se félicitent du développement de la science moderne, pour autant que celle-ci ne sorte de son domaine que pour faire avancer le progrès technique, la croissance capitaliste et une administration rationalisée. Pour le reste, ils préconisent une politique désamorçant les forces explosives de la modernité culturelle. » *Ibid.*

[2] Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », *art. cit.*, p. 963.

[3] Distinction faite par Richard Rorty qui reprend la caractéristique habermasienne du « néo-conservatisme » français : « Ils [Lyotard, Deleuze, Foucault, etc.] ne présentent aucune raison 'théorique' d'aller dans une direction sociale plutôt que dans une autre, et [...] ils abandonnent la dynamique sur laquelle s'est fondée la pensée sociale libérale (comme celle que représentent Rawls en Amérique et Habermas lui-même en Allemagne), à savoir la nécessité d'être en contact avec une réalité obscurcie par l' 'idéologie' et révélée par la 'théorie' ». « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique*, № 442, avril 1984, p. 192.

statut de la crise du projet moderne : si le premier avance que ce projet a été détruit tout au long du XX$^{e}$ siècle, l'autre défend qu'il n'en est rien, puisque ce projet a été détourné de son but véritable au cours de sa réalisation. Les oppositions se sont aiguisées au point d'exclure toute possibilité de rechercher des points communs aux deux conceptions. Ainsi se placent d'un côté de la barricade postmoderne ceux pour qui la modernité et le modernisme agonisent, s'ils ne sont pas en train de mourir, en raison de leurs propres actions suicidaires, et de l'autre côté ceux qui ne voient dans cette situation qu'une mésinterprétation du message des Lumières (de l'*Aufklärung* de Hegel, si l'on veut) et qui demandent une réactivation des traditions modernes et modernistes. Aux revendications de l'Ecole de Francfort qui continue à souligner l'importance de la vision hégélienne de l'accord des trois éléments socioculturels (savoir - éthique - art) formant l'unité de la société moderne, et qui a été détournée de son but, Lyotard répond en leur reprochant le peu de bien-fondé de même que l'absence de moyens pour satisfaire les revendications. Comme nous l'avons vu chez Adorno, Bell et Lipovetsky, l'art était le premier à se séparer et à montrer sa face antagoniste et critique vis-à-vis de la triade. Pourtant, Jürgen Habermas avec ses proches comme par exemple Albrecht Wellmer exige, selon Lyotard, que les arts avec l'expérience procurée par eux

> jet[tent] un pont au-dessus de l'abîme qui sépare le discours de la connaissance et celui de la politique, et de frayer ainsi un passage à une unité de l'expérience. [Car] si la modernité a échoué, c'est en laissant la totalité de la vie se briser en spécificités indépendantes abandonnées à la compétence étroite des experts, cependant que l'individu concret vit le 'sens désublimé' et la 'forme déstructurée' non pas comme une libération, mais sur le mode de cet immense ennui que Baudelaire écrivait il y a plus d'un siècle.[1]

Tant que la culture morcelée qui s'est éloignée de la vie ne subira pas un changement touchant le statut de l'expérience esthétique dans le sens du

[1] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986. Nous référons à la 2$^{e}$ édition de 1988, pp. 15-16.

rapprochement des problèmes de l'existence, d'exploration des conditions historiques de la vie, ce sentiment de scission au cœur de la société, dans lequel baigne notre postmodernité depuis longtemps, se creusera. Mais Lyotard réplique en se demandant à quel type de remède unifiant songent les habermasiens : soit à l'unité socioculturelle à la Hegel qui, cependant, ne garantit pas l'éviction d'une « *expérience* dialectiquement totalisante », en d'autres termes - proprement lyotardiens - l'exclusion de la répétition de l'oubli tel qu'il s'est manifesté en pleine apparence dans les guerres totalitaires du XX$^{e}$ siècle. Soit ils considèrent qu'il faut rétablir l'unité au sein des jeux de langage aussi hétérogènes que sont la connaissance, l'éthique et la politique. Dans ce cas-là, « un sévère réexamen » s'impose avec la postmodernité à la pensée des Lumières, à l'idée d'une fin unitaire de l'histoire.[1]

En effet, avertissant de l'irrationalité des thèses des partisans du concept de postmoderne, les néo-modernes invitent à abandonner ces positions de renoncement et à mettre en œuvre une réforme du projet moderne, en évitant les égarements dans lesquels ce dernier est tombé. Cette réforme consiste en une réconciliation de la société contemporaine par l'intermédiaire d'un développement dynamique dans le domaine social et politique « sous l'égide d'une raison revue et corrigée »,[2] tant attaquée de la part des postmodernes. Lyotard voit en elle le point sur lequel ces derniers se méprennent gravement, la raison résidant dans ce qui est mis en cause dans la modernité : non pas les Lumières, mais l'insinuation du vouloir dans la raison.[3] La philosophie des défenseurs du moderne qui reprend sans réserves les thèmes de l'émancipation est censée oublier l'essentiel : l'échec de ce programme. Il s'avère effectivement impossible, toujours selon Lyotard, de faire « comme si le programme moderne d'une certaine *Aufklärung* - celle qui n'est pas kantienne - devait se perpétuer sans plus de réflexion. »[4] Les blessures dont l'idéal

---

[1] *Ibid.*
[2] Christian Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 13.
[3] Cf. Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 81.
[4] Jean-François Lyotard, « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N$^{o}$ 239-240, mars 1987, p. 97.

moderne s'était couvert sont tellement profondes qu'il est hors de question de les cicatriser totalement. D'ailleurs, Albrecht Wellmer lui-même change le ton de ses propos dans le sens où il admet qu'il faudra compter de plus en plus avec une transformation du projet moderne. S'apercevant de l'ambivalence des tendances postmodernes pratiquement dans tous les domaines : de la dynamique sociale, scientifique à travers la théorie du savoir, l'architecture jusqu'à la philosophie et les arts, il tend à souscrire à la théorie lyotardienne avec laquelle il paraissait initialement rompre. C'est-à-dire qu'il commence, à partir de sa dialectique de la modernité et postmodernité[1], à admettre que ce qui est en question dans la problématique du postmoderne ne doit pas forcément représenter une rupture claire et nette avec la modernité, mais qu'il pourrait s'agir d'une critique immanente de cette dernière, d'une « correction *à l'intérieur* de la tradition moderne »[2]. Dans cet ouvrage, Wellmer souligne celles des tendances postmodernes qu'il serait possible d'entendre de cette manière et dont on pourrait se servir pour trouver des sorties des impasses du moderne. Ce point de vue culmine en constatant que le phénomène postmoderne contient de tels potentiels dont le projet moderne a besoin dans la direction d'une revitalisation et d'un développement nouveau. L'abandon de l'hypothèse Habermas concernant le consensus est ici évident. Non seulement Wellmer accepte comme sienne la théorie de Lyotard sur la pluralité irréductible des jeux du langage, mais il conteste toute possibilité du consensus tel qu'il se manifeste dans le discours néo-moderne de Habermas. Ce dernier répond de son côté par « une critique de cette critique » qu'il désigne comme postmoderne et qui comprend les auteurs acharnés à « liquid[er] la raison » : Nietzsche, Bataille, Heidegger, Adorno, Derrida, Foucault.[3] Habermas a, pour ainsi dire, délimité les camps : d'un côté les critiques de la raison, de l'autre ses défenseurs, ou bien : d'un côté les postmodernes, de l'autre les modernes. Or ce qui frappe dans cette classification est le fait que malgré les références aux

---

[1] *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, 1985.

[2] Albrecht Wellmer, « Dialectique de la modernité et de la postmodernité », *art. cit.*, p. 127. C'est l'auteur qui souligne.

[3] Cf. Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.

philosophes évoqués, auxquels il attribue le label de postmodernes alors qu'eux-mêmes n'auraient pas eu l'idée de définir leur pensée comme telle,[1] il n'invoque guère l'auteur le plus compétent pour ce qui est de la question postmoderne, à savoir Jean-François Lyotard qui est à l'origine du discours postmoderne européen en philosophie. Certaines des confusions qui l'accompagnent prennent leurs racines en cet endroit, car, semble-t-il, les éléments qui fondent la caractéristique générale du postmoderne sont loin d'être compatibles avec le postmoderne lyotardien qui, seul, se donne pour tel. Le postmoderne, tel qu'il se conçoit dans les écrits de Lyotard, n'apparaît ni comme irrationnel, ni comme anti-rationaliste ou encore moins comme néo-conservateur.[2] Il est tout de même certain que même si les deux représentants de la polémique moderne/postmoderne défendent chacun le pôle opposé, leurs réflexions se recoupent en ce qui concerne le problème des aspects pathologiques de la modernité et du modernisme qu'il s'agit de résoudre.

Quoi qu'il en soit, cette polémique dont les deux côtés opposés n'emploient selon toute apparence pas toujours les mêmes moyens de combat débouche sur une confusion encore plus déstabilisante de la notion de postmoderne ainsi que celle de la modernité. C'est dans cette perspective qu'Henri Meschonnic conclut ses réflexions sur la question postmoderne : selon lui, le brouillage tient lieu de définition même : « Quelle que soit sa visée, favorable ou hostile, il [le postmoderne] est le brouillage de la modernité. »[3] Si le consensus obtenu par la discussion amène à sauvegarder le projet moderne, il altère en même temps l'hétérogénéité des différents discours à laquelle renvoie la théorie des jeux du langage. C'est-à-dire que l'idée de l'unité et du consensus une fois dissoute par ces derniers, c'est maintenant le tour du dispersé, de « l'incommensurable »[4] des régimes langagiers.

Cependant, vu les mouvements dans les rapports sociaux, politiques et culturels survenus pendant notamment les deux dernières décennies du XX$^{e}$

---

[1] Cf. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, *op. cit.*, p. 79.
[2] *Ibid.*
[3] Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 223.
[4] Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 81.

siècle, envisageables comme les conséquences d'un certain nombre de crises, il est désormais peu justifiable de considérer le phénomène postmoderne comme une chimère. L'opinion selon laquelle le postmoderne n'est que pure invention d'un certain nombre d'intellectuels qui ont perdu le sens de l'innovation se révèle désormais assez fragile. Même malgré de nombreux points qui restent non résolus, le postmoderne se présente comme un phénomène social global qu'il n'est plus possible de laisser sombrer dans l'indifférence. De même, étant donné les questions restées sans réponse dans cet antagonisme entre les critiques et défenseurs du projet moderne, entre les postmodernes et les néo-modernes, nous n'avons qu'à « nous contenter de travailler à l'appréciation de l'une ou de l'autre des positions, tant qu'elles restent figées. »[1]

Autant vaut pour la matière littéraire : même si la question postmoderne reste toujours ouverte, elle se pose comme révélatrice - force nous est de dire d'autant plus révélatrice - de certains changements dans la conception de l'écriture. Elle contribue à éclaircir les mouvements qui ont eu lieu dans la littérature vers la fin des années 1970 et tout au long des années 1980. C'est dans cette optique qu'elle est envisagée dans la présente étude qui se propose d'appliquer le phénomène à l'œuvre romanesque de l'auteur qui semble attester, à sa façon, ces changements survenus juste pendant une première phase de l'évolution de son œuvre. La question postmoderne contribuera également à penser certains aspects de la littérature de cette fin du XX$^{e}$ siècle, ne serait-ce qu'en raison de l'envergure du débat qu'elle a engendré.

[1] Christian Ruby, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, *op. cit.*, p 15.

## III.C.2. La modernité est sa fin ; la notion de « relecture »

Nous pouvons nous demander ce qu'il en est donc de la modernité et du modernisme dans cette présumée fin multiple qui est aussi la leur. À vrai dire, plus on parle de la fin, moins il est clair de quelle fin on parle. Et plus il est évident que la fin n'aura pas lieu : « Car la modernité n'est pas finie. »[1] Le postmoderne refuse manifestement de se mettre dans le rôle du fossoyeur de la modernité et du modernisme, tel l'anti-modernisme, dans lequel ses adversaires voudraient le voir : la question postmoderne n'agit pas dans le sens d'une négation critique du moderne, mais elle essaie de mettre en place un autre regroupement dans un paradigme nouveau. Ce faisant, elle ne rejette pas les idées et valeurs modernes, elle les soumet à une relecture critique afin de pouvoir leur assigner une place plus appropriée.

En premier lieu s'offre la notion d'innovation qui paraît symboliser toute emphase du moderne. Dans la mesure où celui-ci a creusé une sorte d'abîme entre les cultures traditionnelle et moderne - cet abîme se reflétant en particulier dans un certain malaise communicationnel avec les autres cultures, notamment celles qui diffèrent considérablement de la culture occidentale -, le postmoderne ressent une nécessité de franchir cet abîme. C'est-à-dire d'atténuer ou même de dissoudre l'impératif du nouveau qui a d'une certaine manière interdit de regarder en arrière, qui a rejeté les possibilités de création pré-modernes. Ce qui ne veut cependant pas dire que le postmoderne signifie le retour au pré-moderne. Cette ouverture permettrait tout simplement, si nous voulions nous déplacer dans le domaine de la littérature, de « raconter ». Autrement dit cela offrirait de nouveau la possibilité de concevoir le récit dont le but principal est de communiquer une histoire sans se soucier de savoir si une telle attitude relève ou pas du dépassé, périmé ou arriéré. Or il est évident

[1] Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 81.

que cette démarche ne peut plus être envisagée de façon « innocente » (c'est toujours Robbe-Grillet qui transparaît derrière la réflexion). Il y aura toujours un « au-delà » : le fait de raconter à la manière « traditionnelle » - ce qui recoupe en quelque sorte le fait de recourir à certains modes et stratégies narratives dénoncés communément par les néo-romanciers[1] - ne pourra pas, dans ces circonstances, s'expliquer par un simple retour à l'attitude pré-moderniste, car l'expérience de la littérature moderniste est toujours là, elle est constamment présente dans le récit, elle n'a été ni rejetée ni refoulée, comme pourraient le prétendre certaines interprétations du postmodernisme.

D'autre part, tant que le postmoderne est compris comme une critique de certains aspects de la modernité et du modernisme, il faudrait le voir également comme exégète du rationalisme qui est l'un des mécanismes fondamentaux de la constitution et du développement du concept moderne. L'une des conséquences de ce procédé de rationalisation est la propension moderne à l'universalisation du réel et de la pensée dans le sens de l'unification. Ici, le postmoderne dans sa dimension critique se présente comme une mise en question du processus de rationalisation et d'universalisation tant dans le domaine politique que dans celui de la culture.

[1] Nous songeons notamment à la catégorie du personnage, histoire et encore plus celle du narrateur intradiégétique à focalisation zéro.

## III.C.3. Le postmoderne comme modernité relue

Dans l'un des derniers textes portant sur la question postmoderne, Jean-François Lyotard esquisse une double attitude du postmoderne vis-à-vis du moderne : un double code de lecture ou, plutôt, de relecture.[1] En optant pour le terme de « ré-écriture », l'auteur parvient à souligner l'inutilité de toute tentative de penser la modernité et la postmodernité au moyen des repères temporels qui les situeraient sur l'axe antérieur - postérieur. Aussi, comme il a été dit plusieurs fois, le postmoderne semble déjà constituer un élément inhérent du moderne, du fait que « la modernité, la temporalité moderne, comporte en soi une impulsion à s'excéder en un état autre qu'elle-même. »[2] Car tant que l'on a besoin de la vraie opposition du moderne, il faudrait la chercher dans le classique. Celui-là contient le traditionnel auquel la pensée moderne de même que moderniste s'attaquent au moment de leur naissance.

Le sens du préfixe « re- » est multiple, mais deux de ses significations vont retenir notre attention. Etymologiquement parlant, la première acception du préfixe invoque le fait de ramener en arrière ou de retourner à un état antérieur, mais elle peut aussi tout simplement servir à intensifier[3]. Ce sens implique donc un recommencement. Considérant la notion de « ré-écriture de la modernité », son sens pourrait s'apparenter au fait de repartir à zéro. Ainsi, tout ce qui précède - c'est-à-dire toute la modernité - est à rejeter, mieux : à oublier, car ce qui arrive maintenant s'établit comme un âge nouveau, débarrassé de tout préjugé qu'incarne la tradition. Le second sens du préfixe recoupe essentiellement le sens d'un travail de reconsidération, redécouverte de ce qui est resté caché. Dans le contexte du postmoderne tel qu'il se tisse au travers de la philosophie lyotardienne, c'est la seconde acception qui nous

[1] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988.
[2] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 194.
[3] Cf. les verbes « rechercher, représenter ».

intéresse. Et nous aurons recours, en la développant avec Lyotard, aux outils que Sigmund Freud a procurés à la psychanalyse.

Ainsi, l'attitude envers le passé peut être double et peut se classer en fonction de l'attention portée à l'oubli contenu en elle. La réécriture du moderne est le plus souvent comprise comme une remémoration. C'est-à-dire comme une recherche des causes du trouble dont on souffre, tel Œdipe cherchant ce qui lui est resté caché de son passé, et qu'il sent être la cause de sa souffrance. Réécrire la modernité et le modernisme signifie alors « repérer et identifier les crimes, les péchés, les calamités engendrés par les dispositif moderne, - et finalement [...] révéler le destin qu'un oracle, au début de la modernité, aurait préparé et accompli dans notre histoire. »[1] Or comme l'histoire de Sophocle nous l'enseigne, l'écueil de cette approche consiste en ce que la quête de l'origine du destin fait elle-même partie de ce destin recherché. En d'autres termes, l'identification et l'accusation des faits qui paraissent être à l'origine de la souffrance participent à cette souffrance, voire elles ne font que l'aggraver. Ne pouvant pas réécrire par cette remémoration pénible le moderne de fond en comble, nous sommes condamnés en quelque sorte à le répéter, à le réaliser à notre insu. Le verbe « réécrire » devrait alors s'écrire avec plus de pertinence « ré-écrire », le préfixe détaché par trait d'union s'interprétant en termes de répétition, de perpétuation du même : « La modernité s'écrit, s'inscrit sur elle-même, en une perpétuelle ré-écriture. » [2] C'est que l'idée d'une remémoration du moderne présuppose que l'identification des excès et impasses modernes suffit à s'en débarrasser, alors qu'elle n'est qu'une continuation de la logique moderne du dépassement.

D'un autre côté, n'étant pas guidée par un but, la perlaboration[3] se distingue de la remémoration. Bien qu'elle ne manque pas de finalité, elle est un travail sans fin et donc sans volonté. La conception la plus pertinente de la réécriture, selon Lyotard, se fonde sur un double geste : vers l'avant et vers

[1] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 196.
[2] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 197.
[3] « Processus par lequel l'analyse intègre une interprétation et surmonte les résistances qu'elle suscite. Il s'agirait là d'une sorte de travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés ou de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs. » Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

l'après. L'élément à venir y est toujours présent, ce qui sépare la perlaboration de la remémoration. La notion d'« attention également flottante » constitue l'élément primordial pour cette pratique de réécriture. Le fait d'accorder la même attention à tout ce que dit le patient, aussi minime et sans intérêt que cela puisse paraître, implique que la réécriture s'apparente à un enregistrement des fragments de phrases, des bribes d'information, des mots qui s'unissent sans médiation, sans explication ou raisonnement et par lesquels il nous est permis d'approcher une scène. Celle-ci correspond à un passé dont les éléments ne composeront jamais un tableau. Il s'agit uniquement de les ramasser (enregistrer) sans prétendre à les doter d'un sens ou d'une valeur. Ainsi, c'est le passé qui joue et qui donne à l'esprit les éléments au moyen desquels la scène pourra être établie.

Désignée par Freud lui-même comme un art[1], la technique psychanalytique de perlaboration s'inscrit comme « un élément constitutif dans un processus d'émancipation » du destin, dans la mesure où l'essentiel de cette technique repose sur la déconstruction des ensembles signifiants de l'inconscient dont le dispositif névrotique est composé. En ceci, elle s'apparente au travail de l'imagination, avec lequel elle semble prêter une même importance à la liberté selon laquelle les éléments fournis par la sensibilité se voient traités.[2]

[1] Au sens du grec « *tekhnê* » - art, métier.
[2] Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *art. cit.*, p. 200.

# CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Il est urgent de se demander où se situe le postmoderne.[1] S'il faut comprendre la réécriture de la modernité de Lyotard au sens du travail psychanalytique de la perlaboration tel qu'il vient d'être esquissé, il est certain qu'une autre réécriture de la modernité s'infiltre au postmoderne.[2] Car réécriture de la modernité par la perlaboration représente une sorte de dépassement du moderne, alors que le postmoderne ne songe pas à la dépasser. Est-ce que ceci signifie que le postmoderne, vu qu'il s'inscrit toujours dans la modernité, se situe plutôt du côté de la remémoration et donc de l'oubli et de la répétition du même ? Il est certain que le postmoderne que nous avons désigné comme premier et auquel Christian Ruby a prêté le nom de « postmodernisme éclectique ou esthético-centrique »[3] - celui de la rupture avec le modernisme et ses valeurs - représente l'illustration de l'oubli qui sous-tend la remémoration comme « ré-écriture » de la modernité dont parle Lyotard : « Citation d'éléments venus d'architectures antérieures dans la 'nouvelle' architecture relève d'une procédure analogue à l'utilisation des restes diurnes issus de la vie passée dans le travail du rêve. »[4]

---

[1] Car, selon Lyotard, la réécriture, telle qu'il la conçoit, concerne « l'anamnèse de la Chose » lacanienne qui ne se laisse jamais représenter et qui n'a donc rien à voir avec « ce qui s'appelle postmodernité ou postmodernisme sur le marché des idéologies contemporaines. » Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *op. cit.*, p. 202.

[2] Notamment si Lyotard lui-même affirme qu'elle est « la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité. [...] Mais cette réécriture, je l'ai dit, est à l'œuvre depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même. » *Ibid.*

[3] Cf. *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990. pp. 17-18.

[4] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 115.

Reste à savoir à quel point l'idée d'une relecture de la modernité et du modernisme qui recoupe « la réponse du post-moderne au moderne » formulée par Umberto Eco relève de ce même postmoderne éclectique dont le trait fondamental serait l'oubli. Faisant allusion au modernisme qui « ne peut plus aller plus loin » et qui produit un métalangage parlant de ses impossibles textes », il illustre cette idée, quoique de manière assez directe : « Le passé, étant donné qu'il ne peut pas être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité - avec ironie, d'une façon non innocente. »[1] Or ce point de vue qui semble être propre à de nombreuses œuvres postmodernistes fait l'objet de certaines réserves. Car si Eco recourt à l'ironie et à la parodie en tant que seules voies d'accès au passé et uniques instruments d'expression postmodernes, il reprend, selon Antoine Compagnon, le « récit le plus orthodoxe de la tradition moderne. »[2] C'est-à-dire, interprété avec les termes de Lyotard, cette relecture - réécriture tombe dans l'oubli : tout en voulant s'affranchir des impasses du modernisme, elle en répète l'une pour le faire.

Le second postmoderne, celui que Ruby caractérise comme « expérimentaliste », refuse l'attitude de ces premiers comme un « prétexte au relâchement » en raison de leur rejet total des travaux modernistes. Ces postmodernes expérimentalistes, parmi lesquels notamment Jean-François Lyotard, se proposent d'effectuer une relecture critique du moderne à la manière de la « perlaboration » lyotardienne. Cette relecture n'a rien à voir avec des tendances anti-modernes qui paraissent animer le postmoderne premier, éclectique. Elle est un constat critique des dérives du projet moderne sans pour autant vouloir rejeter ce projet. Si Lyotard demande de « réécrire la modernité », il invite par là à interroger le discours qui a fondé le concept de la modernité, y compris celui du modernisme, le discours que ceux-ci ont pu développer depuis leur naissance. Il ne faut pas voir le contexte d'origine du postmoderne - la modernité et le modernisme - uniquement en termes de négation, mais comme une « altération », afin de préserver la « liberté qui en

[1] Umberto Eco, *L'apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.
[2] *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p 168.

son temps avait permis la créativité. »[1] Le postmoderne expérimentaliste incarne un effort pour reconsidérer et réévaluer le sens et les valeurs de la situation historique occidentale. Ainsi, les multiples excursions dans le passé caractérisant ce postmoderne ne relèvent pas d'une répétition historique au sens de l'oubli postulé par Lyotard dans le concept de remémoration, mais au contraire de cette nécessité de se rappeler justement pour ne pas oublier. C'est ici qu'il serait possible de voir l'idée de postmoderne comme parachèvement du moderne : relisant de manière critique[2] le moderne, le postmoderne tente de le parachever avec des moyens et dans un contexte différents. Les moyens qui l'y aident sont le travail de la citation, les jeux de langage, la dissémination.[3]

L'interrogation qui accompagne les réflexions sur la place de l'œuvre de Jean Echenoz dans le contexte du phénomène postmoderne devra se préoccuper aussi des possibles reflets de ce clivage fondamental dans cette œuvre. La relecture du modernisme de même que de la modernité telle qu'elle s'écrit dans les romans de Jean Echenoz, relève-t-elle de la remémoration ou de la perlaboration ? Au cas où elle répète la même « erreur » à l'instar de la « revisitation » ironique et non innocente d'Umberto Eco, peut-elle jamais en sortir et s'approcher de la perlaboration ? Ou bien est-ce le caractère général du postmodernisme que de tomber toujours dans la répétition du même ? Et s'il était possible d'en sortir, pourrait-on parler encore du postmoderne ? Ne devrait-on pas finalement renoncer à répéter l'élément moderne dans sa désignation en trouvant un autre nom ? De telles questions qui animent le débat autour du phénomène dont on ne peut pourtant pas se débarrasser en dénonçant son caractère aporétique, semblent se situer à l'origine du phénomène même.

---

[1] Christian Ozuch, « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988, p. 20.
[2] Soulignons tout simplement que le terme de critique ne connote pas seulement un rapport négatif et qu'une critique peut s'apparenter à une évaluation, voire réévaluation positive.
[3] Christian Ruby parle de la philosophie de la différence et de la répétition comme stratégie du discours postmoderne. *Op. cit.*, p . 21.

# SECONDE PARTIE

# LE POSTMODERNE ET LE ROMAN ECHENOZIEN

# IV. LE ROMAN ET LA CONDITION POSTMODERNE : de la transition vers la récupération

> Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un *soupçon.* (MG, p. 7)[1]

Si l'on considère la parution de la première œuvre romanesque de Jean Echenoz et le contexte historique qui l'accompagne, une coïncidence saute aux yeux : le premier roman, *Le Méridien de Greenwich*, paraît la même année (1979) que *La Condition postmoderne*, qui suscite le débat sur le phénomène postmoderne en Europe. Le fait que ces deux textes dont la portée pour la littérature contemporaine ne cesse de croître paraissent à la maison à l'étoile bleue est un élément significatif. Selon toute apparence, c'est toujours au 7, rue Bernard-Palissy que le soupçon naissait. Le soupçon qui a tant marqué le modernisme littéraire des années 1950 et 1960 et qui a été à l'origine de la quête des nouveaux romanciers semble stimuler également les générations postérieures. Celles-ci ont également trouvé en la personnalité de Jérôme Lindon un lecteur passionné. Toutefois le soupçon de l'époque moderniste au

[1] Nous soulignons.

moment de l'avènement de la condition postmoderne n'est plus le même. Plus précisément, l'objet et l'expression de ce soupçon ne sont plus les mêmes.

Car il ne peut plus être le même. A l'époque qui a vu disparaître les « maîtres à penser », congédié tout discours idéologique au profit d'une « pluralité d'opinions » et vu tant de choses changer dans la conscience humaine, le soupçon doit forcément avoir subi une transformation de son propre fondement. D'un côté ceux dont l'écriture a été tellement imprégnée par le soupçon commencent à faire comme s'il s'était épuisé à force de saper certaines « notions périmées » : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras mais aussi Philippe Sollers ou même l'une des plus grandes figures de la critique structuraliste, Roland Barthes, se lancent dans l'écriture autobiographique, genre traditionnel dans la mesure où il réhabilite la figure de l'auteur. Ceci malgré le fait que sa forme n'est ni traditionnelle (au sens que lui a attribué le XIX$^{e}$ siècle), ni innocente (Alain Robbe-Grillet mélange les biographies de ses personnages fictifs avec la sienne et vice versa). C'est la raison pour laquelle il n'est pas possible d'envisager ces écritures comme celles où le soupçon ne subsisterait pas : loin d'oublier le soupçon, ces écritures s'interrogent sur les possibilités de « renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon. Car le soupçon perdure : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. »[1] La transition a effectivement éloigné du modernisme littéraire français[2] ces auteurs qu'on avait rangés parmi les représentants de ce dernier sous le label de « (nouveaux) nouveaux romanciers ». Cet « éloignement » a été souligné en 1982, à New York, lors d'un colloque où, rompant avec le maître théoricien Jean Ricardou,[3] les auteurs de l'« école de Minuit » abandonnent explicitement certains aspects[4] de leur modernisme, qu'ils avaient

[1] Dominique Viart, « Ecrire avec le soupçon », *in* Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 139.
[2] Celui qui a éliminé tout autre intérêt de l'écriture que celui de l'autoreprésentation, c'est-à-dire le travail sur la forme.
[3] Cf. Dominique Viart (dir.), *Ecritures contemporaines 1 - Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 10.
[4] Notamment l'aspect théorique, hérité du structuralisme qui a tant influencé les auteurs du Nouveau Roman : « Nous fûmes tous, à un moment ou à un autre, plus ou moins gravement, des 'névrosés' de la Structure et du Signifiant, refoulant alors, en toute bonne conscience

abandonnés implicitement depuis un bon moment. Chez Robbe-Grillet, cette rupture avec Ricardou est explicite au début du *Miroir qui revient* lorsque l'auteur met en cause l'« aventure de l'écriture » néo-romanesque en congédiant du même coup ses propres positions en matière de l'écriture romanesque :

> J'ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries. Si je me décide aujourd'hui à les combattre, c'est qu'elles me paraissent avoir fait leur temps : elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, alimentant encore le militantisme gnangnan des journaux de mode, mais avec leur place déjà préparée dans le glorieux caveau de famille des manuels de la littérature. L'idéologie, toujours marquée, change facilement de figure. C'est une hydre-miroir, dont la tête coupée reparaît bien vite à neuf, présentant à l'adversaire son propre visage, qui se croyait vainqueur. [...] Dès qu'une aventureuse théorie, affirmée dans la passion du combat, est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et de même coup son efficacité. [...] Maintenant que le Nouveau Roman définit de façon positive ses valeurs, édicte ses lois, ramène sur le droit chemin ses mauvais élèves, enrôle ses francs-tireurs sous l'uniforme, excommunie ses libres penseurs, il devient urgent de tout remettre en cause, et, replaçant les pions à leur point de départ, l'écriture à ses origines, l'auteur à son premier livre, de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu que jouent, dans le récit moderne, la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient.[1]

D'autre part, il y a un certain nombre d'auteurs, parmi lesquels Jean Echenoz, dont l'attitude vis-à-vis du soupçon revêt une tout autre apparence. Son écriture éprouve le besoin de reconsidérer ce soupçon et ses conséquences afin, peut-être, de retrouver l'équilibre du genre romanesque. Celui-ci apparaît, dans l'écriture d'Echenoz, comme le résultat d'un travail qui relie les acquisitions que le genre romanesque a connues tout au long de son évolution. S'appropriant une telle attitude vis-à-vis de l'héritage romanesque, notre

---

moderniste et avec un puritanisme théorique à toute épreuve, notre désir du pur romanesque. » Alain Buisine, *Littérature*, № 77, février 1990, p. 49.

[1] Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, pp. 11-12.

romancier ainsi que les auteurs qui lui sont proches font une double recherche : d'un côté critique, en relisant d'un point de vue distancié certains aspects du modernisme scriptural, de l'autre synthétique, en associant cette relecture critique à un besoin de retrouver le chemin des formes classiques du romanesque. Ces deux dimensions font de leurs écritures un élément de jonction entre l'impasse moderniste, représentée notamment par la littérature textuelle, peu accessible au lecteur, et une nouvelle volonté de retrouver le récit, l'histoire, le personnage et d'autres composantes de la littérature narrative que le modernisme se proposait de chasser. Dans sa dimension critique, cette écriture postmoderniste effectue une relecture de quelques traits revendiqués par le modernisme. C'est grâce à ce caractère critique que les œuvres en question « n'adhèrent à aucune foi esthétique, ne prêchent aucune nouvelle 'avant-garde' et savent mesurer les réussites et les échecs ou les impasses des esthétiques précédentes. »[1] Jean Echenoz semble adopter cette double posture, critique et esthétique, par rapport à la modernité. La question qui se pose en ce moment est de savoir quels éléments de la modernité scripturale et sociale intéressent l'écriture d'Echenoz et quelle est cette « anamnèse » de la modernité que les romans d'Echenoz mettent à l'œuvre.

Ayant effectué cette relecture critique du modernisme romanesque, cette œuvre rassemble, dans sa dimension synthétique, les acquis que le roman, au sens de roman moderne, a connus depuis sa naissance.[2] Ces éléments héréditaires paraissent s'assimiler à la nouvelle énergie représentative qui redécouvre le monde dans sa réalité, avec son espace, sa physionomie et son genre humain. Cependant, ceci ne signifie nullement un retour à l'« innocence » de la narration traditionnelle du XIX$^{e}$ siècle. Pour retrouver le récit et pour y réintroduire la représentation dans sa totalité, le roman a eu besoin d'un espace de travail approprié qu'il a justement trouvé dans des

[1] Dominique Viart, *Le Roman français au XX$^{e}$ siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 150.
[2] Que nous voudrions situer, avec Milan Kundera et bien d'autres, à l'époque de l'éclosion de ce que Charles Sorel a nommé comme « anti-roman », c'est-à-dire genre réécrivant sous le mode parodique les roman de chevalerie, romans pastoraux, etc. En d'autres termes, il serait possible de désigner ce moment comme celui où le romanesque perd son innocence première.

genres de la littérature populaire[1]. Celle-ci s'est révélée comme un dispositif propice, car doté d'éléments de la narration que le modernisme s'est acharné à évincer du récit romanesque. Les genres de la littérature populaire ont ainsi été un dispositif idéal, puisque les éléments qui les constituent - le personnage avec ses côté physique et psychique, l'histoire et son déroulement mouvementé, l'espace, etc. - ont servi de base de construction que l'on ne pouvait pas considérer pourtant comme innocents. A la différence du roman réaliste, le dispositif paralittéraire, vu son haut degré de codage générique, dispense l'espace diégétique de l'interdit d'objectivité tout en se posant comme une relation de faits « réels ». En ce sens, la considération du maître de la réécriture quant au roman policier, genre populaire par excellence, se montre révélatrice :

> ... notre littérature tend au chaos. [...] On tend à supprimer les personnages, les intrigues, tout est très vague. A notre époque, si chaotique, il y a quelque chose qui, humblement, a gardé les vertus classiques : l'histoire policière. [...] Je dirais, pour défendre le roman policier, qu'il n'a pas besoin de défense ; lu avec un certain mépris, aujourd'hui, il sauve l'ordre dans une époque en désordre. Remercions-le de son effort, il est méritoire.[2]

Ressentant la pesanteur du modernisme et de la modernité, le romancier éprouve un besoin nostalgique de retrouver le récit - ce à quoi une certaine légèreté amenée par l'avènement de la condition postmoderne a largement contribué. Le chemin qui se dessine devant le romancier éprouvant cette légèreté est celui qu'avaient tracé les genres qu'on aurait voulu exclure du littéraire en les désignant comme formes populaires.

Conscients du soupçon qui a imprégné la littérature du XX$^{e}$ siècle, les romanciers des années 1980 ont su profiter de cette légèreté qui s'est portée

---

[1] Henri Mitterand considère qu'entre le paralittéraire (littérature populaire) et le littéraire « culturel » (telles œuvres de Modiano, Le Clézio, Dubillard), « les frontières sont floues, avec toutes sortes de transitions. Cette interpénétration des niveaux et des codes et cet éclectisme des goûts offrent une des marques de la modernité - ou de la postmodernité. » *La Littérature française du XX$^{e}$ siècle*, Paris, Nathan, 1996, pp. 97-98.

[2] Jorge Luis Borges, « Le conte policier », *in* Uri Eisenzweig (éd.), *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1983, p. 304.

aussi vers les genres populaires afin d'ouvrir le roman au retour de ses éléments romanesques : son histoire, ses personnages, enfin du récit en tant que tel. Le romanesque comme « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie » s'est à un moment donné révélé impossible, d'où la mort du roman.[1] Apparaissant au premier abord comme l'après du chant de cygne du roman - la fin de l'art a été, d'ailleurs, clairement énoncée par les observateurs du phénomène postmoderne -, la tendance postmoderniste semble cependant être dotée de certains moyens de récupération malgré son image nihiliste : après la phase de l'« épuisement », le roman ressent le besoin de retrouver le romanesque. Ainsi se présentait la possibilité d'assouvir ce « désir du pur romanesque » dont parlait Alain Buisine. Cependant, cette tendance s'est avérée tellement forte que certains ont même pu constater que l'on assiste à un phénomène inverse où, à la manière de la nature wildienne qui copie l'art, « la fiction a rejoint une réalité qui ne cesse de la dépasser. »[2]

[1] Roland Barthes, « Le Jeu du kaléidoscope » *in Cours, entretiens et enquêtes, 1975. Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Seuil, 2002, p. 866.
[2] Henri Mitterand, *La Littérature française du XX^e siècle, op. cit.*, p. 98.

## IV.A. L'avènement de la condition postmoderne dans le domaine du roman

Il serait difficile de délimiter temporellement le phénomène postmoderne, si d'aucuns le définissent comme un « *Kunstwollen*, une façon d'opérer »[1] repérable déjà chez Homère, ou comme une attitude spécifique dont s'affublait déjà Montaigne. On a reconnu derrière ces propos les plus grands défenseurs du concept. Pourtant, si Lyotard ne cesse de répéter que le postmoderne est à l'œuvre depuis longtemps et qu'il s'intègre entièrement dans le moderne, il ajoute également que l'on pourrait voir les causes de ce phénomène dans des mutations importantes de la société occidentale qui correspondent à l'avènement de l'âge post-industriel et à la naissance de la société informatique.[2] Ceux-ci ont été situés aux alentours des années 1950 pour l'âge post-industriel et vers la fin des années 1970 pour la société informatique.

Considérant le roman comme le genre majeur de la littérature de ces deux derniers siècles, des parallèles avec de tels écueils de délimitation s'esquissent. A cette différence près que le domaine littéraire reflète ces transformations avec un certain retard et sous d'autres formes. Si le postmoderne n'est qu'une attitude vis-à-vis du moderne - son anamnèse critique -, nous pourrions localiser un moment où cette attitude s'est emparée justement du domaine littéraire, tout en restant conscients du fait que certains aspects de cette attitude sont depuis longtemps visibles dans le romanesque.

---

[1] Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, p. 75.
[2] Notamment « Le Champ : le savoir dans les sociétés informatisées ». Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979, p. 11 *sq.*

Toutefois, c'est seulement avec l'avènement de la condition postmoderne que la nécessité de relire le modernisme littéraire par la littérature elle-même semble nécessaire. De ce fait, la condition postmoderne peut apparaître comme un « mouvement de reflux »[1] : Pierre Brunel voit dans ce mouvement la « récupération des données culturelles [qui] s'est accentuée après 1980 ». C'est-à-dire un mouvement de distanciation critique par rapport à la modernité scripturale (modernisme) et sociale (modernité proprement dite). C'est de l'apparition de ce « soupçon » que parle Echenoz dans l'*incipit* de son premier roman. Ce soupçon, d'emblée au troisième degré, est en effet le doute porté sur le soupçon qui a été à l'origine du modernisme littéraire, à savoir celui qui doutait du pouvoir de la fonction mimétique de l'écriture romanesque. Celui qui a ébranlé toute possibilité de représenter le réel de façon innocente. Cette démarche nouvelle des auteurs des années 1980 vis-à-vis du modernisme, qui a d'une certaine manière « aseptisé » la littérature de l'époque précédente, a conduit une partie de la critique à parler à son propos d'une « esthétique du recyclage ». Car il s'agit de romanciers « habiles à composer avec les ruines du romanesque. »[2]

Le tournant dans la pensée du roman qui a eu pour effet une vague de récupération se situe aux alentours de 1980. Si certains voient les causes de ce changement dans la disparition des grands maîtres à penser et dans la perte de sens de l'épithète *nouveau*, présent désormais dans presque tous les domaines de l'activité humaine[3], d'autres y voient la défaite du discours de légitimation[4]. Ce changement se pose alors comme le résultat de plusieurs facteurs.[5] Toujours est-il toutefois qu'en attestant des tendances annoncées par Jean-François

---

[1] Pierre Brunel, *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Vuibert, 1997, p. 193 ; voir aussi Henri Mitterand, *op. cit.*

[2] Cf. Dominique Viart « Ecrire avec le soupçon », *op. cit*, p. 159.

[3] Notamment Pierre Brunel, *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle, op. cit.*

[4] Jean-Pierre Salgas, « Défense et illustration de la prose française », *in* Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 81.

[5] Voir en particulier le texte de Jean-Pierre Salgas qui énumère les évènements et les facteurs dont la combinaison constitue une délimitation possible à partir de laquelle le phénomène postmoderne apparaît dans le roman.

Lyotard, l'écriture échenozienne s'inscrit de façon indéniable dans cette vague de changements qui sont également palpables dans le domaine du roman.

## IV.B. Vers une anamnèse du moderne : la modernité et du modernisme relus

La relation que l'œuvre de Jean Echenoz entretient avec le passé a une particularité : tout en prenant part au groupe d'auteurs qui affirment le souci de renouer avec le passé, d'interroger l'héritage culturel, le romanesque échenozien préfère distinguer entre le traitement de l'héritage romanesque général et l'héritage proprement moderniste. Dans leur aspect critique, les romans échenoziens sont attirés en particulier par certains aspects qui se définissent comme spécifiquement modernistes, relevant davantage de la dimension formelle du texte. Pour cette raison, il n'est pas possible de placer cette œuvre sur le même plan que celle des romanciers qui procèdent à ce qu'on appelle une « réécriture ». En fait, il ne s'agit pas tant d'une réécriture au sens que la critique et la théorie ont prêté à ce terme : une réappropriation d'un dispositif littéraire du passé afin de composer une œuvre nouvelle qui s'entretient dans un dialogue avec l'œuvre qui a servi de modèle pour l'hypertexte, de dispositif à retravailler.[1] Le traitement spécifique que subit

[1] Comme c'est le cas par exemple des récits de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967 et *Vendredi ou la Vie sauvage*, Paris, Flammarion, 1971, qui réécrivent le récit de Daniel Defoe. Sophie Rabau note en ce sens que le terme de réécriture peut, selon les acceptions proposées par *Le Robert*, s'apparenter soit à l'action de « réécrire (un texte) pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs, etc. », soit à une « réponse ». Cf. *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 245.

Sous ce prisme, la réécriture à l'œuvre chez Michel Tournier se caractérise plutôt par la première acception du terme, ne serait-ce que pour son aspect d'adaptation ou d'accentuation de certains côtés que le roman de Defoe n'a pas développés. Car il est également possible de l'envisager, en particulier dans le cas de la seconde réécriture de Robinson qui représente la version pour enfants, comme une expression de la volonté d'adapter le texte « à certains lecteurs ». Il importe cependant de souligner qu'il ne faut pas entendre le sens d'« adaptation » comme une adaptation didactique de ce mythe pour le lecteur de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle. Le projet de Michel Tournier était tout différent : le « véritable sujet - passionnant et

l'hypotexte chez Echenoz n'est pas une vraie réécriture, et pour plusieurs raisons. Premièrement, le but de cette réécriture est tout différent : le texte échenozien ne se propose pas, par ce réemploi d'un hypotexte, de développer certains de ses aspects que seul le lecteur contemporain pourrait déceler en les mettant en rapport avec son expérience individuelle. Deuxièmement, Jean Echenoz ne se sert pratiquement jamais d'un hypotexte dans sa totalité. Il ne reprend pas le mythe littéraire de Robinson Crusoé[1] dans son intégralité, avec les noms des personnages et leurs actions, avec la même temporalité, le même contexte historique et social. Il n'en reprend que certains éléments qui lui servent à d'autres effets, significatifs pour l'attitude postmoderniste par rapport au texte (hypotexte) moderniste. Cette « réécriture » ne parle pas tant de l'hypotexte, mais plutôt de la pratique même de réécriture. Il n'est donc plus question d'une réécriture globale d'un texte, mais plutôt d'une « réécriture » de la réécriture.

La différence entre les deux aspects majeurs du texte (la forme et le contenu) s'avère également révélatrice. La citation échenozienne semble préférer l'aspect formel de l'hypotexte. En d'autres termes, le roman échenozien ne reproduit pas l'histoire d'un héros dans un milieu et temps précis, mais reflète son mode de textualisation. Ce qui est « réécrit » chez

---

enrichissant n'en doutons pas - serait la confrontation et la fusion de deux civilisations observées comme en bocal - l'île déserte - grâce à deux porteurs-témoins. » Michel Tournier a en effet développé une dimension toute autre du récit de Robinson, dimension qui ne surgit que devant les yeux de l'homme contemporain : « Oui, j'aurais voulu dédier ce livre à la masse énorme et silencieuse des travailleurs immigrés de France, tous ces Vendredi dépêchés vers nous par le tiers monde... » C'est-à-dire que sa réécriture « plus proprement philosophique » se propose de parler à l'homme contemporain, mais ne se veut pas une adaptation formelle. *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 222-223.

Le romanesque échenozien travaille une tout autre forme de « réécriture » : celle qui se placerait plutôt du côté de la seconde acception du terme: la « réponse ». La façon dont Jean Echenoz traite dans ses romans les « hypotextes », pour reprendre la terminologie genettienne (cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16), n'est nullement leur adaptation et encore moins l'expression d'une volonté de communiquer à travers eux un message au lecteur contemporain sur quelques aspects de la société contemporaine. Elle est plutôt une réponse, postmoderne, « d'un lecteur à un texte ». Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 244. Et ce texte auquel elle répond relève du modernisme dont il est un spécimen représentatif.

[1] Le roman *Le Méridien de Greenwich* reprend effectivement la thématique robinsonienne (récit d'aventures insulaires) et fait même explicitement allusion aux réécritures de Robinson Crusoé : cf. MG, p. 129. Il est nécessaire de noter dans ce contexte que Jean Echenoz n'a pas recours au texte premier, c'est-à-dire le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, mais favorise l'évocation des textes de « seconde main ».

Echenoz, ce n'est pas l'histoire de Robinson Crusoé, mais certains aspects de l'écriture de ce mythe et encore plus les aspects de la réécriture de ce mythe littéraire. Jean Echenoz ne réécrit pas le mythe de Robinson, il relit ses réécritures.[1] De même, ses romans ne peuvent pas être considérés comme une réécriture de certains textes de Robbe-Grillet ou d'autres nouveaux romanciers, mais plutôt comme une relecture de certains aspects du romanesque robbe-grilletien, comme une « réécriture » de « certains traits revendiqués » par le modernisme littéraire.

Autant de raisons qui nous amènent à ne pas parler de « réécriture » chez Echenoz et à préférer à ce terme celui de *relecture*, ou, mieux encore, celui d'*anamnèse*. C'est, au demeurant, Jean-François Lyotard lui-même qui recourt à la terminologie psychanalytique et emploie ce terme lorsqu'il parle du rapport entre la modernité et la postmodernité.[2] La notion d'anamnèse nous paraît plus juste, ne serait-ce que parce que l'essence de la réécriture - la transformation, l'adaptation, l'acte de retravailler l'hypotexte - manque chez Jean Echenoz. Il travaille avec les éléments de l'hypotexte, mais ne le retravaille pas. Aussi le caractère ponctuel des emprunts ainsi que leur nombre incitent à ne plus considérer le romanesque échenozien en termes de réécriture, mais plutôt comme des « renseignements fournis par le sujet (le roman) [s']interrog[eant] sur son passé (le passé du roman moderne) et sur l'histoire de sa maladie (le malaise que la fiction romanesque a dû traverser pendant la seconde moitié des années 1970 et au début des années 1980). »[3]

De surcroît, ce caractère ponctuel de l'emprunt implique également une autre réserve concernant l'assimilation de la notion de réécriture avec la démarche échenozienne. Si Sophie Rabau signale que la réécriture apparaît volontiers comme « le synonyme d'hypertextualité »[4], et si Gérard Genette dans *Palimpsestes* insinue que toute hypertextualité ponctuelle ou facultative

---

[1] Nous allons revenir sur cette question plus loin.
[2] Cf. Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988, p. 202.
[3] Définition de l'anamnèse dans *Le Robert*.
[4] Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 244.

relève plutôt de l'intertextualité[1], il s'avère cependant nécessaire de considérer le travail de récupération du romanesque effectué par Echenoz au moyen d'autres notions que celle de la « réécriture ».

[1] « En laissant donc de côté toute hypertextualité ponctuelle et/ou facultative (qui relève plutôt à mes yeux de l'intertextualité). » *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

## Conclusion du chapitre IV

Dans la partie précédente, nous avons esquissé le chemin que propose Jean-François Lyotard à la modernité pour sortir de son « malaise ». Le philosophe évoque dans ce contexte la notion de « ré-écriture » au sens de « l'anamnèse de la Chose ».[1] Autrement dit, proposant d'« enregistrer » les éléments pathogènes qui hantent le discours moderne, il dessine une sorte de cure grâce à laquelle la modernité saurait s'extraire de ses impasses. Il n'est donc pas question de retravailler la modernité, mais d'enregistrer les éléments qui la constituent et qui semblent être la cause de sa souffrance. Le plus important est d'enregistrer tous les éléments fournis par le « sujet ». Ainsi de l'anamnèse du romanesque moderniste qu'opère l'écriture échenozienne : c'est en enregistrant un fragment, un bout d'information, un mot qu'elle relie à une autre unité sans médiation, sans argument, sans raisonnement, qu'on s'approche d'une scène dont on ignore ce qu'elle est.[2] Or, sous cette scène se cache justement le modernisme qui a travaillé pendant assez longtemps la matière du roman. De cette manière, l'écriture d'Echenoz s'inscrit dans le processus qui a marqué la littérature française des années 1980 où « la plupart [des auteurs] enregistrent les mutations profondes qui ont secoué le roman ».

[1] Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 202.
[2] Cf. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 199.

Ces auteurs enregistrent en effet « des remises en question de la 'modernité' narrative. »[1]

[1] Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 114.

# V. L'ANAMNÈSE DE LA POÉTIQUE « MÉTA- » OU L'EXHIBITION DU « SECOND DEGRÉ »

> Ou bien alors, si vous êtes plus malin, ce qui n'est après tout qu'une sorte de second degré de la naïveté, vous vous rendrez à l'endroit que vous aviez initialement prévu, toujours sans savoir si ce n'était pas précisément là que je voulais vous amener. (MG, p. 70)

La marche de la modernité a poussé l'écriture du roman jusqu'à une sorte de vertige : contestant toute possibilité d'illusion référentielle, elle a axé le geste du scripteur vers l'intérieur de l'œuvre elle-même (autoreprésentation textuelle) ou bien vers d'autres œuvres (intertextualité). Le modernisme littéraire représente ainsi la remontée du goût pour les recherches en esthétique formelle. Celles-ci ont pris une part de plus en plus importante dans le texte du roman lui-même. Le premier signe de la nouvelle propension à la recherche « auto-représentative » fut, chez les romantiques, le surgissement d'une poétique dont l'intérêt majeur se concentre sur la personne de l'auteur. Dans un deuxième temps, le discours de la modernité y prêtant un grand appui, l'attention portée sur la personne du scripteur s'est réorientée du côté du texte et des modalités de sa naissance. Le modernisme littéraire surgit ainsi dans les romans d'un Gide, Proust ou Henry James comme une textualisation de l'acte d'écriture même. Ces romanciers dotent leurs textes des personnages d'écrivain qui sont en effet leurs propres « porte-parole ». Le discours sur le texte et son

écriture ainsi que sur des questions générales de la littérature s'ancre à l'intérieur du texte même. Le discours « autoréférentiel » envahit l'écriture au point que le roman, en particulier dans les années 1970, se voit bloquée par l'idée que finalement la littérature ne pouvait parler que d'elle-même.[1] La dimension littérale est devenue en réalité la dimension référentielle du texte pour cette littérature autoréférentielle. Ce repli sur soi de la littérature moderniste ne peut se concevoir que comme une clôture qui eut pour effet le sentiment de crise de la fiction, soutenue par le constat d'une lisibilité problématique.

La pratique moderniste de la littérature au second degré, c'est-à-dire la littérature sur la littérature ou, plus précisément, le roman dans/sur le roman[2], a trouvé son expression emblématique dans la suite des théories du Nouveau Roman. Jean Ricardou réussit en ce sens à inscrire l'attitude de certains auteurs regroupés sous le label du Nouveau Roman dans la perspective des « Grands récits » qui, selon Jean-François Lyotard, déterminent l'esprit de la modernité et, donc, aussi celui du modernisme.[3] La démarche autoréférentielle évolue dans la conception ricardolienne de l'écriture vers le principe générateur de *progrès*, d'énergie et de sens.[4] La « métapoétique » qu'engendre un processus de surdétermination littérale ne peut émaner que d'une lecture au second degré, lecture qui décèle le métatexte omniprésent. La conséquence ou, si l'on veut, l'objectif de cette « métapoétique » qui alloue au texte une autonomie

---

[1] Cf. Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 149.

[2] Le type de dédoublement dépend de l'élément de l'œuvre même que celle-ci reflète. Elle peut ainsi dédoubler son histoire ou l'une de ses parties. Dans ce cas, le geste réflexif porte sur l'énoncé, le contenu du texte, et il s'agit de l'œuvre dans l'œuvre. D'autre part, elle peut tout aussi bien refléter l'acte même d'écriture ou de lecture. Ainsi, c'est au niveau de l'énonciation que s'étend l'effet de miroir. Dans ce cas, il est question de l'œuvre sur l'œuvre et il est possible d'y lire également une mise en texte de la personne d'auteur ou de lecteur en tant que figure emblématiques de ce type d'autoréflexivité textuelle. Il s'agit d'une réflexion de la dimension linguistique du texte. Cf. Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, № 29, 1977, p. 94*sq.* Toutefois, ne permettant qu'une première orientation dans la vaste matière de l'autoreprésentation, ce schéma de base est loin de prétendre à l'exhaustivité. Car nombreuses peuvent être les variations sur le thème du miroir, ne serait-ce qu'en raison de la force créatrice expérimentale qui marque le modernisme littéraire français.

[3] Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique méta) », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, pp. 178-179.

[4] Cf. Jean Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte*, № 1, 1982, pp. 15-25. Nous soulignons.

croissante, est une illusion suprême : le vraisemblable aristotélicien est remplacé par un « vraisemblable textuel »[1].

L'écriture de Jean Echenoz, notamment dans sa première phase, du *Méridien de Greenwich* (1979) à *Lac* (1989), expose également la dimension autoréférentielle de l'œuvre. Or le but, nous semble-t-il, est fort différent. Ses romans des années 1980 se posent comme des œuvres qui relisent la conception moderniste d'œuvre comme « système signifiant », autoréférentiel. Il n'est pas possible, nous semble-t-il, de parler d'une continuation de l'autoréférentialité moderniste, puisqu'à la différence de l'autoréférentialité moderniste qui constitue un projet autoreprésentatif global et d'envergure, l'autoréférentialité dans les romans d'Echenoz n'est que partielle et éclectique, revêtant le caractère ponctuel, fragmentaire et largement ironique. Dans le cas du *romanesque*[2] échenozien, il ne s'agit pas de produire une œuvre qui serait une autoreprésentation, c'est-à-dire une œuvre dont le seul référent serait cette œuvre même, mais de rendre compte, sous forme d'une anamnèse ludique, de ce processus générateur de la fiction moderniste. Si l'une des caractéristiques majeures du modernisme littéraire est la pleine conscience des moyens autoréflexifs qu'il se doit d'exploiter, le roman échenozien ne fait qu'en enregistrer les échos. L'anamnèse est en ce sens entendue comme un rappel du souvenir au sens platonicien du terme : ayant bu, au moment de l'avènement au monde, de l'eau du fleuve de l'Oubli, l'enfant se voit envahi par le besoin de restaurer, de reconstituer l'idée contemplée avant l'incarnation. Or Jean Echenoz nous montre que cette restauration n'est possible que sous forme de jeu, de réminiscence ludique. S'il est de la nature de l'enfant de casser certains objets lorsqu'il joue, fût-ce avec l'objet aussi précieux qu'est la littérature moderniste, nul doute que lorsqu'il va jouer avec le miroir, celui-ci devra subir des dégâts. Si, pour l'auteur moderniste, « le miroir, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même »[3], dans le monde textuel du roman échenozien, ce vaste miroir

[1] Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 180.
[2] Car ici il faut parler du « romanesque » qui se réinstalle dans les romans de cet auteur en dépit de sa puissante dimension autoreprésentative.
[3] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 262.

complexe s'effondre avec un grand fracas qui annonce l'éclatement du système des miroirs de toutes tailles. De ce point de vue, *Lac* apparaît non seulement comme le meilleur exemple de l'immense miroir dans lequel se mire la poétique du texte autoréflexif, mais également, et peut-être même surtout, comme le coup fatal qui lui a été porté. L'isotopie du réflexif, représentée notamment par les objets à la surface réflexive, dont en premier lieu le miroir, joue sur tous les plans du roman d'Echenoz. Innocemment au premier abord, l'effet spéculaire s'introduit symboliquement personnifié par « des ouvriers âgés sortant de la miroiterie, transport[ant] de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne, de leur travail et *de tout ce qui s'ensuit.* »[1] (L, p. 50) Mais une fois franchi le seuil de l'innocence - « pendant que la (main) droite improvisait sur les motifs cliquetants et véloces, aigus et précis, fournis par les coups de pare-choc ou de klaxon dans la rue de Rome, les bris de glace de la miroiterie » (L, p. 84) -, plus rien ne nous empêche d'imaginer où tout ceci se ramène : « Rue de Rome, des ouvriers de la miroiterie venaient d'emplir d'éclats de glace un camion-benne qui s'éloignait, distribuant un caléidoscope crépusculaire... » (L, p. 188) L'écriture de l'effet spéculaire se voit congédiée une fois pour toutes, du moins dans son revêtement de l'absolue et unique contrainte interne de l'œuvre romanesque. La seule place qu'elle occupe désormais est celle de l'objet d'une anamnèse du modernisme scriptural. Le ludique et l'humour sont les seuls intermédiaires qui permettent d'y accéder.

Largement distanciée, la stratégie intellectuelle du « méta- » - métarécit, métatextualité, métapoétique, métanarration, métadiscours, métalecture, métalangage, bref toute la littérature au second degré -, trouve son expression dans les textes d'Echenoz. Si, dans le cas de l'autoreprésentation, il est question de « l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres », tel « un *second degré* »[2] d'écriture qui implique également un second degré de lecture, le

[1] Nous soulignons.
[2] Jean Ricardou, « Degrés de l'autoreprésentation », *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 104. C'est l'auteur qui souligne.

roman échenozien semble mettre en place un système autoreprésentatif qui, lui, trahit tout le sérieux de ce procédé scriptural moderniste.

Autoreprésentation, mise en abyme, récit narcissique, écriture en miroir, écriture spéculaire, ou métafiction, la pratique du dédoublement foisonne en dénominations.[1] Mais on ne parle pas toujours de la même chose, car l'œuvre ou sa partie dans l'œuvre et l'œuvre sur l'œuvre sont deux choses nettement distinctes. Voilà la raison pour laquelle nous avons opté pour la notion de « métatextuel »[2], terme qui prend en compte les deux dimensions de l'œuvre visées par l'effet spéculaire esquissées ci-dessus : le texte incorporé dans le texte aussi bien que le texte parlant de sa propre mise en texte. Dans la conception de Bernard Magné, le métatextuel définit un fonctionnement plus général : « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent »[3]. De cette manière, deux processus sémantiques majeurs à l'œuvre dans le texte autoreprésentatif sont à discerner : la dénotation et la connotation. Si le premier se définit par sa valeur explicite, le second, implicite, travaille avec le sens caché, le sens au second degré. Tandis que le roman ou autre type de texte qui véhicule du métatextuel dénotatif dit plus ou moins ouvertement qu'il va parler de soi-même, le roman contenant des éléments du métatextuel connotatif parle également de soi-même, mais sur un mode allusif, fragmentaire et

[1] L'emploi de la terminologie dépend en effet uniquement de l'auteur qui s'en sert pour ses buts. Les systématisations du phénomène par Jean Ricardou n'ont pas éveillé, selon toute apparence, un grand intérêt de la part de la critique littéraire, vu les nombreuses confusions qui règnent lorsqu'il est question de l'effet spéculaire. De plus, les traductions de la critique anglo-saxonne, qui utilise la notion de « métafiction », ont également contribué à ces confusions. Cf. la traduction française du terme anglais par la notion de « métarécit » qui ne recoupe pas avec le sens anglais - fiction sur la fiction (roman sur le roman) chez Robert Scholes (« Métarécits », *Poétique* № 7, 1971, pp. 402-412) qui est une traduction de l'article « Metafiction » (*Iowa Review*, I, automne 1970, pp. 100-115), bien que, selon la terminologie genettienne, le « métarécit » s'apparente au « récit dans le récit » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.) Ainsi, le sens de l'œuvre sur l'œuvre se voit traduit par un terme qui signifie le récit enchâssé, terme qui a, selon toute évidence, peu de traits communs avec l'effet spéculaire. Jiří Šrámek propose en ce sens de recourir au terme « métafiction », utilisé par la critique anglaise et allemande, en désignant le texte qui fait référence à lui-même, « Pour une définition du métarécit », *in Etudes romanes de Brno*, vol. XX, 1990, p. 36.

[2] Afin d'éviter toute confusion fâcheuse, nous trouvons nécessaire de souligner qu'il ne s'agit pas ici de la « métatextualité », par laquelle Gérard Genette entend la relation de deux textes dont l'un commente l'autre « sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer. » *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

[3] Bernard Magné, « Le métatextuel », *in Langages et signification. Actes du colloque d'Albi*, Université de Toulouse Le Mirail, 1980, pp. 228-260.

métaphorique. Relève donc du métatextuel dénotatif tout ce qui marque explicitement les articulations, relations réciproques ou toute autre organisation formelle du texte, très souvent sous forme de commentaire du narrateur, c'est-à-dire à peu près ce que la terminologie genettienne entend sous la notion de « discours métanarratif »[1]. Moins visible et, donc, aussi moins évidente, la dimension métatextuelle connotative exige d'une certaine façon des signes qui dévoileraient la valeur autoreprésentative du texte afin qu'une recherche des effets spéculaires dissimulés puisse s'entamer. Ainsi, par exemple, l'auteur qui évoque des objets capables de refléter - miroirs, réflecteurs, surfaces aquatiques, vitres, rétroviseurs etc. - qui occupent l'espace de la diégèse, avise le lecteur de son projet autoreprésentatif.[2]

Par ailleurs, il semble que c'est particulièrement cette face de l'autoreprésentation - le sens dissimulé derrière le miroir - qui intéresse l'écriture moderniste.[3] Davantage implicite et globale, agissant pratiquant sur la totalité du texte et aboutissant effectivement à interdire toute illusion référentielle, l'écriture métatextuelle connotative paraît incarner le « métarécit » lyotardien dans le domaine de la littérature, d'autant que ce dernier semble s'être doublé d'un discours légitimant ce projet. Le postmodernisme littéraire s'en démarquerait en ce que la dimension métatextuelle des œuvres censées traduire l'avènement de la condition postmoderne serait plutôt locale, ponctuelle et explicite, renonçant à tout projet réflexif d'envergure.[4]

Le constat de telles tendances, aussi générales soient-elles, qui tentent de tracer une ligne de démarcation entre la littérature moderniste et la

---

[1] Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 260.

[2] Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, qui rappelle l'entretien de Michel Butor avec Georges Charbonnier où il est justement question de ces objets connotateurs de l'autoreprésentativité. *Entretiens avec Michel Butor*, Paris Gallimard, 1967, p. 25 et 72. Mais c'est en premier lieu Lucien Dällenbach qui a consacré la partie majeure de son œuvre critique à l'étude de l'effet spéculaire, notamment dans l'œuvre de Michel Butor qui paraît être le maître de ce procédé : *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres modernes, № 135, 1972, p. 62*sq.* Il ne faut pas oublier non plus l'œuvre de Georges Perec qui relève d'une autre catégorie que les œuvres des nouveaux romanciers, mais qui témoigne pourtant d'un intérêt certain pour l'écriture en miroir. Cf. par exemple *Le Cabinet d'amateur*, texte pour lequel le miroitement représente en quelque sorte le mot clef.

[3] Frank Wagner, « Le miroir et le simple », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, 1, 1998, p. 91.

[4] *Ibid.*

littérature qui textualise le phénomène postmoderne conduisent également nos réflexions sur la présence de l'élément postmoderniste dans l'œuvre de Jean Echenoz. Si la dimension métatextuelle de l'œuvre postmoderniste se distingue du métatextuel moderniste par son caractère fragmentaire, ne jouant qu'au niveau local de l'œuvre, ne se proposant pas de s'élever jusqu'à une « escalade de l'autoreprésentation », elle témoigne aussi d'un certain retrait à l'égard de la pratique. Qu'il soit ironique, parodique et moqueur ou tout simplement source de l'humour ludique, ce retrait représente également la nécessité de se situer par rapport à elle. D'un côté, il n'est pas possible de s'en affranchir, car cette émancipation mènerait à l'oubli et, par conséquent, à la répétition du même, comme le souligne Jean-François Lyotard. De l'autre, poursuivre la logique de l'écriture autoreprésentative se révèle également impossible, vu son aspect théorique hypertrophié[1] qui a d'une certaine façon évincé le côté de l'essence et de l'existence réelles : le texte autoreprésentatif équivaut en effet à un texte « non-référentiel », c'est-à-dire un « texte dans lequel, d'un point de vue génétique, le primat est accordé au signifiant, et non point au contenu sémantico-référentiel. »[2] L'anamnèse de l'autoreprésentativité textuelle qui s'opère davantage sur le mode de métatextuel dénotatif, constitue l'une des dimensions les plus significatives du romanesque échenozien. Deux romans paraissent en représenter des exemples particulièrement probants : *Le Méridien de Greenwich* et *Lac*.

[1] « Si un certain Nouveau Roman a jusqu'à un certain point 'échoué' en ce sens qu'il n'a nullement empêché le retour des formes romanesques qu'il prétendait définitivement périmer, c'est aussi pour avoir trop systématiquement aseptisé ces imaginaires-là (sans doute inavouables à la date) pour avoir estimé que les jeux de la forme pouvaient à eux seuls combler l'imaginaire du lecteur. » Alain Buisine, *Littérature*, № 77, février 1990, p. 49. « Il y a actuellement une génération de jeunes auteurs qui revendiquent le plaisir de raconter une histoire, pour essayer de gommer toute la période du Nouveau Roman. Je ne dis pas que ce sont des attitudes positives, mais je crois que ça se perpétue de génération en génération. » Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien avec Danielle Sallenave, *Littérature*, № 77, février 1990, p. 95.

[2] Catherine Kerbrat Orecchioni, « Autoreprésentation », *Texte*, № 1, 1982, p. 30.

## V.A. *Le Méridien de Greenwich* ou petite propédeutique narratologique

Le roman s'impose dès les premières pages comme un texte qui va jouer sur les codes de la littérature, en particulier sur ses codes qui ont été à l'origine du modernisme dans le domaine du roman :

> Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique. L'homme porte des habits bleu marine et des bottes en caoutchouc vert. La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. [...] Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute sur sa réalité même en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit (MG, pp. 7-8).

Le choix du spéculaire est ouvertement annoncé par l'impertinence du commentaire de l'instance narrative première, le narrateur, qui n'hésite pas à se servir des notions clefs de la théorie littéraire d'une certaine époque afin d'afficher son parti pris dans la discussion sur le roman traditionnel, « balzacien ». Si le « doute » plane sur la « réalité » du tableau, le fait qu'il puisse être question de « la métaphore », « l'objet », « le centre », « le

support », voire « le prétexte » d'un récit ne laisse au contraire planer aucun doute sur l'objectif visé par ce roman. En premier lieu s'impose au lecteur la question de savoir qui parle ici en réalité. Le « on » peut être tout à fait innocent, il peut n'être qu'un pronom impersonnel indéfini, le signe d'indétermination, une forme passive. Mais en est-il vraiment ainsi, si le discours est selon toute évidence adressé à un public (lectorat) précis[1] ? Ne s'agit-il pas d'une prise de contact entre le narrateur et le narrataire qui n'a qu'à s'en remettre aux faits émis par le premier ? Quoi qu'il en soit, une sorte de pacte se noue entre ces deux instances narratives premières qui implique une distanciation par rapport à l'espace diégétique. D'ailleurs, comme on le verra plus loin, innombrables sont les occasions pour ce narrateur impertinent qui profite manifestement de sa fonction métalinguistique (métanarrative[2]) pour se glisser dans la diégèse dans le but de commenter ou rectifier les faits :

> « - Bonsoir, Carla, dit l'homme.
>
> Bonsoir, Abel, dit la femme.
>
> De cette façon, *on* connaissait leurs noms » (MG, p. 18, nous soulignons),

ou encore :

> « - Tu racontes toujours des mensonges, dit-elle.
>
> Tiens, ils se tutoyaient, maintenant.
>
> - Oui, dit Paul, j'aime ça » (MG, p. 56).

C'est par l'intermédiaire de ce narrateur qui recourt à tous les moyens pour montrer qu'il ne faut prendre rien de ce qui est ici raconté au premier degré, que le texte du *Méridien de Greenwich* s'autodésigne ouvertement. Le texte poursuit donc une logique que nous avons précédemment désignée comme

---

[1] Le *Robert* remarque en ce sens que « plus encore que les autres pronoms personnels (- Il, nous, vous), on se prête à des substitutions de personnes et peut marquer des nuances de sentiments très variés : discrétion, prudence, modestie, orgueil, mépris, condescendance, etc. Ces emplois stylistiques (ou affectifs) se rencontrent aussi bien dans la langue littéraire que dans la langue parlée, dans les récits que dans les dialogues. »

[2] Cf. l'une des fonctions du narrateur décrite par Gérard Genette comme « de discours métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) », *op. cit.*, p. 261.

métatextuelle. Vaines sont les tentatives de la voix du narrateur de faire savoir au lecteur que sa fonction n'est que de relater les faits qui orientent entièrement son attitude. C'est bien évidemment le contraire, comme il s'ensuit, d'ailleurs, de la définition des fonctions de cette instance narrative. Le rôle du narrateur est justement de ranger, d'articuler, d'agencer et, finalement, de communiquer les éléments de la diégèse.[1] Ce trait de la narration ne fait en effet que désigner l'instance narrative en déjouant ses fonctions.

Retournons toutefois à l'anamnèse du modernisme telle qu'elle se produit dans le roman d'Echenoz. L'évocation de quelques traits revendiqués par le modernisme littéraire est entamée par le rappel de certaines notions qui animent le débat critico-théorique des années d'après-guerre. Qu'il s'agisse du « tableau »[2], de la « description » ou du « détail »[3], le parti pris de l'auteur du *Méridien de Greenwich* paraît clair. Surtout si le « détail réaliste inutile » qui a tant nourri le débat sur la *mimesis*, en particulier chez les nouveaux romanciers, relève de Gustave Flaubert, ancêtre de nombreux modernistes. Mais non seulement modernistes, car l'écriture flaubertienne paraît également avoir inspiré Jean Echenoz, au point que ce dernier affirme avoir « essayé, quelquefois, d'y faire allusion dans [s]es textes. »[4]

Or l'anamnèse des lieux communs du modernisme ne s'arrête pas là. C'est également le « soupçon » déjà mentionné qui annonce une posture spécifique vis-à-vis de la théorie de l'écriture. Invoquer ce terme dans l'*incipit*,

---

[1] Ce que Genette appelle « la *fonction* proprement *narrative*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter [...] de réduire son rôle. » *Ibid.*

[2] Nous songeons avant tout à la mention du « *tableau* initial » représentant la stratégie d'entrée dans le texte chez Balzac, c'est-à-dire l'ouverture « sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours immobile de données initiales » Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique*, 1, 1970, p. 4, c'est l'auteur qui souligne. Ceci d'autant que ce « tableau » est « initialement fixe » (MG, p. 7).

[3] N'est-ce pas une belle allusion au « détail réaliste inutile », dont la fonction est de provoquer « l'effet de réel » par « l'illusion référentielle » ? Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968. Nous référons à une réédition ultérieure de ce texte dans : Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

[4] Jean Echenoz, « Flaubert m'inspire une affection absolue », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Magazine littéraire*, № 401, septembre 2001, p. 54.

lieu surchargé de signification[1], annonce un jeu avec certaines doxas modernistes. Car non seulement pour l'écrivain l'ouverture constitue un passage décisif : c'est aussi une initiation pour le lecteur qui se fait une idée, dès la première phase, du style, du genre et des codes artistiques du texte qui va suivre.[2] Le « soupçon » une fois installé dans sa conscience, le lecteur avisé ne peut s'empêcher de voir dans cette mention une allusion aux théories d'une certaine avant-garde. Le lecteur se voit conduit au moment où le roman est entré dans l'« ère du soupçon » et avec lui tout ce qui l'édifie. Car « non seulement (l'auteur et le lecteur) se méfient du personnage du roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre ».[3] Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si Paul Otchakovsky-Laurens observe en 1990 qu'« il y a une génération d'écrivains comme Jean Echenoz qui a profité d'un certain nombre d'acquis du Nouveau Roman, et qui essaie d'avancer en rejoignant d'autres formes passées pour essayer de les faire bouger. »[4] Le romanesque échenozien peut sembler vouloir « faire bouger » certaines formes du passé, mais il se lance surtout dans un long voyage remémoratif. Cette quête des « acquis » modernistes ne peut en fin de compte revêtir d'autre apparence que celle d'une ironie loufoque, digne d'un enfant qui ne se sent aucunement tenu au respect de ses parents, encore moins de l'héritage formel que ces derniers lui ont légué.

---

[1] Certains sont allés, comme par exemple Louis Aragon, jusqu'à parler dans ce contexte de « carrefour entre la vie et la mort. » *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, 1967. Nous référons à la réédition de cet ouvrage de 1981. ( Paris, Flammarion, p. 41.)
[2] Cf. Iouri Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303.
[3] Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, № 52, 1950, p. 1419.
[4] Paul Otchakovsky-Laurens, *art. cit.*,, p. 95.

## V.A.1. L'anamnèse des figures spéculaires ou la population des miroirs obliques

> C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini. D'ailleurs non, rectifia-t-il scrupuleusement, pas tout à fait à l'infini. Il y a un moment où ça s'arrête. Mais ce serait trop long à expliquer (MG, p. 70).

L'autocentrisme du texte littéraire, c'est-à-dire le détour de l'attention lectoriale vers la production textuelle, est, sans doute, l'un des éléments constitutifs du roman moderne et non seulement français. Considérant l'autoreprésentation dans les termes de Jean Ricardou, il est possible d'établir que tout parallélisme dans un texte[1] permettant à un segment d'être la représentation d'un autre constitue le dispositif d'autoreprésentation. Commençant par le degré un d'autoreprésentation, l'image des textes modernistes d'un André Gide, Raymond Roussel, ou bien celle des premiers nouveaux romans surgit automatiquement.

Se plaçant entièrement dans une position métatextuelle, de surcroît chargée de soupçon, *Le Méridien de Greenwich* poursuit un périple anamnestique à travers la mémoire poétique moderniste au cours duquel il recueille des figures les plus éclatantes ou les signes de telles figures. C'est ce caractère de cueillette, d'un aléatoire absolu, qui lui donne l'aspect ludique, non méthodique et qui interdit en effet de le penser en termes de systématicité

[1] Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 15.

moderniste, comme dans les ouvrages théoriques. En même temps il s'avère impossible de considérer ce côté métatextuel de l'œuvre de notre romancier en termes d'instrument d'expérimentation formelle, puisque loin de se lancer dans une recherche des formes et procédés nouveaux, il n'y recourt, selon toute apparence, que pour les remémorer. Jean Echenoz « essaie d'avancer », mais cette marche en avant revêt l'apparence d'une remontée en amont de la mémoire littéraire moderniste. Il en va de même des effets spéculaires que l'écriture d'Echenoz convoque et qu'il ne faut en aucun cas passer sous silence : d'une part l'avertissement initial y incite, d'autre part, la valeur largement métatextuelle du romanesque échenozien met en relief un tel fonctionnement textuel.

Le début de l'enchantement par le jeu du dédoublement à l'intérieur d'une même œuvre paraît remonter bien loin dans l'histoire de la littérature occidentale. Déjà Shakespeare, dans *Hamlet*, s'était laissé tenter par cette pratique, comme le remarque André Gide dans son *Journal* en 1893.[1] Mais l'histoire du dédoublement va encore plus loin : c'est Homère qui grâce l'insertion d'un récit dans un autre doit figurer parmi les précurseurs du phénomène. Or c'est seulement avec les auteurs modernistes que la pratique s'est développée et surtout a été théorisée. Recourant à une métaphore héraldique, André Gide a donné un nom à cette technique. Mais sa vision du phénomène - l'œuvre dans l'œuvre - paraît encore trop restreinte. Ce n'est que grâce à « l'aventure de l'écriture » néo-romanesque, amalgamant l'aspect théorique avec l'expérimental, que la mise en abyme resurgit comme l'un des procédés les plus efficaces en ce qui concerne la décomposition des prétentions « réalistes » du roman. Conçue comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »[2], la mise en abyme a eu pour effet le « vertige »[3] sémantique qui s'empare de tout lecteur du texte autoreprésentatif. Ce « vertige textuel » envahit également le roman en tant que genre de la littérature narrative dont il réussit à détruire le

[1] Cf. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, p. 41.
[2] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 61.
[3] Cf. Jean Ricardou qui parle du « vertige textuel ». *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 21.

romanesque. Tout texte usant de la réflexivité textuelle s'emploie en effet à dévoiler l'artifice de l'écriture en ce qu'il met en relief la matérialité du texte et opère sa clôture sur lui-même. L'effet de réel devient l'effet du texte.[1]

La théorie qui se propose de faire la typologie des procédés spéculaires distingue plusieurs formes de cette pratique dont trois, suivant la taxinomie jakobsonienne des fonctions linguistiques, semblent représenter la base : la réflexion de l'énoncé, la réflexion de l'énonciation et la réflexion du code.[2] Parallèlement, dans le cadre de chaque forme de réduplication, plusieurs types de réduplication textuelle peuvent être repérés selon la relation que le reflet textuel entretient avec le texte premier : réduplication simple, réduplication à l'infini et réduplication aporistique ou paradoxale.[3] De cette façon, l'objet de réflexion visé par l'œuvre spéculaire peut être « *une même œuvre (similitude), la même œuvre (mimétisme) ou l'œuvre même (identité).* »[4] Or la catégorie de métatextuel se veut la conception globale de la problématique spéculaire du texte et permet donc d'aborder l'œuvre d'un point de vue superposé à l'approche structurale des effets de miroir. Il ne s'agit plus de détecter laquelle des trois structures (énoncé, énonciation ou code) est affectée par le jeu de dédoublement, mais de voir plutôt par quels mécanismes l'œuvre fait communiquer au lecteur qu'elle parle d'elle-même. C'est cette conception de « l'œuvre par l'œuvre » qui permet de situer les différents jeux sur le thème de l'autoreprésentation et d'éclairer leur impact sur le lecteur. Participant activement à l'anamnèse de l'écriture spéculaire, le lecteur des romans d'Echenoz est en effet constamment amené à se poser la question sur la fonction de l'effet de miroir exhibé de la sorte. D'ailleurs, le fait qu'il trouve sa propre image, une manière de mise en abyme du lecteur, à l'intérieur du texte même l'y incite fortement.

Le premier des textes choisis dans le but de démontrer le processus d'anamnèse des figures autoreprésentatives modernistes, *Le Méridien de*

---

[1] Cf. Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, p. 10.
[2] Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 61.
[3] Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 142.
[4] *Ibid.*

*Greenwich*, incarne une composition ludique sur le thème de la logique abyssale, dans la mesure où il met en œuvre tous les types de réflexivité évoqués. D'ailleurs, ce roman parvient à discourir sur ce sujet même : « C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini » (MG, p. 70). Toutefois, s'il ne cesse de dire ouvertement ou, du moins, d'évoquer le dédoublement textuel, son attitude envers cette pratique dépasse les limites du sérieux et ne peut plus se concevoir en termes d'expérimentation. Le roman est en effet une déconstruction ironique du mécanisme réduplicatif. Si l'autoreprésentation moderniste se proposait de substituer la réalité du monde par la réalité du texte, l'autoreprésentation échenozienne réussit dans une certaine mesure à déconstruire cette réalité textuelle même.

L'histoire du *Méridien de Greenwich* représente une longue quête après la « machine » que le protagoniste, Byron Caine, est censé construire. Cependant, comme le caractère psychopathologique de ce génie le suggère, il n'en est rien, car le projet « Prestidge » que ladite « machine » incarne n'est qu'un grand leurre pour faire s'entretuer le plus grand nombre de « personnages » (!), c'est-à-dire « toutes sortes de gens gênants, ou qui le deviendraient » (MG, p. 244). L'enjeu du roman se révèle vide. Mais le vide paraît constituer l'enjeu du roman, puisque c'est ainsi que le roman échenozien regarde la pratique du second degré vidée du pouvoir référentiel : « Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre... » (MG, p. 221).

Rejoignant de la sorte le début du roman, l'histoire du *Méridien de Greenwich* se termine par l'esquisse d'un nouveau projet, le projet Patillot, une copie parfaite du projet précédent : « L'objectif étant d'attirer dans cette opération le plus grand nombre possible de *protagonistes*, il est bon de multiplier les *fausses pistes* - elles sont toutes fausses, d'ailleurs, donc en un sens toutes vraies, mais je m'égare » (MG, p. 244. Nous soulignons). Stimulés par l'inanité du projet Prestidge, nous nous voyons obligés en tant que lecteurs de réorienter notre attention sur d'autres effets que le texte produit. Le passage

cité ci-dessus dévoile clairement, en particulier par les mots relevés, où chercher de tels effets. Sur un premier plan, ce passage dénote les éléments appartenant au niveau diégétique (le projet Patillot), mais au plan métatextuel il connote le récit, le niveau textuel du *Méridien de Greenwich* et son faux fonctionnement « faux », car ici, le sens paraît déjà évident. Faux fonctionnement au premier degré, mais du point de vue du second degré, degré métatextuel, ce « faux » fonctionnement se révèle faux. C'est à ce niveau que l'histoire de la spécularité textuelle se joue et déjoue, c'est ce niveau que désignent les abondants indices métatextuels dont *Le Méridien de Greenwich* est parsemé. Le doute et le soupçon à propos des données diégétiques ne font qu'accentuer cette tension métatextuelle et insinuent ouvertement au lecteur l'attitude qu'il faut adopter face au texte qu'il a sous ses yeux :

> Cette fiction constitua pour Carrier une manière de tremplin conversationnel, d'où il s'élança pour se répandre longuement dans des récits de mystères et de secrets divers, récents ou anciens, grands ou petits, voilés ou dévoilés (MG, p. 177).

Assumant le rôle du récepteur du message de Carrier, le personnage d'Abel, l'image textuelle du lecteur naïf par excellence, commence petit à petit à douter du récit de Carrier qu'il a, jusqu'ici, pris « au premier degré » :

> Mais à son réel intérêt pour ces choses se superposait une sensation floue, comme si les propos de Carrier, en dépit de leur ton érudit et désintéressé, recelaient un message informulé et encore indéchiffrable, comme s'il eût fallu les décoder, et comprendre à travers eux un discours latent, tout différent, qui ne concernait qu'eux-mêmes, que lui et lui devant leurs bières. Abel tenta d'accoster ce second, ou troisième, ou dixième degré de compréhension, mais n'éprouvant en retour qu'une espèce de vertige psychique, il s'en tint au discours manifeste (MG, p. 178).

Si, jusqu'ici, le doute dans la conscience du lecteur n'était que latent, après cette scansion du « second » et d'autres degrés d'intelligence herméneutique, il

est impossible de ne pas envisager le texte du *Méridien de Greenwich* sous son aspect métatextuel. Le texte qui s'autodésigne de cette manière exhibe le niveau où il parle de sa propre mise en texte et des procédés qui la régissent. Le lecteur constate en effet que la tension métatextuelle agit en réseau et que la détection de ce réseau ouvre d'autres dimensions à l'exégèse.

Effectuant une lecture métatextuelle, il se voit plongé dans un royaume de la textualité où semblent régner la mise en abyme et la pratique du récit enchâssé, ou bien, selon la somme de la poétique de la narration, le « métarécit »[1]. Le texte du roman contient de nombreux récits « emboîtés ». De plus, il est lui-même mis en abyme, soit par fragments, soit dans sa totalité. Considérons la scène finale du roman. Théo Selmer est apparemment l'un des trois personnages ayant survécu à la détonation finale qui a dynamité l'île, lieu où le projet Prestidge a été réalisé. Or cette île qui rappelle, bien sûr, *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, est aussi le centre textuel du roman, car c'est ici que Byron Caine construit sa « machine », concevable également comme une métaphore du texte. S'étant éloigné de l'épicentre de l'explosion ourdie par l'ingénieur Caine, Théo Selmer, à moitié assommé par les balles des adversaires, regarde l'une des dernières scènes pendant laquelle meurent les personnages qui ne se sont pas encore entretués. De ce fait, il peut être sauvé par l'équipe d'un bateau fabuleux

> qui se laisse décrire. C'est un grand bâtiment à deux ponts, comme on en fabriquait au dix-huitième siècle. Ses trois mâts soutiennent une infinité de voiles affaissés que de petits sujets, agrippés aux vergues, s'appliquent à carguer. Les flancs du vaisseau sont percés sur leur longueur de deux rangées superposées de trous carrés comblés par des canons, par les gueules desquels s'effilochent encore des fils de fumée bleuâtre et grisâtre. [...] Théo Selmer s'épuise à détailler cet

[1] Il s'agit bien évidemment du processus de récit dans le récit auquel, malheureusement, Gérard Genette réserve ce terme impliquant plusieurs confusions. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 239. La notion de « métarécit », dont Mieke Bal a démontré les inconvénients, ne paraît pas bien dépeindre la réalité textuelle, puisque la signification du préfixe « méta- » implique un travail « sur », ce qui n'est pas le cas du récit enchâssé qui n'est qu'un récit reproduit à l'intérieur d'un autre récit, généralement le récit premier. Pour cette raison, nous préférerons la terminologie proposée par Mieke Bal : « hypo-récit » pour le récit enchâssé et pour l'espace spatio-temporel que ce récit inférieur constitue « hypo-diégèse ». *Narratologie. Les instances du récit*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 35.

> amalgame de toile et de bois, de cuivre, canons et cordages, qui flotte à deux cent mètres de ses yeux (MG, pp. 249-250).

Soigné par le personnel du bateau, Théo se plonge dans les rêves pendant le temps de sa convalescence. Esprit aventurier, il ne peut rêver son futur que sur un mode digne du roman d'aventures, mais de façon kitsch. Ainsi, une fois de retour à Toulon, sa ville natale, il irait s'installer dans le café du port où un garçon déposerait devant lui « une bouteille couchée, au creux de laquelle flottait la miniature d'un navire. Théo se penchait vers la bouteille et s'apercevait lui-même, minuscule, sur le pont du bateau, tirant au canon sur d'infimes poissons volants qui se cognaient en sautant contre les parois de verre » (MG, p. 252). La mise en abyme de l'ultime scène du roman reproduite par l'intermédiaire de cette œuvre d'art particulièrement « baroque » débouche que sur une déformation burlesque et singulièrement destructrice. Elle n'hésite pas à briser de façon malicieuse les frontières entre les mondes emboîtant et emboîté (embouteillé en l'occurrence), ce qui ne peut avoir pour conséquence rien d'autre que le naufrage du bateau mis en abyme et, avec lui, le naufrage de toute l'histoire du *Méridien de Greenwich* :

> Mais un boulet mal ajusté, tiré trop haut, brisait le flanc de la bouteille qui se vidait frénétiquement, par gorgées, sur un rythme de cœur battant, et la mer fuyant par l'orifice formait un tourbillon où bientôt s'engloutissait le navire naufragé, et les marins s'échouaient sur la table du bar, se débattaient et gigotaient sur le plateau de bakélite, ouvrant et fermant leurs bouches avec des gestes convulsifs, des yeux asphyxiés, comme des poissons tirés de l'eau (MG, pp. 252-253).

Privilégiant une autoréflexion par des œuvres d'art, l'ironie destructrice se concentre sur le dédoublement des scènes et épisodes ou de la totalité de l'histoire du roman. De ce point de vue, le texte incarne une immense machine textuelle qui s'autoalimente dans un processus perpétuel de dédoublements et de reproduction. Après s'être réveillé de ce rêve horrifiant, Théo Selmer se lance dans de nouvelles activités et, en quittant la salle à manger, s'attarde à

contempler les tableaux accrochés aux murs du bateau. Ce n'est nullement par hasard que ces tableaux représentent des paysages, « reproduits avec un souci excessif de réalisme » (MG, p. 254) et que « l'un des tableaux représentait un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique » (MG, p. 254). La mise en abyme de la scène inaugurale est ici reproduite avec un souci excessif d'exactitude, puisque l'*incipit* dit pratiquement la même chose : « Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique » (MG, p. 7). De surcroît, un autre tableau figure « la mer, traversée de biais par un grand bateau à voiles » (MG, p. 254) : dans ce tableau se reflète en effet la scène finale pendant laquelle ce personnage, ultime survivant du massacre insulaire, se laisse emporter par le bateau que l'on assimilerait sans difficultés aux bateaux des romans de Jules Verne. Signe enfantin d'esprit d'aventures, ce bateau incarne l'âge de l'innocence qui est aussi l'âge de l'ignorance rêveuse où la ruse - tel le second degré - n'a pas d'accès. Apparaissant comme un clin d'œil au romanesque vernien, le bateau symbolise l'itinéraire que parcourt le roman dès lors qu'il franchit le seuil de l'oubli initial et accomplit une quête anamnestique.

La logique du dédoublement dit que « le texte tend à se représenter lui-même. »[1] En ce sens, tout porte à croire que *Le Méridien de Greenwich* fait un parcours initiatique de ce principe « producteur du sens ». La machinerie de dédoublements que s'impose ce roman n'a pas de fin. Les personnages d'Arbogast et de Théo Selmer, telles des poupées gigognes, se voient miniaturisés et projetés par une image en abyme :

> Torses nus, immobiles, côte à côte sur les sièges de cuir rouge, et tournant ainsi sur leur petit bateau, leurs corps presque identiques à la couleur des poils près semblaient de petits sujets standardisés en matière plastique, issus du même moule et peints à la machine, personnages de pilotes miniaturisés et vissés, dans un modèle réduit de hors-bord tournant à toute allure dans le bassin octogonal du jardin du Luxembourg » (MG, p. 185).

[1] Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 160.

Bon élève, l'auteur du présent roman paraît bien s'être donné pour but d'illustrer la croix de l'autoreprésentation ricardolienne. Or le maniement de ces illustrations pratiques de la théorie, notamment leur gratuité affichée, fait de cet élève des modernistes un espiègle. Le processus de dédoublements « à l'infini, ad libitum » (MG, p. 177) n'est en réalité qu'un immense leurre dont le seul but paraît l'accumulation de divers effets autoreprésentatifs. Le nombre des mises en abyme ainsi que leur caractère narcissique, parce qu'elles s'autodésignent manifestement, nous conduisent à nous interroger sur la finalité d'un tel exhibitionnisme autotextuel. La péripétie du projet Prestidge paraît, de ce point de vue, suggérer clairement par où l'activité herméneutique du lecteur devrait s'aventurer. Si le projet Prestidge constitue le mobile après lequel s'acharnent les personnages du roman, s'il représente l'enjeu de l'histoire, il en dit long également, dans un discours métatextuel, sur la dimension autoreprésentative de l'œuvre littéraire.

Pour bien accomplir sa fonction d'appât attirant l'attention de « toutes sortes de gens gênants », le projet Prestidge circule à travers les épisodes sous forme d'« une liasse de papiers » qui « s'entassaient dans une chemise beige », enfermée dans « un carton à chapeau, sans chapeau à l'intérieur »[1] (MG, p. 63). Quelle belle mise en abyme de la technique scripturale consistant à insérer (emboîter) un récit dans un autre qui se dessine ici : nombreux sont les épisodes composant l'histoire du projet Prestidge qui représentent effectivement des récits emboîtés dans d'autres récits. Ainsi du premier chapitre, par exemple, qui est un récit commençant par la description du « tableau initialement fixe ». Au fur et à mesure que la narration de l'épisode continue, le lecteur apprend successivement, par l'intermédiaire de la voix du narrateur feignant en savoir moins que le lecteur, que ce qu'il raconte peut n'être « qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit » (MG, p. 8). Plus loin, il paraît moins hésitant : « Un roman, peut-être, plutôt qu'un récit » (MG, p. 9) ; mais à la fin du chapitre, il est déjà tout à fait assuré : « Point de roman, donc ; un film c'était » (MG, p. 13). La scène décrite dans ce chapitre représente la

[1] Nous soulignons.

narration d'un récit filmique que le personnage de Georges Haas regardait. Et il va sans dire que ce récit sera renfermé « dans un étui de carton brun qu'il rangea parmi d'autres au plus profond d'un meuble de bois rouge, haut et massif, hérissé d'une multitude de tiroirs de toutes tailles [...] » (MG, p. 13). Il sera en quelque sorte mis en boîte ou, plus précisément en deux boîtes. Nulle surprise donc si Abel, ayant découvert ce « paquet cylindrique », s'aperçoit que ce « contenant cont[ie]nt un contenu. » (MG, p. 62). Car ce contenu contient d'un côté le projet Prestidge, le « centre et le support » du roman, et de l'autre figure au plan métatextuel le procédé de dédoublement, tant emblématique de ce premier roman. L'ironie travaille le procédé au point qu'une sorte d'abattement pénètre les personnages au moment où ils commencent à sentir le poids du système d'emboîtements qui paraît régner non seulement sur le plan de la narration, mais aussi sur l'espace de la diégèse :

> Son immobilité prenait dans son esprit un aspect tragique, définitif, comme s'il se trouvait enfermé dans le dernier d'une série d'étuis étanches, de sarcophages emboîtés les uns dans les autres. L'idée de retrouver bientôt l'usage de sa jambe n'épongeait pas son désespoir ; ce ne serait que passer dans le sarcophage immédiatement supérieur formé par l'île elle-même, étui un peu plus vaste mais tout aussi imperméable et borné que la salle du palais, et au-delà duquel se trouvait encore une toute une série d'autres étuis, l'incarcérant irrévocablement dans un espace clôturé. Au-delà de l'île, il y avait l'emprise omnipotente de Carrier, elle-même emboîtée dans le pouvoir anonyme auquel peut-être elle se pliait (MG, p. 140).

Or les péripéties du projet Prestidge se poursuivent. Après avoir subi toutes sortes de remaniements de la part de Byron Caine, grâce auxquels il est « impossible de démêler le vrai du faux » (MG, p. 220), ce projet atteint sa phase finale où l'ingénieur entreprend « de substituer au dossier du projet Prestidge un dossier factice, véritable cette fois, d'allure plus ésotérique encore que le modèle » (MG, p. 221). De cette manière, « les pages de cet ouvrage original » renvoient directement, sur le mode du métatextuel connotatif, au texte même du *Méridien de Greenwich*. Sur le plan métatextuel, le sens de la

citation suivante peut s'interpréter comme un parti pris quant à la problématique de la représentation et l'autoreprésentation dans l'œuvre littéraire. La figure de Byron Caine y métaphorise le rôle emblématique du scripteur. Du reste, son prénom y invite énormément.

> Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre, qui - digression - prodigue toujours un peu plus de particularités réelles de l'objet qu'il simule, et en restitue ainsi tous les traits bien mieux que ne le ferait au même endroit l'objet lui-même, délivré dans sa vérité molle. Comme un moine enlumineur, l'inventeur éprouvait une inconnue jubilation à combiner les axiomes viciés, les propositions vaines et les lemmes véreux, à calligraphier des cohortes de formules tordues et à dresser de foisonnants schémas, dont jamais nul ne saurait que l'allure et la complexité n'étaient fonction que du nombre et de l'état d'usure des crayons de couleur qu'il avait sous la main (MG, pp. 221-222).

Représenté comme « contenant vide et formel », le caractère autotélique apparaît ici comme un résultat du jeu des facteurs tout à fait arbitraires : « le nombre et l'état d'usure des crayons de couleur ». Derrière une telle description de l'écriture - puisque c'est elle qui est connotée et qui transparaît derrière le sens premier des mots - se donne à lire, au plan métatextuel, une vision claire de l'écriture du second degré. Il s'agit en effet d'une mise en scène de la genèse des l'autoreprésentativité textuelle. S'essayant à une herméneutique des effets autotextuels, le lecteur se heurte à une sorte d'hermétisme textuel. Le sens qu'il croit trouver derrière le sens premier des mots n'est en effet qu'un immense piège : l'imprésentable qu'il est constamment conduit à chercher dans un au-delà textuel se trouve allégué dans le texte même : c'est ce leurre incarné par les métaphores du texte dont en particulier la machine est une excellente illustration.

### *V.A.1.a. L'anamnèse des métaphores du texte*

Se proposant d'établir une sorte de bilan de la pratique autotextuelle, l'anamnèse de la poétique du récit spéculaire mise en œuvre par *Le Méridien de Greenwich* ne s'arrête pas devant d'autres procédés scripturaux purement autoréflexifs. Il s'agit en particulier des métaphores textuelles qui figurent la constitution du texte romanesque. Procédés repérés par les poétiques typiquement modernistes[1], les métaphores de la textualisation se situent sur le niveau métatextuel de l'œuvre dont elles représentent l'articulation et le fonctionnement. Si le modernisme scriptural s'applique à prospecter ce vaste champ de production du sens du point de vue pratique mais surtout théorique, le postmodernisme n'en serait qu'un souvenir fragmentaire, une anamnèse. Si l'écriture moderniste représente la « révolution métaphorique »[2], l'écriture postmoderniste ne serait qu'un jeu avec les éclats de cette « révolution » du sens.

L'une des figures métatextuelles les plus fréquentes est la métaphore, c'est-à-dire une substitution analogique établie entre deux niveaux textuels ou, plus précisément, entre le concret - celui de la diégèse (faits racontés) - et l'abstrait - le niveau de la narration (mise en texte de ces faits). Jean Ricardou définit ce mécanisme textuel de façon claire : « pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette

[1] Nous songeons notamment à l'étude exhaustive de ce mécanisme autoreprésentatif de Jean Ricardou : « La métaphore d'un bout à l'autre » : « Aux commencements de la littérature moderne s'accomplit, imperceptible, un renversement d'assez vaste envergure : certaines aptitudes du langage, jusque-là restreintes à d'étroites tâches *expressives*, se trouvent mises en œuvre selon de précises procédures de *production* qui leur confèrent un tout autre rôle. Cette pratique méconnue, dont il est maintenant possible de mettre en place la théorie, semble intensément active, en particulier au plan de la métaphore, dans *A la recherche du temps perdu.* » Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 89.

[2] *Ibid.*

fiction. »[1] Si nous appliquons à cette définition la terminologie de Bernard Magné, relève de la métaphore métatextuelle tout élément du texte dont le signifié de dénotation, c'est-à-dire le dénoté extralinguistique ou du moins l'un de ses aspects particuliers, est susceptible de se concevoir comme le signifiant de connotation. Le signifié de ce signifiant de connotation figurerait un aspect du texte ou de sa partie.[2]

### *V.A.1.a.i. La machine*

Nous pouvons effectivement repérer dans le texte d'Echenoz au moins deux métaphores métatextuelles évidentes qui reflètent, dans la narration du roman, sa mise en texte et sa construction. Ces deux métaphores constituent de surcroît la préoccupation principale de Byron Caine. Ce dernier a été d'ailleurs déjà précédemment caractérisé comme une figure de scripteur par excellence. La première métaphore est celle de la « machine ». Byron Caine feint la construction de cette « machine » qui émane du projet Prestidge. Si dans un texte littéraire tout élément de la diégèse peut signifier aussi sur le plan métatextuel, le présent roman semble déjouer cette signifiance métatextuelle pratiquement à tout moment. La machine qui n'a, au premier abord, aucune fonction spéciale, à part celle de simple leurre pour attirer l'attention des personnages destinés à s'entretuer, représente de la sorte le support d'un sens second : « sa précarité laissait penser qu'il pouvait n'être qu'une ébauche, une supposition à peine concrétisée, la matérialisation hâtive, et ainsi disposée pour mémoire, d'une intuition encore en travail » (MG, p. 99). Ainsi du texte du

[1] Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 104.
[2] Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, N° 1-2, printemps – été 1986, p. 82.

roman qui n'en est qu'à la moitié (p. 99 sur 256 pages). Ce qui nous amène à voir dans cette description de la machine un parallèle du roman au niveau métatextuel est le fait que le texte du *Méridien de Greenwich* se compose de plusieurs pistes narratives, assez hétérogènes pour s'articuler dans une trame narrative homogène et cohérente. Le signifié second prédomine déjà sur le signifié extralinguistique. Son sens porte ici sur le texte même et relève du métatextuel : la machine incarnant le projet Prestidge caractérisée comme rassemblement d'« éléments hétérogènes » qui « ne semblaient pas tous achevés, certains paraissaient n'exister qu'à l'état de schémas, de prototypes. L'allure de l'un d'eux, par exemple, « simple conglomérat de fil de fer tordu [...] n'annonçait en rien qu'il fût achevé » (MG, pp. 98-99), laisse supposer que sa fonction est non seulement de dénoter l'objet de référence, mais également de connoter le fonctionnement textuel du *Méridien de Greenwich*. Certains éléments du signifié du terme « machine » deviennent le signifiant de connotation qui désigne le texte, son fonctionnement et sa structure. D'ailleurs, l'éventuel doute du lecteur à propos de l'entrelacement final des diverses pistes narratives dû à leur hétérogénéité évidente se voit écarter : « par épissures, dérivations diverses, tous ces fils aboutissaient en fin de parcours à un câble épais et gainé, lui-même branché à un petit parallélépipède cubique et clos, d'un noir mat, émettant un léger ronflement » (MG, p. 100). *Le Méridien de Greenwich* aboutira donc à un *excipit* où toutes les trames narratives vont s'entrelacer, à ce détail près qu'on ne pourra pas savoir s'il s'agit de la fin ou du début : « Disposé à quelques mètres de l'ensemble, ce dernier objet semblait fermer le circuit, sans indiquer pour autant s'il en était la source ou l'embouchure, l'*a* ou le *z*, le tenant ou l'aboutissant » (MG, p. 100). Cet objet cubique noir et ronflant, telle une boîte noire, est en réalité une caméra qui enregistre des scènes du roman dont notamment la scène initiale d'adieu de Byron Caine et de Rachel que Georges Haas regarde et finit par mettre dans un étui. La « machine textuelle » travaille donc à deux régimes : textuel (celui de la diégèse) et métatextuel. D'une part elle est un appât gratuit offert aux êtres désagréables, d'autre part elle reflète la constitution textuelle du roman. Mais le rôle emblématique de cette machine va

encore plus loin dans la mesure où elle pourrait être lue aussi bien comme un reflet métatextuel de la pratique dite « de seconde main », c'est-à-dire d'« une esthétique de la récupération et du recyclage, en somme une pratique intertextuelle. »[1] Si elle est « une sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération qu'il [Byron Caine] assemblait entre eux selon le principe arbitraire mais rigoureux du tirage au sort » (MG, p. 222), son sens se dégageant surtout de sa « forme », ensemble de connexions qui prévaut sur toute autre finalité non textuelle, la machine doit s'entendre également comme une allusion à l'esthétique qui ne s'interdit pas des emprunts hétéroclites : la Bible (noms allusifs de Caine et d'Abel, le personnage de Rachel[2]), le mythe grec (Byron Caine représenté comme Prométhée)[3], mais avant tout le mythe littéraire. Se posant comme un récit d'aventures insulaires où le bateau joue un rôle significatif, *Le Méridien de Greenwich* manifeste fréquemment sa parenté avec les robinsonnades. D'ailleurs, les personnages avouent ouvertement s'être inspirés des réécritures de ce mythe : « Etant jeune, dit Arbogast, j'ai lu *Walden* et *Le Robinson suisse*. J'en avais gardé quelques souvenirs, ça m'a un peu aidé » (MG, p. 129).

Le thème de la machine que l'on trouve chez Echenoz est une image de la modernité technique qui a tant séduit les auteurs modernistes. D'autre part, étant le modèle épistémologique pour penser le fonctionnement de l'organisme, la machine est un reflet de la conception moderniste du texte dans la mesure où elle est le moyen d'en imiter le fonctionnement. Ces deux côtés de la modernité, technique et textuelle, représentés par la machine subissent toutefois certaines déformations dans la fiction d'Echenoz. Moyen de libérer l'homme des forces de la nature et donc facteur principal du progrès, la

---

[1] Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », in *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, UFR Langues et littératures, La Licorne, 2001, p. 105.

[2] « La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. » (MG, p. 7) Dans la Bible (Jérémie XXXI, 15-20), Rachel est représentée comme mère éponyme d'Ephraïm et Manassé qui pleure sur ses enfants, massacrés ou dispersés par les Assyriens.

[3] « Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On distingue une cicatrice sur son flanc droit, au niveau du foie. [...] Il regarde droit devant lui. » (MG, p. 30)

machine est un mythe de la modernité et l'art moderniste lui attribue une place considérable. Il suffit d'évoquer les machines construites selon « le procédé » de Raymond Roussel[1], parmi lesquelles notamment la machine à peindre dans les *Impressions d'Afrique*, ou la hie volante dans *Locus Solus*. La « hie » ou « demoiselle » de Martial Canterel, savant génial et fou en même temps, fascine non seulement par son caractère insolite et tout à fait surréel, mais aussi par son pouvoir de produire de l'imaginaire grâce à des dispositifs répétitifs, des tours d'adresse parvenant à engendrer des effets esthétiques. La hie s'active grâce à « une mosaïque [...] apte à provoquer un difficultueux et fréquent va-et-vient de l'appareil. » Or cette mosaïque multicolore est en effet une composition de dents extraites au moyen d'un autre « curieux système » et « séduit en outre par l'imprévu que donnerait au curieux tableau projeté l'emploi de fragments découpés et teintés par le hasard seul à l'exclusion de toute volonté artistique et préméditante. »[2] Cette image de la machine productrice du sens ne peut qu'engendrer une parallèle avec la productivité textuelle. Lucien Dällenbach remarque dans ce contexte que l'objet d'art représenté par la fiction, telle une mise en abyme de l'énonciation, peut être une « procédure compensatoire » pour les auteurs qui se voient concernés par « l'interdit de réflexion »[3], proclamé par les théoriciens réalistes selon lesquels tout récit qui se veut crédible doit feindre de ne dépendre de personne. Ainsi, l'auteur se voit obligé de recourir à diverses techniques afin de pouvoir se prononcer sur son texte. Parmi ces techniques, la technique rousselienne frappe par son ingéniosité. Consistant à profiter des « services d'une œuvre d'art qui, valant pour elle-même, peut, à la rigueur, se passer de garantie », la technique de Raymond Roussel se sert des machines, productrices de l'art, qui accèdent au rang d'équivalents du récit. De cette manière, c'est aux personnages

[1] Cf. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, pp. 9-35.
[2] Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p. 36.
[3] C'est-à-dire interdit d'intrusion métanarrative de l'instance auctoriale sous forme de commentaire du texte qu'il produit.

d'ingénieurs qu'il appartient de « métaphoriser l'instance productrice de ce texte. »[1]

Reflet littéraire de son auteur, Canterel ressemble également à Byron Caine, génie ingénieux dont l'inventivité paraît remarquable : « Là où il fut, là il inventa encore. Toutes sortes de choses, et pendant des années » (MG, p. 216). Se consacrant uniquement à sa science, à son art technique, l'homme de génie est célibataire, le mariage n'étant pour lui que la source de perturbations :

> Episode opaque et agité, fait de cris et d'insomnies, de scènes et de bris d'objets. [...] Suivirent des souvenirs morbides de rasoirs, d'alcool et d'électricité, et d'un second épisode également très flou mais plus confus et compliqué que l'autre, plus agité aussi, que sanctionna l'échouage de l'inventeur, sept mois durant dans la chambre d'une clinique ... (MG, pp. 215-216).

Le génie échenozien copie en de nombreux points le « maître » de Roussel, d'autant que chez Echenoz l'image de l'auteur de Canterel semble surveiller la constitution de son successeur, certes, à un petit gauchissement de nom près : « - Ça suffira, dit Russel. C'était la dernière, dit Pradon, nous n'avons pas d'autre photo de Caine. Ça ne me servira à grand-chose de toute façon, dit Russel, mais on ne sait jamais. Parlez-moi un peu de lui » (MG, p. 30). Caricature des machines modernistes, la machine de Byron Caine se pose donc comme une double évocation de la modernité. Cependant, à la différence de la productivité esthétique des machines rousseliennes, la machine échenozienne, assemblage d'objets hétéroclites, résultat du ludisme insoucieux, interdit toute intelligibilité : « Tout espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de relais hétéroclites, d'accouplements techniques contre nature, si l'on peut dire, d'apparents contresens d'objets » (MG, p. 99).

---

[1] Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp. 72-73. Dällenbach note en même temps que la technique autoreprésentative de Roussel marque ainsi « un véritable seuil historique et idéologique. » Ajoutons seulement, que ce « seuil » pourrait également traduire le passage de l'écriture romanesque française vers le modernisme, symptomatiquement défini par un élargissement colossal du concept d'autoreprésentativité.

La machine dans laquelle se combine modernité technique et modernisme textuel n'est qu'un constat d'échec de ces deux dimensions de la modernité. Atteintes par certaines altérations de l'écriture d'Echenoz, les deux faces de la machine témoignent de son statut à l'époque post-industrielle : la machine y disparaît dans la mesure où elle n'est plus discernable, où elle s'est dissoute dans des systèmes globaux de la technostructure. Mythe ambigu et archaïque, la machine devient un objet de musée à l'âge post-industriel.[1] L'inachèvement fatal de la machine de Byron Caine en fait l'objet d'indétermination par excellence, d'où sa « crise d'identité » qui semble marquer l'époque postmoderne :

> ... cet inachèvement était si flagrant, si insistant, si parfait en tant qu'inachèvement, que l'on pouvait penser qu'il constituait le principe même de la machine, qu'il en était la fin en soi ; et, dans ces conditions, la perfection de son inachèvement rendant l'objet achevé puisque inachevé, on pouvait le supposer fini, prêt à fonctionner, fonctionnant même peut-être déjà ; [...] toute amélioration que l'on apporterait à la machine ne saurait plus consister qu'en un perfectionnement de son inachèvement même (MG, p. 100).

Affichant sans cesse sa gratuité, la machine échenozienne est en contraste perpétuel avec la machine moderne. Si le sens de cette dernière est déterminé par sa fonction, fût-elle d'aider l'homme ou de le tuer[2], la machine de Byron Caine exhibe l'absence totale de fonctionnalité quelconque : « quoi qu'il en fût, il était très difficile de déterminer sa fonction » (MG, p. 100).

Cette image de la machine agit également sur le niveau métatextuel de l'œuvre. En effet, si certains des éléments de la machine ne représentent qu'« un premier passage de l'idée dans la matière, [...] le stade initial de sa

---

[1] Jean-Claude Beaune, « La diparition de la machine dans la société technologique contemporaine », *Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 276.

[2] L'une des caractéristiques de la modernité de la machine serait sa capacité de tuer l'homme : « Quel qu'ait pu être le rôle utilitaire joué par les outils et les machines dans la lutte de l'homme contre une nature inclémente ou hostile, tôt ou tard ils furent transformés en instruments de mort de plus en plus perfectionnés. » Jean Brun, *Le Rêve et la machine. Technique et existence*, Paris, La Table Ronde, 1992, p. 323.

concrétisation » (MG, p. 99), il en va de même des éléments du texte du roman. Ayant perdu le sens de l'unité, la machine échenozienne est travaillée par le processus de déconstruction qui travaille aussi le romanesque. A l'instar de l'image de l'écrivain qu'incarne Martial Canterel chez Roussel, Byron Caine métaphorise également l'instance auctoriale. Mais puisqu'il se retrouve entièrement aux antipodes de Canterel, ne serait-ce qu'en raison de son attitude perturbatrice, le personnage de Byron Caine annonce un changement profond dans la façon de concevoir la machine-texte. Ne cessant d'étaler le principe de discontinuité et d'hétérogénéité, la machine-texte d'Echenoz « représente emblématiquement la condition postmoderne. »[1]

### *V.A.1.a.ii. Le puzzle*

La construction de la « machine » est accompagnée, sinon remplacée entièrement, par une autre préoccupation de Byron Caine : l'assemblage du puzzle : « Il ne fait rien de la journée, s'indigna brusquement Joseph, il s'en fout. Il passe son temps à faire son puzzle » (MG, p. 42). Ainsi, grâce au puzzle, l'autre métaphore du texte du roman, la dimension métatextuelle de l'œuvre se redouble est accentue son fonctionnement spéculaire. A la manière du procédé de construction-déconstruction machinal, la pratique de ce jeu pourrait s'entendre dans le même sens à ce détail près qu'il s'agit d'un procédé

[1] Christine Jérusalem, *art. cit.*, p. 105.

inverse. Le puzzle consiste à composer une image à partir d'une certaine quantité de fragments. C'est dire qu'il faut qu'il y ait au départ quelqu'un qui le découpe et le décompose. Transposé au texte littéraire, l'assemblage du puzzle implique le travail préalable de l'instance auctoriale[1] et reflète tout aussi bien celui du lecteur. Byron Caine représente donc l'image du scripteur de même que celle de lecteur du *Méridien de Greenwich.* On pourrait envisager ses activités en termes de déconstruction-reconstruction du texte narratif. Ainsi du romanesque sous emprise de la condition postmoderne : après une déconstruction moderniste minutieuse, advient enfin le moment de « construire de nouveau des récits. »

Dans le cas de la métaphore du puzzle, le principe générateur textuel n'est plus l'accumulation des données selon la linéarité temporelle, mais leur entrelacement opéré par des retours et anticipations constantes. La lecture ne procède pas selon le principe propre au jeu de dominos, mais en fonction de la nécessité de rechercher les connexions qui relient les microhistoires d'après des indications du narrateur. Au fur et à mesure que la lecture du roman se poursuit, le lecteur identifie et classe les divers épisodes, telles les pièces de puzzle, et en compose une image générale, l'œuvre littéraire. Au plan narratologique, le roman comporte une dizaine de pistes d'histoires qui finissent par constituer une seule image, celle du *Méridien de Greenwich.* Mais cette lecture est compliquée par la tension spéculaire : fragments du puzzle, les microhistoires comportent d'autres histoires sous forme d'« hyporécits »[2]. Ainsi se donne à lire par exemple le récit que Paul raconte à Véra. De nouveau, la mise en abyme gagne le jeu : le récit de Paul anticipe en quelque sorte la fin du projet Prestidge ou, plus précisément, la fin de la machine. Il s'agit de l'histoire des trois lanciers du Bengale dont les protagonistes rappellent les protagonistes du récit premier, mais c'est surtout le parallélisme de leurs actions qui frappe : « [...] Mac Gregor s'évade de la geôle, animé du périlleux projet de faire sauter la réserve d'armes du maharadjah » (MG, p. 118). Tout

[1] On pourrait noter que l'image idéale de ce type de scripteur-découpeur de puzzle est Gaspard Winckler de *La Vie mode d'emploi.* Chargé par l'aquarelliste Bartlebooth, Winckler transforme ses tableaux en puzzles que ce dernier essaie de reconstituer.

[2] Nous empruntons ce terme à Mieke Bal (*Narratologie. Les instances du récit, op. cit.*) afin d'éviter le danger de confusion qu'engendre la terminologie genetienne en ce contexte.

comme Mac Gregor, Byron Caine projette aussi de faire exploser la réserve d'armes cachée depuis la dernière guerre quelque part sur l'île, propriété privée de Kasper Gutman dont l'aspect physique ainsi que le comportement ne cèdent en rien à ceux des maharadjahs. En dehors de ce « fragment » du *Méridien de Greenwich* qu'est le récit de Paul et Véra qui, lui, contient un autre récit, tel « le contenant » qui « conti[e]nt un contenu », les autres pistes narratives sont également des récits enchâssés, comme nous l'avons vu précédemment. Certains d'entre eux sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils se présentent comme des récits filmiques transposés en texte littéraire grâce au narrateur qui, par « un souci excessif de réalisme » (MG, p. 254), semble adopter la technique de la caméra, symptôme de l'« école du regard » : « Ils restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux - ils diminuent -, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. [...] L'image s'immobilise » (MG, p. 255-256).

Grâce à ce genre d'allusions, trop visibles pour être innocentes, l'appel au modernisme scriptural est en effet constant. Son anamnèse paraît constituer le sens même de ce roman et le puzzle en est également une métaphore : si l'anamnèse consiste à reconstituer une image du passé par des éléments fournis par le sujet interrogé, l'assemblage du puzzle figure la composition de cette image à partir de fragments fournis en vrac.

Revenons à la reconstitution de l'image du puzzle que réalise la figure du scripteur - interprète échenozien. Chacune des microhistoires particulières contient des personnages qui permettent de nouer des relations entre les diverses microhistoires - fragments du puzzle. Les personnages fonctionnent comme des signes annonciateurs d'éventuels liens, articulant et enchaînant de cette manière les pièces du puzzle. L'image complète de l'histoire du *Méridien de Greenwich* n'apparaît qu'à l'avant-dernier chapitre où tous les personnages trouvent leur place et fonction au sein du roman.

Byron Caine s'amuse à composer le puzzle, devenu sa préoccupation principale. Rien ne l'inquiète, pas même le danger de mort de la part des adversaires : « La vérité est qu'il ne s'inquiétait pas ; il venait de découvrir une

pièce-clef, qui lui permettait d'achever le candélabre de cuivre rouge qui pendait au plafond de la galerie ; il jubilait » (MG, p. 43). De cette manière, remplaçant le projet Prestidge, le puzzle devient à l'insu de tous les personnages l'enjeu majeur que ces derniers visent et, par conséquent, l'enjeu du roman dont il représente la mise en texte. Mais sa fonction ne s'arrête pas là. Il est également l'un des fragments fournis au cours de l'anamnèse de la poétique spéculaire. L'image que représente le puzzle reconstitué est une reproduction du tableau de Van Haecht, « la *Visite d'une galerie* » (MG, p. 38). Des fragments de l'imaginaire de Georges Perec se laissent découvrir ici. Non seulement le puzzle composé par le protagoniste métaphorise le fonctionnement du roman à la manière de *La Vie mode d'emploi*[1], mais il figure l'un des tableaux d'*Un Cabinet d'amateur.* Ce tableau, dont l'auteur s'appelle « Guillaume Van Haecht », représente « *Le cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs Albert et Isabelle* » et parmi les personnages se trouve aussi l'auteur lui-même : « jeune homme à la figure mélancolique en train de gravir les quelques marches conduisant à la galerie du mécène dont il a reproduit une quarantaine de tableaux. »[2] Le tableau du puzzle échenozien en représente la reproduction, pourvue d'un commentaire déceptif quant aux phénomènes de déduplication, tels la mise en abyme et l'emboîtement :

> Les morceaux de carton assemblés reconstituaient un tableau figurant une vaste galerie aux murs de laquelle étaient suspendus une multitude de tableaux, dont certains représentaient encore d'autres tableaux ; la mise en abyme s'arrêtait là, le peintre ne s'étant pas aventuré plus loin dans l'emboîtement des représentations (MG, p. 140).[3]

---

[1] Cf. Bernard Magné, « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte*, N° 1, 1982, p. 71.
[2] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, 1979, p. 32.
[3] Il serait intéressant en ce sens de remarquer avec Lucien Dällenbach que l'effet produit par la mise en abyme se trouve à l'origine de la « différance » derridienne lorsque Derrida évoque la galerie de Dresde de Husserl : « Tout a sans doute commencé ainsi : "Un nom prononcé devant nous nous fait penser à la galerie de Dresde... Nous errons à travers les salles... Un tableau de Téniers... représente une galerie de tableaux... Les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des tableaux, qui de leur côté feraient voir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc. » Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, pp. 116-117.

Même si, cette fois, la représentation de la représentation refuse de se perpétuer à l'infini, le lecteur ressent le vertige de la représentation de la représentation qui, elle aussi, paraît représenter l'une des scènes importantes du roman. La poursuite de l'autoreprésentation préfère donc s'engendrer par d'autres voies. Représentant le principe même de l'autoreprésentation, le puzzle insinue au lecteur qu'un parallèle est à chercher dans le texte. La scène qui surgit automatiquement est celle où le personnage de Théo Selmer est interpellé par Lafont au Musée Gustave Moreau. Grâce à cette scène de visite de la galerie, la microhistoire dont Théo Selmer est le protagoniste, qui reste jusqu'ici sans rapport quelconque avec la trame principale, retrouve des connections. Ceci à partir du moment où ce dernier s'efforce d'interpréter les raisons du regroupement des tableaux. Les tableaux représentant d'autres tableaux sont aussi ceux que Théo Selmer observe de plus près lors de la visite de la galerie du Musée Gustave Moreau. Ce visiteur est particulièrement intéressé par trois tableaux : « *Les muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde*, [...] *Les chimères*, [...] *Les prétendants* » (MG, p. 28). Dans son effort pour restituer un rapport entre eux, il assume le rôle d'interprète du texte comme une figure métatextuelle de lecteur. D'ailleurs, Théo Selmer semble s'y prêter aisément, puisque ce qui le caractérise sur le plan diégétique est justement cette profession : « interprète à l'ONU où [...] il traduisait aux autres ce que disaient les uns » (MG, p. 44), de plus « ...habitué qu'il était à traduire toutes sortes de signes » (MG, p. 46). De cette manière il tente d'

> imaginer quelque fil conducteur courant entre ces trois tableaux, comme s'ils formaient les divers épisodes d'un même récit, de la scène inaugurale des muses délaissant leur père jusqu'au massacre final des prétendants, en passant par les chimères, enjeu possible de l'affaire, ou prétexte à (MG, p. 28-29).

Comme avec les Trois lanciers du Bengale que Paul racontait à Véra, l'activité herméneutique de Selmer essayant de narrativiser les trois images annonce la fin du roman, c'est-à-dire celle du projet Prestidge qui se termine,

lui aussi, par un « massacre final ». Mais la réflexion picturale des éléments textuels du *Méridien de Greenwich* ne s'arrête pas là, comme si les renseignements fournis par les tableaux et interprétés par Selmer ne suffisaient pas pour communiquer explicitement au lecteur la nécessité de chercher l'effet spéculaire. Si les « prétendants »[1] peuvent s'interpréter comme les personnages engagés dans le projet Prestidge et destinés à s'entretuer, si la machine et le puzzle peuvent se lire comme des « chimères »[2] textuelles, et finalement si les muses[3] sont parties pour aller détromper l'humanité en commençant par les prétendants échenoziens, c'est bien évidemment grâce à la mention concernant leur caractère de « prétexte possible à un récit ». Cependant, cette mention trahit tout le sérieux du procédé de déduplication. L'ironie qui se cache dans ce clin d'œil instructif en fait une scansion ouverte du carnavalesque régissant, sur le plan métatextuel, le maniement de la spécularité textuelle moderniste.

* * *

Si le puzzle de Percival Bartlebooth reste inachevé et implique de la sorte la nécessité de remplir le vide, de trouver la pièce manquante, celui de Byron Caine est finalement recomposé et affiche son plein, sa finitude. Mais si le puzzle reconstitué du *Méridien de Greenwich* veut montrer sa scission avec l'isotopie du manque propre au puzzle perecquien et bien d'autres récits à la

[1] Au sens que Montaigne prête à ce terme : personne qui prétend au pouvoir souverain et qui se voit obligée de ce fait de mener des luttes personnelles pour atteindre ce but.

[2] Le sens mythologique (monstre aux parties corporelles hétérogènes) étant ici le mieux dépeint par la définition biologique du terme : organisme composé de tissus de type génétiquement différents. Il serait donc possible d'envisager les chimères échenoziennes comme organismes composés d'une part de tissus référentiels, désignant les objets mêmes sur le plan diégétique - le puzzle et la drôle de « machine », et d'autre part de tissus métatextuels - métaphores figurant le fonctionnement textuel du roman.

[3] Rappelons qu'au cours de la scène inaugurale Rachel, décrite comme une déesse antique, avait délaissé son père, Georges Haas, metteur en scène du projet Prestidge, et était partie avec Byron Caine sur l'île où tous les feux finissent par s'enflammer. Dans ces conditions, il est probable que c'est elle qui lui a inspiré l'action ultime.

dimension autoreprésentative[1], la machine échenozienne s'oppose par son inachèvement et la non-finalité exhibée à la machine de Martial Canterel. Le postmodernisme paraît travestir le modernisme, du moins chez Echenoz. D'ailleurs, la mise en abyme se distingue toujours chez cet auteur par le refus de l'infini : « C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini. D'ailleurs non, rectifia-t-il scrupuleusement, pas tout à fait à l'infini. Il y a un moment où ça s'arrête. Mais ce serait trop long à expliquer » (MG, p. 70). Cette désobéissance ludique, parfois même enfantine, vis-à-vis des procédés scripturaux modernistes ne cache-t-elle pas une dénonciation légère de l'hermétisme textuel ? Car si la pratique d'emboîtements doit s'arrêter à un moment, ne serait-ce que parce qu'elle devient inintelligible, le trop-plein d'abstraction semble également gêner, notamment s'il accompagne un jeu dont la déconstructibilité peut atteindre des niveaux aussi vertigineux que celle du puzzle : « Puis comme l'enfant manifestait quelque impatience, éparpillant les pièces d'un puzzle trop abstrait, elle s'aperçut alors seulement qu'elle n'avait pas ôté son manteau, dès lors elle commença de regarder l'heure de temps en temps » (L, p. 31). Du reste, l'ultime image de l'écriture moderniste, l'image dans le tapis, dernier clin d'œil à l'énigme que pose la forme du texte narratif, finit par apparaître :

> Il emprunta l'escalier pour descendre, et, du palier du premier étage, il redécouvrit le hall vêtu de son tapis. Comme il l'avait pensé, seule une vue plongeante permettait de reconstituer l'unité de son motif : cela représentait une barque énorme, antique et orientale, trirème ou pentécontore mue par des voiles et des rames conjuguées, et embarquée apparemment pour cause de déluge. S'y amassaient en effet, jusqu'à déborder par-dessus ses plats-bords, toutes sortes d'objets et toutes espèces d'être vivants, grouillement d'animaux appariés, alignements d'herbes et d'arbustes, foisonnement exhaustif de choses, rigoureux échantillonnage de tout ce qui peut se trouver sur terre. Ce qu'Abel avait pris pour un fatras de matériaux dépareillés se révélait une somme parfaite, un catalogue de nature et de culture organisé avec soin, en ordre (MG, p. 248).

[1] Cf. Bernard Magné, *op. cit.*

Ce qui apparaît dans cette allusion à la fiction de Henry James est en effet une représentation carnavalesque des enjeux et modèles de la critique structuraliste, du « meilleur exemple que je connaisse d'une critique qui constamment ramène notre attention de l'aspect référentiel de l'œuvre d'art - de ses prolongements dans la 'réalité' - vers sa cohésion structurale, laquelle en serait la principale source d'inspiration. »[1] Chez James, le secret de l'écrivain demeure caché : le lecteur, soit-il « savant » n'a aucune chance de trouver l'« image ». Mais chez Echenoz, malgré l'insaisissabilité et le flou qui hantent Abel multipliant les efforts pour reconstituer le sens du « texte » représenté par le tapis[2], l'image apparaît finalement. Et même, elle apparaît aux yeux d'un personnage qui, nous l'avons vu, représente l'image du lecteur on ne peut plus naïf. S'agit-il ici d'un présage du passage à la légèreté textuelle, de ce que Fieke Schoots a si symptomatiquement caractérisé comme « Passer en douce à la douane »[3] ? Le caractère flou de la notion de postmodernisme a certes largement contribué à cette vision de la littérature de la fin du XX$^{e}$ siècle. Mais si l'écriture d'Echenoz constitue l'espace propice pour le retour du romanesque dans le roman, il faut avant tout considérer que ce romanesque a pu revenir, puisque le modernisme lui a cédé de l'espace dans le texte du roman. Et s'il lui a cédé cet espace, c'est parce qu'il ne se prenait plus tellement au sérieux.

[1] Léo Bersani, « Le mensonge jamesien », *Poétique*, № 17, 1974, p. 51.
[2] « De ce tapis saillaient des détails hétéroclites, sans lien ni suite entre eux, sans logique apparente et sans qu'il fût possible, d'où se trouvait Abel, de reconstituer l'unité de son motif, ni même extrapoler l'existence de ce motif » (MG, p. 238).
[3] Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

## V.B. *Lac* ou le miroir qui revient (et s'en va)

> ... des ouvriers âgés sortant de la miroiterie transportaient de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne, de leur travail et de tout ce qui s'ensuit (L, p. 50).

Le dédoublement que le texte opère par le biais de l'énergie spéculaire représente également l'un des thèmes que le roman *Lac*, paru en 1989, met en scène. Comme son titre l'indique, les diverses méthodes conduisant à orienter l'attention du lecteur sur les effets autoréflexifs sont ici convoquées. L'objectif de ces passages autoreprésentatifs paraît toutefois continuer dans le sens d'une distanciation ironique de la conception moderniste du texte et de ses mécanismes autoréférentiels. Nous avons vu que *Le Méridien de Greenwich* a d'une certaine manière entamé, par ses mécanismes de carnavalisation, l'érosion du procédé spéculaire. Comme cette brève citation le signale, *Lac* va poursuivre le jeu anamnestique de la spécularité textuelle, ouvertement annoncé par *Le Méridien de Greenwich*. Cette attitude remémorative et ludique dont se dégage un sentiment de légèreté ironique, avec laquelle l'écriture échenozienne approche des *topos* du modernisme textuel, représente un signe annonçant l'apparition de la condition postmoderne dans le domaine romanesque. Le roman *Lac* clôt la première étape dans l'œuvre de ce

romancier que nous voudrions qualifier de postmoderniste. Cette première phase reflète de manière incontestable le discours postmoderne.[1]

Le roman se pose comme un travail parodiquement distancié sur les codes génériques du roman d'espionnage, ce qu'il ne s'interdit pas de souligner de façon caricaturale aussi sur le plan métatextuel :

> Allongé sur son lit, le garde du corps relisait une bande dessinée d'espionnage pour adultes dont l'héroïne était dotée d'inconcevables appas : Rathenau était ému, les talons de ses chaussures imprimaient nerveusement deux croissants foncés sur la courtepointe beige. Lorsque l'espionne entreprenait de faire plein de trucs à l'espion, Rathenau s'imaginait toujours à la place de celui-ci, Perla tenant évidemment dans sa rêverie le rôle de celle-là - quoiqu'elle se fût toujours montrée intraitable sur ce point... (L, p. 163).

L'instance lectoriale est ici « mise en abyme » par le biais du personnage de Rodion Rathenau qui incarne, du point de vue sémiotique, la figure du « lecteur naïf »[2]. Celui-ci est censé lire *Lac* comme s'il était un roman noir. Rathenau représente ainsi une sorte de bouc émissaire qui, d'une part, de par sa fonction sur le plan diégétique de garde de corps (« gorille »), contribue à constituer le

---

[1] Les quatre premiers ouvrages (*Le Méridien de Greenwich, Cherokee, L'Equipée malaise, Lac*) représentent effectivement des points de vue clairement circonscrits sur la conception de l'écriture telle qu'elle a été avancée par la théorie des années 1970. D'ailleurs, même en dépit de certaines différences, cette distinction au sein de l'œuvre de Jean Echenoz recoupe la vision évolutive de celle-ci que propose Sophie Deramond : le premier groupe englobe les quatre premiers romans, « reconnus pour avoir été l'objet d'une contrainte de départ, celle de se rattacher à un genre connu : policier, espionnage, aventure, roman noir. » Ainsi, comparés à l'architecture postmoderne, les romans échenoziens attestent de nombreuses « similitudes et concordances de points de vue. » Si, selon Robert Venturi, l'architecture postmoderne se définit en termes du jeu de langage exploitant aussi bien la collection des signes du quotidien que les canons résiduels de la mémoire historique, les romans d'Echenoz vont dans le même sens dans la mesure où ils procèdent, d'un côté, à la relecture des procédés d'écriture du passé, en particulier de ceux des avant-gardes littéraires de la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle. De l'autre côté, il est possible de les envisager comme une écriture de la quotidienneté contemporaine. D'autres facteurs s'imposent qui rapprochent visiblement cette œuvre dans sa première phase du postmodernisme architectural : « bazar syntaxique et confusion générique où l'ironie intervient comme élément fédérateur », etc. Cf. communication de Sophie Deramond, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz » prononcée au colloque « Les Ecrivains minimalistes » qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle du 21 au 30 juillet 2003.

[2] Nous nous référons à l'étude majeure du fonctionnement textuel de l'instance lectoriale d'Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985 (pour la traduction française).

décor du genre en question, mais qui, d'autre part, assume, sur le plan métatextuel, également le rôle du lecteur apparemment privé de compétences intellectuelles suffisantes pour ne pas tomber dans le piège dressé au lecteur naïf. Ce piège consiste justement à prendre les choses lues au premier degré, voire, à s'imaginer dans le rôle de l'un des « êtres du papier », fussent-ils dessinés. Toutefois, la mise en scène carnavalesque de l'acte de lecture et d'interprétation textuelle suggère au lecteur réel de bien situer finalement le propos du roman qui ne cesse de dénoncer la stéréotypie du genre mineur. L'ironie régissant ce procédé métatextuel, ce qui se donne à lire ici est en réalité un avertissement contre l'une des « Lectures Modèles »[1], contre la lecture naïve de l'hypotexte générique, la BD en l'occurrence. Mais cet avertissement implicite en dit tout autant sur la lecture du *Lac*, ne serait-ce qu'en raison de sa position : la scène de lecture de Rodion Rathenau se situe à la fin du roman et confirme toute suspicion du « lecteur critique » quant à la dévalorisation systématique du genre réécrit avec autant de désinvolture.

Sous cette lumière, toute « lecture naïve » est donc constamment découragée voire interdite par les commentaires métatextuels explicites du narrateur portant sur les codes et stéréotypes du roman d'espionnage situés tout au long du *Lac* :

> Pour s'y rendre, il dut appliquer la procédure classique de dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien (L, p. 53),

Ou bien : « ...on se fatigue même de l'espionnage, très vite » (L, p. 73). La déconstruction du genre opère en effet en réseau et oblige le lecteur à porter son attention sur le jeu qui régit le plan métatextuel : « Puis le silence est bien

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, op. cit.*, p. 256.

lourd pendant quelques instants, on ploie sous des dizaines d'atmosphères, c'est étouffant, on respire mal, c'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement, pour que paraisse dans l'embrasure la haute silhouette sombre [...] » (L, p. 170-171). De cette manière, le lecteur est systématiquement conduit à effectuer une « lecture critique », celle du second plan. Cette lecture du métatextuel n'est rien d'autre qu'une « représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives. »[1] Sous cette apparence, elle porte son attention non seulement au travail minutieux de déconstruction ironique du roman d'espionnage, genre qui paraît fonder la modernité littéraire comme l'une des sous-espèces du roman noir[2], mais aussi de l'écriture spéculaire.

[1] *Ibid.*

[2] C'est sous cette optique que Jacques Dubois entreprend la genèse du roman policier : « Le récit policier participe de l'aventure historique de la modernité tant par le moment de son émergence que par le principe de son expansion. Mais il y adhère de façon plus intime encore par tout ce qui fait sa texture et son mode de structuration. Ainsi l'exigence d'autonomie textuelle, dont on sait qu'elle est consubstantielle au moderne, est chez lui fortement agissante, jusqu'à s'inscrire au plus profond de la forme narrative. » *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 55.

## V.B.1. Le miroir éclaté

Si la lecture métatextuelle présuppose un « lecteur critique », elle en présuppose également la capacité de lire explicitement la critique de l'effet du dédoublement. Comme le mot lac, figurant dans le titre du roman, l'annonce, la stratégie du texte réfléchissant ses propres éléments constitutifs sera exhibée de nouveau, cette fois de manière encore plus nette que dans le cas précédent. La surface du lac, « miroir piqueté de dériveurs légers » (L, p. 89), métaphorise donc de nouveau la réflexivité textuelle et le roman en reprend l'histoire là où *Le Méridien de Greenwich* l'avait amenée. Or si le lac traduit une volonté d'« anesthési[er] le texte pour qu'il ait l'air de ce qu'il n'est pas : un lac, pure surface miroitante jamais menacée d'aucune tempête »[1], le miroir textuel par contre paraît « menacé » au point qu'il cède sous ce poids de petits coups bien misés de la part du scripteur. De cette manière, l'histoire de ce vaste miroir ne peut s'achever que par son éclatement : après un présage sous forme de bruits « aigus et précis » qui signalent des « bris de glace de la miroiterie » (L, p. 84), le roman se clôt sur cette scène burlesque symbolisant tout autant la fin du miroir textuel évoquée plus haut.[2] Ainsi éclatent du même coup les innombrables objets qui « tâch[ent] de se refléter » (p. 13), mais surtout ceux qui tâchent de refléter dans ce roman. Ainsi non seulement le lac, miroir emblématique, mais aussi les rétroviseurs, les boucles d'oreilles de Suzy Clair, la Seine, les verres des lunettes, les pare-brise, les écrans des téléviseurs, les capots lustrés qui reflètent tombent dans le même « fatras » et prennent part au « kaléidoscope crépusculaire ». Il serait possible de continuer, selon les termes échenoziens, « *ad libitum* » dans l'énumération d'éléments métaphoriques prévenant tout « lecteur critique » de la valeur autoreprésentative du texte qui

[1] Pascale Casanova, « Une face brillante et mentie », *La Quinzaine littéraire*, 1er novembre 1989, p. 12.

[2] « Rue de Rome, des ouvriers de la miroiterie venaient d'emplir d'éclats de glace un camion-benne qui s'éloignait, distribuant un caléidoscope crépusculaire sur les façades, lorsque la voiture noire s'arrêta devant l'immeuble de Suzy » (L, p. 188).

se voient congédiés par cette raillerie. Celle-ci semble annoncer une sorte de crépuscule de l'esthétique spéculaire et, peut-être, même de l'une des conceptions modernistes de l'écriture du roman.

Il serait tout à fait légitime de se demander si adopter une telle perspective par rapport au phénomène observé ne relève pas de la signifiose. Certes, cette perspective pourrait sembler s'en prendre trop facilement au procédé moderniste et avoir pour le seul but de porter l'attention sur sa subversion opérée par le texte d'Echenoz. Le roman *Lac* est cependant loin de souscrire à la volonté de dénigrer la pratique, bien que nombreux soient les clins d'œil qui y incitent. Du reste, la récurrence des phénomènes qu'on attribue généralement au modernisme narratif pourrait, selon certaines des exégèses de cette œuvre, « fini[r] par jeter un doute sur la dimension strictement ironique des intentions qui président à leur apparition. »[1] L'anamnèse ludique de cette poétique que le texte met en œuvre n'est pas envisageable en termes de contestation, d'autant qu'Echenoz lui-même ne s'est jamais prononcé en ce sens. Pourtant, un certain parti pris vis-à-vis de l'esthétique autoreprésentative se laisse lire à travers de telles évocations des ressources spéculaires. Celles-ci paraissent dépourvues de toute autre fonctionnalité que celle de signifier le caractère autotélique de la pratique : « [...] à sa droite, une statue d'Emmanuel Frémiet représentait une ourse en train de détruire un homme à l'âge du fer. [...] En sortant de son laboratoire, Chopin devrait passer devant le bronze de Barbedienne qui figure, en abyme, Emmanuel Frémiet sculptant l'ourse homicide [...] » (L, p. 16). *Lac* représente ainsi une mise en scène de l'autoreprésentation textuelle. En effet, en dépit du nombre des signaux ponctuels, malgré les scènes qui pourraient paraître comme des proclamations claires du phénomène spéculaire, toutes ces manifestations finissent par sonner creux sur le plan textuel. La scène où l'aquarelliste Mouezy-Eon communique à Chopin des informations confidentielles par le biais de sa peinture ne peut se lire que comme une affirmation de l'impossibilité de concevoir la mise en abyme et avec elle toute l'esthétique de la spécularité textuelle sur un ton sérieux :

---

[1] Frank Wagner, *art. cit.*, p. 84.

> sur un mode appliqué, l'aquarelle représentait la façade de l'hôtel avec ses hautes portes vitrées, ses rangs de fenêtres closes dont le détail supposait des heures de soin. Sans doute installé dès le matin, l'artiste n'avait rien dû perdre des allées et venues des pensionnaires qui très souvent ralentissaient à sa hauteur, jetaient un coup d'œil critique sur l'ouvrage puis un regard de contrôle sur la façade avant de s'éloigner (L, p. 90).

L'intégration de l'œuvre d'art picturale dans le texte littéraire relève des pratiques bien connues par le modernisme, il suffit d'évoquer les textes de Michel Butor, Claude Simon ou Georges Perec. Le cas de *Lac*, cependant, diffère profondément. Tandis que chez Michel Butor, la réflexion par le biais du tableau était un « lieu, source, fin et moteur de l'œuvre, c'était, à ne pas en douter, le *point suprême* où le temps et espace s'appartiennent, où le *vu* et le *lu* communient dans le langage plein de l'authenticité »[1], chez Echenoz, le tableau redoublant le dedans de l'œuvre ne peut que déjouer cette intention esthétique. Car s'il représente un fragment de l'espace diégétique afin d'indiquer au personnage un message concernant sa mission d'espion, l'artiste déclare ouvertement par le biais de son tableau que ses ambitions sur le plan des valeurs esthétiques et artistiques n'ont rien à voir avec celles des œuvres d'art modernes. D'autant que le souci du réalisme et de l'exactitude de la copie du réel apparemment prévaut : la valeur du tableau se mesure par son efficacité du point de vue pratique. De surcroît, tout le sérieux de l'entreprise est trahi par l'incongruité du commentaire du narrateur qui met une parallèle entre la technique de Mouezy-Eon et la production hollywoodienne dans le domaine du dessin animé : « brève intrusion du dessin animé dans la nature morte, et qui disparut presque aussitôt dans un rond noir comme font Loopy the Loop et Woody Woodpecker à la fin de l'épisode (*Thats's all, folks !*) » (L, p. 91). Non seulement le tableau de l'aquarelliste dit explicitement que rien ne lui est plus

[1] Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres modernes, № 135, 1972, p. 108. C'est l'auteur qui souligne.

éloigné que le modernisme pictural,[1] mais un tableau qui s'applique à refléter une partie de la « réalité » diégétique scande aussi en quelque sorte la technique du dédoublement que le texte n'assouvit pas.

Même si le texte ne cesse d'afficher dès le titre par l'intermédiaire des métaphores de miroitement le dessein d'exhiber son propre corps et son fonctionnement, il n'en est pourtant presque rien au plan de la réalisation textuelle de cette intention. En d'autres termes, en dépit des scansions explicites du phénomène spéculaire, la mise en abyme n'apparaît pas, du moins pas sous sa forme traditionnelle du texte dans le texte ou texte sur le texte. Le texte du *Lac* ne satisfait pas l'attente quant à sa dimension autoreprésentative qui envahit le lecteur critique, surtout si celui-ci connaît le premier roman de l'auteur : « Le seul à être stupéfait, ce devrait être le lecteur qui avait caressé des attentes que le texte ne satisfait pas... Et pourtant, ce lecteur a été autorisé, en tant que Lecteur Modèle, à caresser ces attentes. »[2] Au demeurant, le texte même paraît reconnaître avoir bien programmé cette « insatisfaction », quand il laisse le miroir se briser à la fin du roman.

Si l'idée reçue postule que l'effet spéculaire dont en particulier la mise en abyme relève du modernisme[3] littéraire, le texte du *Lac* révèle son rapport à lui. C'est le niveau métatextuel du roman qui permet de mettre en relief cette relation en accentuant son côté ambigu. Le comportement de ce roman

---

[1] Radu Toma remarque en ce sens que les pensionnaires du Parc Palace du Lac qui contemplent les tableaux de Mouezy-Eon sont loin « d'éprouver la possibilité de s'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de la réalité. Pour eux, ses aquarelles ne sont que ce qu'elles sont : le double emploi ennuyeux et vain de ce que les yeux voient. » De ce fait, ils ne peuvent pas découvrir ce que Marcel Proust ressent dans l'atelier d'Elstir, le vrai artiste « non célibataire » qui est en mesure d'épouser le monde. La « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à lui et lui-même » est absente des tableaux de ce peintre, « célibataire de l'art ». Radu Toma, « Mouezy-Eon, un Elstir postmoderne ? », *Littérature et peinture*, textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Editions de l'Université de Bucarest / Editions de Babel, 2003, pp. 84-85.

[2] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, *op. cit.*, p. 258. Notons seulement qu'à la différence du lecteur modèle d'*Un drame bien parisien* qui est insatisfait en tant que lecteur naïf, c'est-à-dire lecteur du premier plan textuel, le lecteur de *Lac* est insatisfait également en tant que lecteur critique, c'est-à-dire lecteur du plan métatextuel de l'œuvre. Dans la mesure où il invite constamment le lecteur par des notations métatextuelles à chercher les effets spéculaires et que celui-ci finit par constater l'absence de tels effets, le texte parvient à monter une double insatisfaction du lecteur modèle : l'une au niveau de la lecture (naïve) du premier degré et l'autre au niveau de la lecture critique, autrement dit de la lecture du second degré.

[3] Cf. Frank Wagner, *art. cit.*, p. 83.

manifeste son attitude équivoque par rapport à l'effet spéculaire et il en dit autant, par conséquent, quant à l'esthétique moderniste. *Lac* reflète de la sorte le point de vue qu'adopte le discours postmoderne sur ce sujet. Que l'on s'interroge ou pas sur la légitimité d'une telle interprétation, le texte du roman propose une réflexion sur le modernisme et sur son statut dans le décor contemporain. Les romans de Jean Echenoz méditent sur ce qu'il en est en cette époque (années 1980) qui paraît avoir congédié son idéologie avec ses principes et valeurs esthétiques et qui baigne, selon toute évidence, dans une sorte d'apesanteur de valeurs, dont spécialement les valeurs esthétiques :

> Le plus proche centre commercial est une esplanade cernée de tours fuligineuses entre lesquelles balance une odeur vive et fade de pourriture plastique, parente de celle qu'émet plus d'un supermarché. Loin d'enjoliver le tableau, les rares taches de couleur, les vagues saillies ornementales qui ont apaisé, peut-être, la conscience de l'architecte soulignent au contraire le poids des lieux, comme une musique parfois décuple un silence lourd au lieu de l'effacer. Dans le même souci décoratif, on a cru pertinent d'installer une fontaine au milieu de la dalle, façon de sphinx moderniste qui vomit sans mollir un étroit ruban d'eau plate, et des femmes contournent cette fontaine, chargées de filets de vivres, et les hommes qui les suivent lisent en marchant leur quotidien directement ouvert au hippisme ou aux offres d'emploi (L, pp. 158-159).

Derrière cette évocation du modernisme artistique « planté » dans ce milieu refusant apparemment toute idée du sublime et privé d'une conception quelconque de l'entreprise surgit une certaine vision de ce modernisme. Plutôt que de chercher à caricaturer par l'implantation du « sublime » dans un endroit exhibant sa platitude, le texte formule sa distance par rapport à l'esthétique moderniste.

## Conclusion du chapitre V

Même s'il serait assez ridicule de vouloir réduire tout ce qui est désormais appelé « Nouveau Roman » à la pratique de la mise en abyme, le projet scriptural reste pourtant le même.[1] La représentation du monde n'a pas de place dans la littérature. Lucien Dällenbach démontre dans son étude que le procédé évolue dans l'écriture des nouveaux romanciers. Certains textes (*Projet pour une révolution à New York*, *Triptyque*) marquent une « crise de la mise en abyme fictionnelle » et déplacent l'attention vers d'autres types de dédoublement textuel. Les textes qu'il assimile à la notion du « nouveau Nouveau Roman », telle qu'elle a été évoquée en 1971 lors du colloque de Cerisy, marquent un glissement de la pratique spéculaire vers une « auto-inclusion et déception infinie ». Jouant de la déception du lecteur qui est incapable de concevoir ce haut degré d'emboîtement, ne serait-ce qu'en raison de la finitude de sa mémoire, ces textes visent en effet un double objectif : multipliant les auto-inclusions dans une suite de dépendances emboîtées, ces textes tournent « non seulement en dérision l'idéologie réaliste » en se coupant du monde dans un repli infini sur soi-même, mais ils s'affirment comme une « réalité *impensable*, un défi au *bon sens* et un exemple de très vive modernité, »[2] étant donné que celle-ci « commence avec la recherche d'une littérature impossible. »[3] La généralisation de la pratique en est arrivée au point où la littérature se concevait, reflet par reflet, comme une production textuelle

[1] Du moins jusqu'à un certain moment.
[2] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, pp. 200-201.
[3] « Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout art moderne. » Roland Barthes, « L'écriture du roman », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972, pp. 32-33.

« à l'intérieur d'un espace *impensable.* »[1] Si le premier Nouveau Roman n'est pas parvenu à s'affranchir de la *mimesis*, le nouveau Nouveau Roman a réussi à « s'arracher à son emprise »[2].

Orientant l'intérêt sémantique de l'œuvre littéraire dans le sens de l'écriture, la pratique spéculaire, telle qu'elle se montrait dans les œuvres des néo-romanciers ou néo-néo-romanciers, a brisé le récit et contesté la notion de représentation. Chez Echenoz, en dépit d'une dimension autoreprésentative considérable, le monde romanesque paraît bien stable. Dans la mesure où il ne refuse nullement la représentation du réel (les éléments spatiaux réels ou les objets de la vie quotidienne foisonnent) ni les éléments du roman traditionnel (notamment le personnage), ce romanesque est loin de contester la *mimesis*. La spécularité textuelle ne constitue qu'un léger dérèglement, une parure loufoque, peut-être même un objet d'art kitsch. Elle n'a aucunement créé un « espace impensable » où la *mimesis* n'aurait de place. Au contraire, les galeries de miroirs qui « ornent » le romanesque d'Echenoz semblent vouloir sonner creux, tant la vocation du romanesque prédomine. Nombreux étaient les passages cités des deux romans choisis qui se donnaient comme un avertissement à tout lecteur trop acharné de voir dans le geste réflexif la preuve de la continuité d'une littérature qui se contemplait dans son propre miroir. Soulignée par l'humour, la légèreté régissant le procédé interdit toute volonté de voir dans cette écriture la poursuite du projet esthétique (néo-)néo-romancier. La rencontre avec le modernisme du (nouveau) Nouveau Roman se fait par le biais de l'anamnèse de ses propres lieux communs. Si la définition de l'anamnèse implique des renseignements fragmentaires, le roman d'Echenoz ne donne en effet que des fragments de son passé moderniste. Ces fragments ne réussissent pas à s'engendrer en système, leur rôle est de remémorer le passé du roman.

Tout en recourrant à ces figures et procédés, les romans de Jean Echenoz ne peuvent pas être conçus comme une souscription à la poétique de la spécularité telle qu'elle apparaît dans les œuvres que l'on assimile au

[1] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 207. C'est l'auteur qui souligne.
[2] *Ibid.*

modernisme. C'est au travers de l'anamnèse ludique et distanciée, ponctuelle et oblique de ce modernisme que le roman échenozien sort de son emprise pour pouvoir se concentrer sur d'autres aspects de la narration, en particulier ceux que cette poétique semblait vouloir oublier. De cette façon, il est possible de tracer une évolution de l'attitude du roman échenozien envers les techniques de dédoublement textuel. Si dans *Le Méridien de Greenwich* la spécularité textuelle servait de terrain de jeu et pouvait être éventuellement rapprochée de celle qui travaille les textes ludiques du Robbe-Grillet des années 1970, le roman *Lac* témoigne d'un retrait du procédé dans la mesure où il fait preuve de sa disparition sur le plan textuel (l'œuvre dans l'œuvre ou sur l'œuvre). Congédiée de façon éloquente par le geste métatextuel implicite (miroir brisé), la poétique de l'autoreprésentativité textuelle ne peut pas faire désormais l'objet d'un projet esthétique global : « la surface a été brisée, nul miroir littéraire ne saurait faire croire à la linéarité du reflet »[1]. La disparition de l'idée de la finalité qui représente l'une des caractéristiques majeures de la condition postmoderne semble en fournir une explication convaincante. Ainsi, mobilisée sous forme fragmentaire et ponctuelle, empêchant toute possibilité d'engendrer un système autoréflexif intégral, l'autoreprésentativité mise à l'œuvre dans les textes d'Echenoz s'apparente à une anamnèse de cette face du modernisme littéraire. Si « la pleine conscience des moyens réflexifs et leur pleine exploitation semblent bien caractériser la modernité littéraire comme activité accédant à un fonctionnement séparé »[2], les romans d'Echenoz paraissent se distancier de cette « modernité », ne serait-ce que par le fait que ce geste autoréflexif ne constitue plus le seul enjeu de l'écriture. Contribuant à dresser l'image de « l'échec relatif d'une théorie du texte strictement clos sur lui-même qui devait permettre à une science littéraire, définitivement légitimée par la spécificité de son objet, de voir le jour », cette écriture porte témoignage des « excès immanentistes »[3] du modernisme littéraire tant scriptural que théorique auquel elle ne peut pas être assimilée.

---

[1] Pascale Casanova, *art. cit.*
[2] Anne Besson, « Introduction », *in* Jean Bessière, Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 8.
[3] *Ibid.*

# VI. L'ANAMNÈSE DU PROCESSUS CRÉATEUR OU MISE À NU DE LA NARRATION

> Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit (MG, p. 8).

> Ce n'était pas vraiment une lettre à Paul. Paul n'était que le prétexte d'écrire, comme écrire était le prétexte d'autre chose (MG, p. 150).

Le texte du roman échenozien invite constamment à la recherche d'un sens qui semble se cacher derrière les faits racontés. Nous avons vu quel rôle joue la dimension métatextuelle dans *Le Méridien de Greenwich* et *Lac* qui mettent en scène de manière explicite l'écriture spéculaire. C'est au plan métatextuel que s'opère une relecture minutieuse des procédés et figures textuelles modernistes. L'existence de cette dimension du texte romanesque et l'incitation au décryptage du sens qui se trouve en son sein se manifeste au niveau de la narration, par la dénudation du processus qui la produit. Ainsi, d'innombrables métalepses de l'instance narrative s'introduisant comme bon lui paraît dans l'espace diégétique pour commenter les faits narrés, avec de nombreux reflets de la figure du lecteur au niveau de la diégèse, méritent un

examen plus détaillé. D'autant qu'il s'agit d'un mécanisme qui est à l'origine du roman moderne. Linda Hutcheon remarque en ce sens que la conscience de soi du texte littéraire remonte en effet jusqu'à *Don Quichotte* et son scripteur Cid Hamet Benengeli, en passant par le reflet du soi du scripteur romantique et narrateur-guide querelleur du XVIII[e] siècle.[1] Traçant ainsi une « tradition de narcissisme évolutive » qui va de Cervantès et son intention parodique dénudant le procédé jusqu'à la métafiction contemporaine, elle annonce les conclusions de Milan Kundera à propos de l'histoire du roman et de la modernité, bien qu'une réserve s'impose ici concernant la notion de modernité. Celle-ci recoupe la notion de « Temps modernes »[2] et fait l'objet d'une acception plus large que celle que nous avons délimitée par le terme de « modernisme », c'est-à-dire dans les textes de Baudelaire et le déclin des avant-gardes à la fin des années 1970. Dès lors, il n'est plus possible de considérer la métalepse comme un trait spécifique de l'écriture moderniste qui servirait ainsi de trait définitoire du modernisme. Il n'est pourtant pas sans intérêt de remarquer que l'entrée du narrateur extradiégétique dans l'espace diégétique ne constitue un présage d'autonomisation textuelle du roman qui met en avant sa fictivité, voire sa « littérarité » et par là sa distance face à l'écriture dite « réaliste », que dans le roman moderniste. Si le roman, symptôme des Temps modernes, naît d'une intension parodique subvertissant les conventions et codes génériques du roman médiéval, le modernisme tel qu'il se constitue au cours du XX[e] siècle amène cette intention déconstructionniste jusqu'à une sorte de vertige textuel qui fait évanouir le romanesque : l'autoreprésentation du Nouveau Roman fait de la narration la fiction même, l'anti-représentation tel queliste évince la fiction pour se concentrer directement sur la « scription ». Le roman n'est plus le roman, il n'est qu'un « texte ». S'appuyant sur la logique moderniste qui en appelle constamment à l'innovation et à la subversion, les mouvements qui mobilisent cette évolution au sein du roman se fondent sur le conflit entre la motivation

[1] Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, № 29, février 1977, p. 95.
[2] Cf. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 20 : « Le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes. Si je me retourne pour l'embrasser du regard, il m'apparaît étrangement court et clos. »

réaliste et textuelle. Ainsi, s'insurgeant contre le réalisme du roman traditionnel, le roman moderniste porte son attention essentiellement sur ses propres processus créateurs. Or c'est pendant cette évolution au sein du modernisme que le roman perd aussi ce qui en faisait le roman, en s'égarant en même temps dans une sorte de dédale hermétique. S'il est possible de regrouper à la manière de Linda Hutcheon les romans de Cervantès, Sorel, Sterne, Diderot, avec ceux de Gide, Woolf, Joyce ou avec le Nouveau Roman et *Tel Quel* sous l'égide de la notion de narcissisme textuel, il s'avère toutefois nécessaire d'établir une distinction nette entre deux attitudes possibles d'« autoconscience ». Il nous paraît important de démêler une autoconscience textuelle explicite d'une autoconscience implicite. Si le texte autoreprésentatif relevant de la première catégorie dit manifestement qu'il « se sait », c'est-à-dire qu'il sait se regarder, celui de la seconde catégorie ne le dit que de façon implicite et métaphorique, sur le mode du « second degré », intégrant les signes d'une telle autoconscience dans sa structure. Si, dans le premier cas, la conscience de soi est annoncée par la voix du narrateur ou par une allégorie relative à l'intrigue, dans le second cas, elle ne résulte que d'une interprétation des données textuelles portant sur la structure de l'œuvre. Le seul indice qui puisse conduire l'interprétation vers l'autoreprésentativité n'apparaît alors que comme un vide au plan de la fiction.

Ce clivage a été déjà invoqué à propos des deux types de ressources métatextuelles - dénotatives et connotatives. Si, au début de son étude, Frank Wagner formule l'hypothèse selon laquelle le postmodernisme littéraire se démarquerait du modernisme justement en ce qu'il recourrait davantage aux ressources métatextuelles dénotatives - le modernisme ne puisant que des ressources connotatives -, il conclut par contre que ce critère permettant d'établir une ligne de démarcation stable et convaincante n'est tout de même guère opératoire, étant donné l'impossibilité de dissocier les deux types de ressources métatextuelles. D'ailleurs, les romans d'Echenoz semblent travailler les deux types de la conscience de soi du texte, effectuant une jonglerie entre l'implicite et l'explicite, entre une autoreprésentation timidement insinuée sous forme d'allusions et de sens cachés et une conscience de soi ouvertement

déclamée par l'instance narrative. Nous avons vu quelles proportions atteignait la spécularité dans cette œuvre et quel statut lui avait été attribué au niveau métatextuel. Si les romans d'Echenoz ont tendance à envisager la spécularité textuelle comme une aire de jeu parodique, comme un objet d'analyse dont la distance ironique se fait clairement sentir, c'est aussi grâce à une forte aide de la part du dispositif autoreprésentatif explicite qui n'hésite pas à recourir aux services de l'instance narrative pour s'auto-commenter. Dans le premier cas, l'autoréflexion du texte s'opérait au niveau de l'énoncé, reproduisant des éléments du narré, dans le second cas, elle prendra pour cible l'énonciation, réfléchissant ainsi la narration sous forme de commentaire métafictionnel, métanarratif ou métadiscursif, selon le niveau du texte auquel il se rapporte.

## VI.A. Les impertinences du narrateur ou l'anamnèse de la métalepse fictionnelle

Genre mineur, situé pendant longtemps à la marge des genres et codes établis, le roman tel qu'il apparaît sous sa forme « moderne » a toujours su ironiser sur ses collègues « nobles », et en particulier sur ses propres parents génériques. Sa liberté dont il se réjouissait émanait du peu de légitimité qui lui procurait un vaste terrain d'activité contestatrice. L'intrusion ironique du narrateur représentait un outil hautement apprécié dans cette entreprise. Or l'étude historique du phénomène rappelle que cette technique n'a pas toujours eu le même sens au cours de l'histoire du genre romanesque. Car si le commentaire du narrateur chez Scarron, Sterne, Diderot ou Furetière sert à désavouer les conventions romanesques afin de promouvoir un certain réalisme au sens de « vraisemblable » jusque là refusé,[1] ce même commentaire, au XX$^{e}$ siècle, sert, au contraire, à contester la motivation objective du roman réaliste et oriente l'attention du lecteur vers la production du texte.[2]

La poétique classique ou, plutôt, romantique regardait la métalepse de l'auteur comme une « transform[ation] des poètes en héros des faits qu'ils célèbrent », c'est-à-dire comme une représentation de l'auteur « comme

[1] De manière révélatrice pour ce contexte, le narrateur de *Jacques le fataliste* souligne, dans un commentaire métatextuel, qu'« [i]l est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 57.

[2] Cf. Yves Reuter, *L'Introduction à l'analyse du roman*, 2$^{e}$ édition, Paris, Dunod, 1996, p. 31.

produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire. »[1] Cette conception de la métalepse figurative est très proche de l'hypotypose qui consiste, selon Dumarsais, à décrire (peindre) « les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux. »[2] En effet, dans les deux cas, le poète feint d'intervenir dans l'histoire qu'il ne fait que représenter afin de prétendre à l'omnipotence sur les faits racontés et sur la narration.

La métalepse dont la définition s'élargit, chez Genette, à toute « transgression figurale ou fictionnelle du seuil de la représentation »[3] peut ainsi servir de dénominateur commun aux espièglerie qu'opère l'instance narrative première dans les romans d'Echenoz. Ses interventions mettent en cause, à la manière des romanciers modernistes, non seulement les conventions du roman traditionnel qui présuppose que le narrateur rapporte les événements comme s'ils étaient effectivement arrivés, mais elles semblent également éroder le sérieux de la narration dont elles exhibent de façon complètement arbitraire et non systématique le fonctionnement. De nouveau, le ludisme et la parodie régissent le procédé.

Dans les termes des formalistes russes, l'intrusion du narrateur dans la diégèse représente l'une des méthodes pour révéler le caractère imaginaire de l'histoire racontée en dénudant le procédé par lequel l'histoire devient texte littéraire.[4] L'attention de ce que nous avons précédemment désigné avec Umberto Eco comme « lecteur critique » s'oriente immédiatement vers la production textuelle. Si le narrateur, délégué éminent de l'auteur dans le texte, peut intervenir dans l'histoire qu'il se donnait pour but de « seulement » rapporter, « il peut aussi bien feindre d'y entraîner son lecteur. »[5] Ceci même si

---

[1] Fontanier, *Commentaire des tropes* (1818) cité par Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 10.
[2] Dumarsais, *Des Tropes* (1730), cité par Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 11.
[3] Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 14.
[4] Analysant *Tristram Shandy* de Sterne, Victor Chklovski remarque que cet auteur met à nu la méthode avec laquelle il construit le texte du roman. Ainsi, le sujet du roman est constitué par la prise de conscience de la forme qui, elle, naît de sa propre distorsion. Celle-ci est le résultat du jeu avec le caractère conventionnel des modes canoniques d'écriture romanesque. Cf. Victor Chklovski, « Le roman parodique », *in Théorie de la prose*. Nous renvoyons à l'édition tchèque : *Theorie prózy*, Prague, Melantrich, 1948, p. 175.
[5] Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 24.

ce dernier est l'objet d'une ironie mordante par laquelle le narrateur prend ses distances par rapport à lui.

A la manière de la situation communicationnelle entre le narrateur et le narrataire, c'est-à-dire celui qui raconte et celui qui l'écoute (lit) et interprète, une sorte de dialogue entre l'auteur et son lecteur[1] s'établit dans les romans d'Echenoz. Nous avons évoqué ailleurs, en parlant du *Méridien de Greenwich*, le reflet textuel de cette situation communicationnelle sur le plan diégétique. L'histoire que le narrateur hypo-diégétique, Paul, raconte à Vera, narrataire hypo-diégétique, représente une sorte de présage du traitement ludique que ce procédé de dénudation subit, d'autant que le récit de Paul, résultat tout à fait arbitraire de son inventivité narratoriale, est en effet une mise en abyme de l'excipit du roman. Le roman semble ainsi réaliser la fiction proleptique du personnage, narrateur hypo-diégétique, sans que ce dernier le sache. Le lecteur, c'est-à-dire le « lecteur implicite », peut ainsi voir son propre reflet dans le personnage de Vera qui écoute et essaie de « décrypter » les messages de Paul.

[1] Le terme d'auteur que nous avons prêté à cette instance qui crée le texte recoupe en effet le concept d'« auteur implicite » (« implied author ») de Wayne C. Booth. Cf. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1961, pp. 70-74. L'auteur implicite se place en quelque sorte entre l'écrivain et le narrateur : il est la source de la structure du sens du texte narratif, c'est-à-dire non seulement ce qui se dit dans le texte et ce que ce dernier dénote, mais aussi ce que le texte implique, ce qu'il connote. La lecture du texte est en effet un processus interactif entre deux constructions médiatrices : l'auteur implicite et son corollaire, le lecteur implicite (« implied reader »). Si le premier crée dans le texte un éventail de sens (des possibilités interprétatives du texte), l'autre construit ce sens en dehors du texte. Cf. Seymour Chatman, *Coming to Terms : the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990. Nous nous référons à l'édition tchèque de cet ouvrage: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2000, p. 77.

## VI.A.1. Le commentaire métafictionnel[1]

Les marques de l'autoconscience du texte romanesque ont été attribuées au narrateur qui apparaît, aux yeux du lecteur, par le biais de la métalepse narrative. Le discours du narrateur porte sur le processus de la création ainsi que sur l'objet créé. Premièrement, nous allons nous arrêter sur cet objet créé qui est géré par l'instance narrative première : l'espace diégétique avec ses personnages que celle-ci glose.

Si les fonctions qui définissent le narrateur sont *l'histoire*, la *régie* et le *texte*[2], c'est la première qui va retenir notre attention ici. Comme il a été mentionné ci-dessus, le narrateur échenozien s'applique dès l'entrée à déjouer tout effet de d'objectivité et de réalisme que pourrait engendrer une narration sans médiateur apparent :

> Pradon défit l'emballage de cellophane d'où il extirpa une petite bobine de film, du même type que la précédente. Il se dirigea vers le cyclope et *dut faire jouer* quelque ressort dissimulé derrière la nuque antique, *car* la tête s'ouvrit en deux, pivotant sur d'invisibles charnières et découvrant un petit appareil de projection logé à l'emplacement supposé du cerveau de Polyphème (MG, p. 17, nous soulignons).

[1] Pour éviter toute confusion, nous trouvons inévitable de souligner que « métafictionnel » est ici tout commentaire qui porte sur le fiction, ou, plus précisément, sur l'espace de la fiction, c'est-à-dire sur la diégèse. Il faudrait le distinguer donc de la « métafiction » anglo-saxonne qui signifie « fiction sur la fiction » et qui s'apparente à la démarche gidienne dans *Les Faux-Monnayeurs*.

[2] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 261-262.

Cette ignorance simulée à propos des détails relevant de la fiction narrée ne peut que provoquer un doute du lecteur implicite. Celui-ci est en effet entretenu tout au long du roman dans un sentiment de perte de repères stables qu'implique la tactique de repli de la voix narratoriale. De manière tout à fait aléatoire, il arrive au narrateur - censé ordonner les faits de la fiction, qui n'échappe aucunement, chez Echenoz, à l'omniscience du narrateur du roman traditionnel - de dissimuler cette omniscience et de se mettre dans la position d'un observateur indépendant qui ne fait qu'interpréter ce qu'il voit. Ainsi, le narrateur de *Cherokee* n'hésite pas à s'adresser au lecteur en lui insinuant, tel le narrateur sternien, la meilleure des options pour suivre les événements de l'histoire afin de n'en manquer aucun :

> Ils ne sont plus là. Cependant nous restons. Alentour le paysage est gris et terne. Il fait humide et froid. Tout est désert, on n'entend plus rien que cette rimeur lointaine sans intérêt. Que ne partons-nous pas. Mais voici qu'un autre bruit de moteur naît en coulisse[1], se précise, s'incarne en une nouvelle voiture qui paraît au bout du passage, s'approche, ralentit et se gare là même où stationnait la 504. C'est la Mazda locative de Fred. Va-t-il se passer quelque chose. Aurions-nous bien fait de rester (CH, pp. 101-102).

Ou bien dans *L'Equipée malaise* :

> Leur véhicule démarre, laissons-les s'en aller. Revenons chez Paul qui a refermé sans bruit la porte sur eux, rapporté la bouteille à sa place dans le placard [...] (EM, p. 122).

Faisant également penser aux métalepses balzaciennes du type « *Pendant que* le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] »[2], ce passage joue avec le code de la réception en tentant, de façon complètement superficielle, de renouer avec le mode de la réception

[1] Il faut également noter l'étrangeté de ce détail qui transforme la scène romanesque en scène théâtrale.
[2] Ce bel exemple d'*Illusions perdues* est invoqué par Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 22.

réaliste traditionnelle. Celle-ci objective la fiction par l'intermédiaire des digressions de ce genre afin de mettre au point la compréhension et de souligner la réalité de l'histoire (fiction) qui continue à se dérouler là où l'on n'est pas - c'est-à-dire là où le narrateur et, donc, aussi le lecteur ne peuvent pas regarder. Or cette volonté de réalisme ironiquement et subrepticement suggérée ne représente que l'une des stratégies du narrateur échenozien d'égarer le lecteur dans une sorte de dédale de paroles où il est finalement assez difficile de déceler qui parle et plus encore qui voit en fait : « Chopin se mit en marche dans le sens opposé. Une très jolie fille rousse traversait le boulevard avec un sac à dos, ah non c'est un bébé, tiens, puis un café désert s'offrait rue Lavoisier » (L, p. 43). Dans *Le Méridien de Greenwich*, la stratégie subit un renversement total, lorsque le narrateur, après avoir souscrit au pacte d'objectivité : « On ne peut pas savoir si Vera l'écoutait vraiment », s'écrie tout d'un coup : « Avant de raccrocher, Vera sourit encore, haussa doucement les épaules, acquiesça du regard et fit un petit geste de la main, et de ces quatre mouvements personne ne sut jamais rien. Ensuite elle retourna dans sa chambre et s'étendit sur son lit après avoir tiré les rideaux de sa fenêtre » (MG, p. 24). La capacité de voir même les choses que les personnages ne voient pas, réservée ici au narrateur ainsi qu'au lecteur, met en relief de façon parodique l'omniscience du narrateur. La rencontre loufoque des deux modes d'objectiver le récit de fiction, classique et réaliste, ne fait que souligner l'hétérogène ludique de l'approche de la narration : « Celui qui marchait dans la rue vit peut-être des rideaux que l'on tirait à la fenêtre d'un étage, mais il n'y prêta pas d'attention particulière » (MG, p. 25).

Dans son effort pour restituer de l'importance aux faits narrés en les pourvoyant de l'objectivité, fût-elle feinte - support propice de l'ironie -, le narrateur persuade le lecteur de la véridicité de ses propos, auxquels lui-même ne croit cependant pas : « Vraiment, cela s'était passé avec une grande simplicité. Par exemple il lui avait demandé l'heure, elle avait répondu que sa montre avançait, il protesta que n'importe quelle heure ferait l'affaire » (CH, p. 13) ; d'ailleurs, il se présente comme un arbitre qui sait très bien ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas dans les propos des personnages : « Fred répondit qu'il

n'avait plus parlé à son cousin depuis bientôt dix ans ; c'était vrai. Qu'il ne savait plus rien de lui ; c'était faux. Qu'il aimerait bien savoir ce qu'il devenait ; ce n'était pas faux » (CH, p. 194). L'absurdité du commentaire métafictionnel atteint son apogée au moment où le narrateur conseille aux personnages ce qu'il faut ou ce qu'il ne faut pas faire : « [...] Meyer n'ose pas lui demander de lire le sien. Il a tort. Il devrait » (NT, p. 101).

Ces exemples mettent en avant la présence d'une forte conscience dont l'objectif principal paraît la dénudation du médium narratif. Le loufoque de l'entreprise est souligné par des digressions extraordinaires où celui qui voit et parle avoue ses facultés d'introspection non seulement dans les personnages, mais également dans objets qui les entourent : « Ils étaient face à face [il s'agit toujours de Véra et Paul], coinçant entre eux une petite table carrée - impossible de fuir, pensait la table, ils me plaquent au sol avec leurs coudes » (MG, p. 34). Ses commentaires métatextuels qui pourraient surgir, au premier abord, comme des mises au point indispensables pour une bonne compréhension de l'histoire se révèlent tout à fait oiseux et superflus. Aucun besoin narratif ne les justifie, sauf un ludisme actif tant sur le plan des faits narrés qu'au niveau de la narration. C'est également la distance ironique de l'instance narrative à l'égard de l'objet de la narration qui permet de comprendre le « trop plein » du commentaire métafictionnel : « Dix heures du matin. Regardez-moi ce personnage qui s'éveille en sursaut, sans comprendre ce qui vient de l'extraire de son rêve [...] » (NT, p. 51). D'ailleurs, le commentaire métatextuel ne porte pas seulement sur l'objet de la narration, mais également sur la narration elle-même.

## VI.A.2. Le commentaire métanarratif

Dans sa fonction de régie, le narrateur démontre par le biais du commentaire métatextuel que c'est lui qui est responsable de ce qui est narré et que son rôle consiste justement à organiser les éléments constitutifs de la diégèse : le temps, l'espace, mais avant tout les personnages.

L'exhibition de son omniscience le dote des capacités d'un focalisateur zéro. Or plusieurs signes font de lui un schizophrène qui, d'une part, ne parvient pas, pendant ses périodes de faiblesse, à voir ce que voient les personnages, mais qui, de l'autre, s'apparente à leur manipulateur, tel un marionnettiste qui prend toutes ses libertés pour résumer les dialogues des personnages au moment où ceux-ci lui paraissent longs ou ennuyeux :

> Et ainsi ils parlèrent, chacun à leur tour, pendant des heures. A la fin on ne savait plus, eux-mêmes ne savaient plus s'ils parlaient ensemble ou bien chacun de son côté, s'ils s'amalgamaient l'un à l'autre dans une parole unique, fusionnelle, ou s'ils s'y affrontaient encore, comme ils affrontaient chaque jour chacun solitairement le reste du monde, ce qui ne se rend pas aux mots, contraints qu'ils étaient de sans cesse improviser cet assaut, avec des moyens peu sûrs, des armes de fortune, des outils sans noms, des objets qui les accompagnaient, parce qu'un jour, quelque part, ils les avaient trouvés utiles et les avaient gardés avec aux, pas trop loin, à portée de la main, ou même sur eux, dans les poches de leurs vêtements, s'il y restait encore de la place (MG, p. 36).

Le loufoque résulte également de la manière dont le narrateur résume les dialogues des personnages. Comme il s'ensuit de l'une de ses définitions

rappelée ci-dessus - la fonction de régie -, c'est le narrateur qui décide de l'endroit et de la quantité des paroles qu'il concédera aux personnages. Ils pourront ainsi « prononcer » ces paroles de leur propre voix et de manière non médiatisées. L'objection que c'est toujours le narrateur qui parle, fût-ce sous « la forme la plus mimétique » du récit de paroles, en d'autres termes sous forme du « discours rapporté de type dramatique », ne fait que souligner l'absurdité de la situation narrative. L'absurde de cette situation instaurée par le narrateur échenozien repose sur ce que le résumé des paroles des personnages qu'il juge trop longues au point de ne plus pouvoir les rapporter, est selon toute apparence encore plus long et plus détaillé que les paroles elles-mêmes :

> Ils parlèrent ainsi un moment de la mémoire, tout comme ils parlèrent ensuite et successivement, par un jeu d'associations métonymiques ou métaphoriques qu'il n'y a pas lieu de rapporter dans le détail, du sommeil, de la qualité de la bière, de la guerre d'Algérie, des Anglais, du Tour de France, des journées courtes en hiver, longues en été, enfin des avantages respectifs de l'une et de l'autre saison, large tour d'horizon au bout duquel ils se quittèrent (MG, pp. 176-177).

Dans *Lac*, le souci de l'économie textuelle, que les paroles des personnages auraient pu enfreindre, a été malmené, dans la mesure où il a dégénéré en une description de l'aspect formel du propos du personnage au lieu de rendre compte en abrégé de son contenu. De cette manière, les informations essentielles se perdent derrière un amas de données formelles tout à fait anodines et oiseuses, au moins du point de vue de la suite narrative :

> - C'est au sujet de votre mari, rougit le jeune homme.
>
> Evitant de regarder Suzy en face, il se mit à parler : sa voix haute, un peu ébréchée, semblait produite par coups de glotte oxydée, et son récit pullulait de pauses pénibles, virgules et points-virgules pendant lesquels il avalait un peu de salive en grimaçant, avec un douloureux grincement de siphon et de longs aller-retour de pomme d'Adam. Son discours achevé, il renifla en s'aidant de la base de son pouce, point final discret, avant d'examiner en silence un de ses pieds. Suzy le considérait avec curiosité.

> Mais dites-moi, demanda-t-elle doucement, comment pouvez-vous savoir tout ça (L, p. 85).

D'autres digressions métatextuelles prononcées par le narrateur contrastent vivement avec le souci de la concision souligné à tout moment : « Tout ça ne vaut rien tant que personne ne se présente, mais (il n'acheva pas cette phrase). J'ai eu peur que (celle-là non plus) » (CH, p. 109). Il apparaît ainsi que c'est au détriment des paroles des personnages que le narrateur peut se permettre d'« agrémenter » la narration par des réflexions et comparaisons outrées. Non seulement le caractère totalement superflu de ces digressions commentatives, mais aussi l'attitude « critique » du narrateur lui-même par rapport à elles accentuent l'ironie qui régit la mise à nu du procédé de médiation narrative :

> Maintenant qu'on ne les entendait vraiment plus [les machines à bord du *Boustrophédon*], c'était leur absence qui assourdissait. Il en va de même avec une dent qu'on a perdue (développons), le volume de sa place vide surprend, il est énorme, sans rapport avec la taille qu'on prêtait à cette humble dent qu'aussitôt l'on regrette, que post mortem on se prend à découvrir, qu'on se reproche de n'avoir pas assez brossé du temps de sa splendeur et qui finit par occuper bien plus d'espace que lorsqu'elle était là, même si on la garde aussi dans une petite boîte (stop). Le capitaine jeta un coup d'œil vers le pont, du côté de l'ancre [...] (CH, p. 183).

L'impertinence ironique de ce commentaire dont l'énonciateur correspond logiquement au narrateur résulte d'une part de son incompatibilité évidente par rapport aux événements narrés et, d'autre part, de sa délimitation extraordinaire par l'intermédiaire des métalepses burlesques. Si la première des parenthèses peut s'interpréter comme une auto-exhortation du narrateur, l'autre, austère, apparaît plutôt comme une volonté narratoriale de se rappeler soi-même à la « rigueur narrative ». Faisant penser au signe permettant la séparation claire des phrases dans les télégrammes, le « stop » découpe brutalement la fin de la digression narratoriale du reste du texte et révèle le paradoxe narratif où, pourvue de l'omniscience et omnipotence sur la diégèse, la voix du narrateur se

comporte comme s'il y avait des règles qu'il faut observer pendant la narration, mais qui, du moins pour le narrateur échenozien, ne sont là en effet que pour être transgressées.

L'exhibition de la fonction de régie et de médiation qu'assume l'instance narratoriale première dans la communication littéraire se fait également par le biais de certains gauchissements logiques qui font correspondre des causes et effet tout à fait hétérogènes, ou, du moins, difficilement associables. Certains codes sont enfreints au sein du même plan narratif, comme par exemple dans *Le Méridien de Greenwich* au moment où le narrateur ressent le besoin de faire s'enchaîner les événements qu'il aurait été possible de juxtaposer sans ajouter un lien logique explicite quelconque. Dans le cas du narrateur échenozien cependant, la situation se prête très bien selon toute apparence à une espièglerie pour faire savoir que c'est enfin le narrateur qui dirige l'entreprise et qui sait mieux que tout autre participant de la scène, y compris ses personnages, ce qui se passe derrière la porte :

> - On y vient, dit Carrier avec un dernier bruit vulcanisé.
>
> Comme ils semblaient n'avoir plus rien à dire, on sonna à la porte. Carrier se leva.
>
> - C'est Lafont, dit-il.
>
> C'était Albin.
>
> - Blaise n'est pas là ? s'étonna Albin (MG, p. 74).

Mais la distinction entre les niveaux narratifs subit, assez souvent, une transgression importante. Nombreuses sont les situations où il est difficile de repérer à quoi se rapportent certains liens logiques explicites. Dans *Le Méridien de Greenwich* par exemple, il est impossible de restituer le sens de certains adverbes ou pronoms en tête des chapitres. Le chapitre 3 qui raconte l'histoire de Vera et Paul ne s'enchaîne pas aux deux épisodes précédents, du moins pas de façon manifeste. Il n'y a donc aucun lien logique évident, pourtant, ce chapitre s'ouvre sur une phrase qui doit laisser tout lecteur perplexe : « Ainsi, Vera était dans sa chambre, allongée sur son lit, quand

stridula le téléphone » (MG, p. 21). C'est généralement dans les *incipit* que le texte profite de l'attention concentrée du lecteur pour marquer de tels trébuchements qui n'ont d'autre fonction que de mettre en relief le processus créateur de la fiction et encore davantage son médiateur implicite - le narrateur. Ce dernier en profite en effet pour mettre en cause sa crédibilité : dans la mesure où l'on peut le concevoir comme un « régisseur » de la narration, il est également possible de lui attribuer ces défaillances apparentes de la logique narrative qu'il commet afin de torpiller, comme bon lui semble, les critères exigés d'un narrateur « objectif et fiable ». Mais chez Echenoz, de telles « erreurs » ne peuvent être envisagées que sous le prisme du jeu avec les conventions de la narration, comme des marques d'un ludisme narratif désinvolte.

C'est sous cette lumière qu'apparaît également le maniement des déictiques. Servant, selon des théories linguistiques, à renvoyer à la situation spatiale, temporelle, etc. ou au sujet parlant, ces marqueurs qui embrayent l'énoncé sur une situation de communication précise ne renvoient, de temps en temps, à aucune situation préexistante chez cet auteur. Le chapitre 14 du même roman commence par une fausse référence temporelle: « Le lendemain matin, le téléphone sonna dans l'obscurité » (MG, p. 87). Or ce « lendemain matin » qui présuppose un « hier » surgit ici comme une tromperie, car, considéré toujours dans le cadre d'une microhistoire - celle de Paul et Véra -, il est pratiquement impossible que ce « hier » soit le moment où Paul et Vera, au chapitre 9, p. 59, ont abandonné l'histoire des trois lanciers du Bengale racontée par Paul, vu le nombre d'actions qui se sont déroulées depuis. Il en va de même de l'ouverture du chapitre 23 où le renvoi à une situation précise relève de la métalepse proprement dite, car cette situation ne peut être, logiquement, que celle de l'instance qui parle, c'est-à-dire le narrateur : « Ce dimanche matin, Vera se leva tôt pour se rendre à l'église russe de la rue Daru, dont on voit saillir la coupole de loi, tout au fond de la rue Pierre-le-Grand » (MG, p. 145). Le lecteur se voit conduit de cette façon à s'interroger sur les points de repère d'un tel ancrage temporel. Or cette recherche se révélera déceptive, étant donné l'absence totale d'indicateurs temporels plus précis dans

les chapitres qui précèdent. Si le choix du jour de la semaine se légitime par le fait que Vera va à l'église, le choix du déterminant est cependant moins évident : l'adjectif démonstratif représente dans ce cas une sorte de piège dans lequel tomberait celui qui y chercherait une référence précise relevant du cadre spatio-temporel diégétique. Il relève en effet de l'espace spatio-temporel du narrateur, c'est-à-dire l'instance placée sur un autre niveau du texte. Une transgression similaire des niveaux narratifs apparaît, du point de vue du lecteur, lorsque l'instance narrative première décide de couper la parole du personnage pour la résumer ou pour décrire la suite de la scène sur le mode du « récit d'événements »[1] :

> Caine n'avait jamais compris l'intérêt que tous, depuis Haas jusqu'à Joseph, semblaient accorder à cet objet sans portée. [...] Il ne les avait pas détrompés, amusé de les voir s'égarer et se mobiliser pour peu.
>
> *Ici*, Byron Caine cessa de parler. Il se leva, marcha vers la porte de l'escalier, l'agita, revint (MG, p. 222, nous soulignons).

Le déictique « ici » n'a pas un référent au plan diégétique, mais au plan de la narration. Le narrateur dit finalement : après cette phrase, le personnage de Caine n'énonce plus rien, ou, plutôt, c'est ici que j'ai décidé de le faire taire. C'est donc moi qui dirai ce qui suit. La métalepse narratoriale a ainsi confondu, une fois de plus, deux niveaux narratifs distincts, ce qui lui a valu d'être reconnue, par le récepteur, dans sa fonction de régie de la narration.

La jonglerie avec les codes de la narration et les attentes de la réception se poursuit dans cet esprit aussi dans les autres romans où un certain nombre de références pronominales ou adverbiales ne renvoient, en fin de compte, à aucun référent qui les précèderait, ou bien ont un référent tout à fait faux, dans la mesure où celui-ci appartient à un autre niveau narratif que celui auquel il paraît se rapporter : « *Donc* il y a *maintenant* Bob, et Paul est venu le voir. »[2]

---

[1] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 187.
[2] Nous soulignons.

Le présent et le passé composé, temps du discours[1] qui revêtent ici le rôle des temps de narration, contrastent avec le temps de l'histoire par excellence - le passé simple : « Trente ans auparavant, on démolit une biscuiterie faillie dans la rue Jules-Verne, qui est ingénieusement parallèle au passage Robert-Houdin. A sa place, on fit s'élever une petite résidence au goût de l'époque [...] » (EM, p. 20). Cette opposition entre le temps de l'histoire et le temps du discours souligne l'existence des deux niveaux narratifs distincts - espace diégétique, habité par les personnages, et l'espace de la narration, défini par la relation entre le narrateur et le narrataire.[2] Les termes « donc » et « maintenant » pourraient sembler renvoyer à la réalité diégétique de l'histoire de Paul et Bob, mais tel n'est pas ici le cas, car il s'agit d'une référence à la narration, au niveau où une sorte de pacte entre le narrateur (le locuteur, l'auteur implicite) et le récepteur de son récit, le narrataire (le co-locuteur, le lecteur implicite), est conclu. Le « maintenant » ne signifie pas un moment présent des deux héros de l'*Equipée malaise*, mais le moment présent du processus de la création et, par conséquent, aussi de celui de la réception qui lui est, en fin de compte, parallèle. La mention « donc » qui accompagne l'ancrage explicite, non moins équivoque, au « présent » dévoile la part ironique de la narration émanant de l'ambiguïté du terme qui joue de la possibilité d'être inscrit dans une double scénographie : d'un côté celle de l'histoire racontée et de l'autre celle de la narration de cette histoire.

Prenant part à la dénudation du processus créateur ainsi que récepteur, le jeu avec l'ambiguïté du repérage spatio-temporel par le biais des déictiques constitue un trait majeur de la narration chez Echenoz. De cette manière, il est

---

[1] Nous reprenons cette distinction d'Emile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, pp. 237-250. Dans ce contexte, analysant le jeu de la temporalité dans les fictions de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Petr Kyloušek remarque qu'avec l'introduction « d'éléments subjectivisants » dans le 'récit' (c'est-à-dire des éléments qui relèvent du mode disursif de l'énonciation : la personne 'je/tu' par opposition à la non-personne 'il', le repérage déictique 'ici/maintenant' et la modalisation) qui s'affirment dès le début du XX$^{e}$ siècle, se produit également « un remodelage en profondeur du processus de l'énonciation et, partant de ces catégories littéraires que sont le statut du narrateur (locuteur), le rapport entre le(s) personnage(s) (locuteurs(s)-énonciateurs(s)), la description (repérage temporel et spatial), la mise en situation du personnage et de son milieu par rapport au monde raconté (paratopie). » « Les temps de Jean-Marie Gustave Le Clézio », *in Etudes romanes de Brno*, vol. XXIV, 1994, p. 20.

[2] Ou, en termes genettiens, le plan de l'histoire et le plan de la narration. Cf. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 10.

possible de repérer dans le roman en question plusieurs endroits où l'emploi de certains déictiques sert de terrain propice au brouillage des deux niveaux du texte narratif. Se cachant derrière le masque des déictiques, ambivalents au premier coup d'oeil, la métalepse du narrateur qui a jusqu'ici revêtu une apparence latente est tout d'un coup ouvertement révélée par la prise de contact avec le narrataire : « Van Os l'avait appris, mal pris, puis il s'était calmé mais s'obstinait toujours à réclamer sa panoplie. Il insistait. *Nous en étions là* » (EM, p. 22, nous soulignons). Le jeu se poursuit à la page suivante : « [...] des solitaires enfouis dans leur journal, de petits lots unisexués comme *ces* deux filles à côté de Paul [...] » (EM, p. 23, nous soulignons). L'ironie narrative est sans doute le seul moteur qui pousse le narrateur extra- et hétérodiégétique à entreprendre de telles transgressions qu'il place, de préférence, en tête des chapitres : « Quand le ciel est ainsi, c'est parfois qu'il pleuvra » (EM, p. 25). Et ainsi de suite : « [...] nul n'a que faire à cette heure-ci d'être dehors dans le noir et le froid » (EM, p. 26) ; « Maintenant c'est Bob qui était venu voir Paul, dans son avant-dernier étage d'une tour sur le front de Seine. [...] Paul ne répond même plus. Bob se lève donc, ses efforts étant vains, s'en va coller contre la vitre : tiens, il y a un avion dans cet air de plomb. Ah non, ce n'est pas un avion » (EM, p. 28). Le brouillage entre les deux niveaux narratifs du texte littéraire est ici d'autant plus intéressant qu'il touche également la problématique de l'énonciation. Il est effectivement assez difficile de décider avec précision à qui attribuer l'énoncé « tiens, il y a un avion [...] », puisque deux énonciateurs éventuels peuvent l'avoir proféré - le personnage de Bob ou le narrateur -, ceci même en dépit du fait que dans un texte narratif, un seul locuteur est toujours à l'origine du message.[1] Certes, le mode du monologue

[1] En ce sens, les remarques de Dominique Maingueneau s'avèrent très utiles, car ce linguiste propose de distinguer entre le locuteur et l'énonciateur d'un énoncé. Si le premier est responsable des « actes illocutoires », le second constitue également une source d'énonciation, mais il est impossible de lui attribuer la parole au sens strict, dans la mesure où il n'intervient dans un énoncé qu'« à titre d'instance donnant un 'point de vue', une 'position' qui ne s'expriment pas à travers des mots précis. » *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 77.

Sous cet angle de vision, les fonctions de locuteur, dans un texte littéraire, seraient assumées par le narrateur au cas où celui-ci est un narrateur extra et hétérodiégétique. Ainsi, il pourrait déléguer la parole à un énonciateur, le personnage, mais ce serait toujours lui qui en assumerait la responsabilité, ne serait-ce qu'en raison de la fonction de régie qu'il remplit dans une

intérieur du personnage de Bob pourrait fournir une réponse, mais en est-il vraiment ainsi dans un texte qui foisonne en métalepses commentatives du narrateur comme *L'Equipée malaise* ? Cet énoncé apparaît comme doublement ironique, étant donné son caractère polyphonique et ambigu. Si, pour Oswald Ducrot, l'ironie naît de la situation où un locuteur (le narrateur en cette occurrence) présente l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur (le personnage), dont il refuse cependant d'assumer la responsabilité, voire qu'il tient pour absurde,[1] la phrase du roman d'Echenoz citée ci-dessus met en scène la distance que le locuteur (l'énonciateur) prend à l'égard de l'énoncé attribué à Bob : il ridiculise son point de vue en l'« assaisonnant » de la mention exclamative « tiens » et encore plus en nous faisant la dupe de sa propre vision, car, comme on le découvre plus loin, les avions sont en réalité « des volatiles qui faisaient l'avion » (EM, p. 29). Mais il est possible d'envisager cette citation également comme l'expression de la distanciation ironique de Bob par rapport à la situation où elle est énoncée : « dans cet air de plomb » pourrait s'expliquer effectivement aussi comme une caractéristique de la scène où Bob tente vainement d'exhorter Paul dont la déception d'un amour échoué frôle la caricature : « Mais, ressaisi par la mélancolie, Paul ne renvoyait rien, ne répondait même plus. Malgré les efforts de madame Perez chaque mardi, l'état négligé des lieux transpirait l'absence d'Elisabeth ; aux murs, des quadrilatères clairs faisaient foi des tableaux qu'elle n'avait pas laissés » (EM, p. 28).

---

narration. Le personnage pourrait dire « je pars », mais c'est toujours le locuteur, c'est-à-dire le narrateur qui, en fin de compte, la reproduit tout en feignant l'avoir allouée au personnage.

[1] Cf. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211.

### VI.A.2.a. *Ironie métanarrative ou les* incipit

L'ambiguïté et l'ironie caractérisent la voix du narrateur. L'ironie de son commentaire métatextuel (métanarratif dans ce cas) agit pratiquement sur l'ensemble du texte romanesque. Le roman *Cherokee* est un bel exemple du ludisme narratif qui opère dans les *incipit* des chapitres. Ceux-ci sont un endroit assez intéressants pour des déstabilisations ironiques de ce genre : « Voici donc Fred. Fred est assis » (p. 21) ; « Et revoici Fred. Il est encore assis » (p. 55). Il en va pareillement des liens logiques assurant la cohésion textuelle qui, placés en tête du chapitre, surgissent plutôt comme des facteurs de dérèglement narratif. Le chapitre 12 de ce roman s'ouvre sur cette phrase : « Mais trois heures plus tard Georges arrivait place du Trocadéro, mais au bout de vingt minutes Jenny Weltman n'était toujours pas là non plus, et Georges se lassait de relire les idées dorées de Paul Valéry sur les murs du Palais de Chaillot » (p. 89). Si la conjonction à valeur adversative « mais » traduit une idée contraire à celle qui a été exprimée antérieurement - la valeur exclamative ou phatique de cette conjonction n'entrant pas ici en jeu -, il s'avère nécessaire de chercher le référent de cette opposition dans les lignes du chapitre qui précède. Mais ici, on s'aperçoit que la conjonction a été déjouée de sa fonction première - marquer l'idée contraire entre deux énoncés -, pour servir de terrain de jeu avec la répétition. Loin d'être une marque d'opposition sémantique, la conjonction est ici un connotateur de ressemblance formelle entre deux séquences textuelles qu'il permet de relier : le dernier paragraphe du chapitre précédent commence effectivement de façon presque identique : « Mais trois heures plus tard, lorsque Georges rentra rue Oberkampf, Véronique n'était toujours pas là » (p. 88).

Ce sont aussi certains lieux communs génériques qui servent de cible pour l'ironie métanarrative chez Echenoz. Celle-ci représente en effet un moyen d'introduire le lecteur au travail de déconstruction ludique des principes

des genres paralittéraires hautement codés. Ainsi, dans *Cherokee*, les chapitres qui introduisent les deux duos de personnages qui sont, dans le cas de Guilvinec et Crémieux, des caricatures d'inspecteurs de police et, dans celui de Ripert et Bock, de détectives privés, s'ouvrent, tous les deux, par des *incipit* qui mettent un scène l'ouverture classique du conte de fées : « Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus » (p. 32) ; de même pour les deux inspecteurs de police : « [i]l était encore une fois deux hommes qui roulaient sur le boulevard périphérique extérieur dans une 504 bleu métallisée au son de la Marche consulaire à Marengo exécutée par la Garde républicaine, que diffusaient deux haut-parleurs placés de part et d'autre de l'habitacle » (p. 95). La dévaluation du genre manifestement insinuée par la distanciation ironique (« ce genre de », « encore une fois ») inscrit ces deux *incipit* parmi les autres dispositifs d'ironie métatextuelle du narrateur. Par ailleurs, le comique vient également du contraste des souvenirs de gloire (victoire de Marengo) et le prosaïsme du réel (une automobile familiale, un boulevard périphérique).

### *VI.A.2.b. La complicité métanarrative ou l'illusion du dialogue avec le narrataire*

La métalepse du narrateur introduit dans le texte romanesque un espace où l'instance productrice peut dialoguer avec l'instance réceptrice. Si, chez un Diderot, un Sterne ou un Calvino, cette intrusion ou confusion s'apparente encore à une rupture narrative censée prévenir le lecteur de l'intention parodique du texte qu'il lit, la littérature textuelle moderniste a tenté d'en faire une démarche volontairement pédagogique : dans les fictions de Jean Ricardou, la métalepse narrative incarne un « passage propédeutique, car lieu des apprentissages du lecteur. »[1] Visant au « progrès de l'humanité lectrice, des connaissances et de l'intelligence du lecteur », la métalepse représente chez cet auteur moderniste l'une des pierres de construction du « Grand Récit des progrès de la textualité moderne. »[2] Chez Echenoz, la fonction de cette figure narrative est tout à fait différente, s'il est possible de parler d'une fonction dans ce contexte.

Si le narrateur hétéro et extradiégétique peut viser un narrataire également hétéro et extradiégétique qui pourrait éventuellement représenter le reflet du lecteur virtuel[3] (ou le « lecteur implicite » dans la terminologie de Booth), le roman échenozien vise ostensiblement ce partenaire du narrateur qui, lui, n'hésite pas à l'apostropher. Si l'ambiguïté du pronom « on » dans certains des propos du narrateur fait douter qu'il puisse s'agir non seulement des personnages, mais aussi du narrateur et, par conséquent, aussi du narrataire (lecteur implicite) invoqué par ce pronom, les incitations à la personne « nous » ou « vous » disent ouvertement qu'on compte ici tout autant sur la participation

---

[1] Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *op. cit.*, p. 180.
[2] Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique « méta ») », *op. cit.*, p. 181. Mireille Calle-Gruber note également que cette idée a trouvé sa réalisation chez Ricardou notamment dans *Les Lieux-dits*, ce que souligne, d'ailleurs, le sous-titre : *Petit guide d'un voyage dans le livre*.
[3] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 266.

de l'instance lectrice virtuelle, eût-elle un statut purement textuel ou fictif, et que son reflet dans le texte ne relève pas du hasard.

Ainsi, la simulation de la vision simultanée de la scène finale du *Méridien de Greenwich* conclut un pacte déséquilibré - car c'est toujours l'instance créatrice qui ordonne - entre le narrateur et le narrataire hétéro et extradiégétiques :

> Ils restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux - ils diminuent -, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. A ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise (MG, p. 255-256).

La participation du lecteur réel aux faits narrés est, certes, une illusion avec laquelle savait s'amuser déjà le romanesque sternien,[1] mais l'invocation du lecteur ou, plutôt, de son reflet en tant qu'instance lectoriale dans le roman échenozien constitue un des éléments qui donnent à ce roman l'apparence d'un travail d'anamnèse de l'écriture romanesque moderne. Et ce sont en particulier l'humour et l'ironie qui le définissent, tout comme les autres objets de l'anamnèse opérée par les romans d'Echenoz.

Sous cet angle de vue, le narrateur hétéro et extradiégétique qui dit, au moyen de la métalepse métanarrative, qu'il oriente le champ de vision du lecteur, met en scène la distance qui le sépare des faits qu'il décrit. Ainsi il « propose » au lecteur de suivre sa perspective : « Leur véhicule démarre, laissons-les s'en aller. Revenons chez Paul qui a refermé sans bruit la porte sur eux, rapporté la bouteille à sa place dans le placard, qui se tient près du placard un moment, immobile, sans une pensée pour les hydroglisseurs » (EM, p. 122). Mais il peut aussi bien feindre l'absence de toute intentionnalité de sa part dans la narration et insinuer au lecteur que ce qui est décrit remplit en effet le vide,

[1] L'exemple le plus fameux est la scène où le narrateur appelle le lecteur à aider Tristram Shandy à regagner son lit. La mise en scène de l'illusion ne fait qu'accentuer, ici comme ailleurs, le ludisme et l'humour de la figure d'intervention. Cf. Gérard Genette, *Métalepse*, *op. cit.*, p. 24.

conséquence de l'absence des personnages ou de tout autre objet de la narration se rapportant à l'histoire du roman :

> Les autres ne tardaient pas, mais pour l'instant il n'y avait personne. C'était dimanche, [...] devant l'entrée du Père-Lachaise.
>
> Entrons : de vieilles dames, leurs cabas pleins de boutures et de restes pour les chats, vont emplir des bouteilles à une borne. [...] Cela semble faire pas mal de monde mais il s'agit d'un espace très vaste, les gens sont loin les uns des autres et n'arrivent pas à chasser le vide. On ne sait pas toujours s'ils se promènent, d'ailleurs, ou s'ils sont venus voir quelqu'un de particulier. Il est treize heures vingt, il fait plutôt froid, il n'y rien d'autre à voir ; sortons (CH, p. 243).

L'absurdité de cette entreprise contraste vivement avec le souci de l'économie narrative, déjoué au même point.[1]

La simulation de la « complicité » entre les deux instances narratives - productrice et réceptrice -, aussi illusoire soit-elle, compte parmi les éléments caractéristiques de la narration échenozienne qui lui donnent une dimension ironique. Si l'instance réceptrice est sans cesse invitée à suivre les indications et conseils de la voix du narrateur, c'est que dans la majorité des cas de ce genre de métalepse métanarrative elle ne figure que comme un instrument de légitimation et de la narration, c'est-à-dire du discours de cette voix. Sous cette apparence, elle ne peut qu'augmenter la distance qui se creuse entre les faits narrés et leur présentation, entre l'histoire et la narration.

La métalepse du narrateur dans laquelle il apostrophe l'instance réceptrice peut ainsi jouer avec la simulation du parallélisme entre les expériences des personnages et leurs éventualités chez le lecteur : « Comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, reçoivent des

[1] Le jeu avec les pouvoirs du narrateur en sa fonction de gérant de la narration peut aller jusqu'à une préoccupation de l'économie narrative équitablement absurde que le souci précédent. Son aspect de prétérition souligne d'autant plus la désinvolture du narrateur : « Ils parlèrent ainsi un moment de la mémoire, tout comme ils parlèrent ensuite et successivement, par un jeu d'associations métonymiques ou métaphoriques qu'il n'y a pas lieu de rapporter dans le détail, du sommeil, de la qualité de la bière, de la guerre d'Algérie, des Anglais, du tour de France, des journées courtes en hiver, longues en été, enfin des avantages respectifs de l'une et de l'autre saison [...] » (MG, p. 177).

coups terribles, tombent, se relèvent aussitôt pour donner d'autres coups terribles à d'autres hommes qui [...] » (CH, pp. 49-50). Cette simulation de complicité qui justifie les actions des personnages est en effet un élément assez fréquent dans la narration échenozienne et pourrait fonctionner comme un facteur de « vraisemblance » de la narration.[1] De ce point de vue, des mentions comme « C'était en effet le perroquet le plus bavard du monde, incomparable à ceux qu'il nous arrive de croiser çà et là » (CH, p. 85) pourraient dans certaines circonstances contribuer à la simulation narrative de la motivation pseudo-réaliste. Or étant donné l'ironie qui opère dans la narration, cette motivation relève plutôt du ludisme narratif que d'une intention de l'auteur d'allouer à la narration un aspect de vraisemblance. C'est que le ludisme narratif consiste, chez Echenoz, également en des trompe-l'œil auxquels recourt l'instance narrative pour mettre en cause certains codes de réception de l'écriture romanesque. Ce sont ses propres fonctions narratives, c'est-à-dire la voix et la vue, qui empêchent d'adopter un point de vue sans équivoque à propos de la narration : répondre aux questions fondamentales, qui définissent le mode de communication dans un texte de prose, comme « Qui parle ? » et « Qui voit ? » se révèle sinon impossible, du moins problématique. Il en va de même des mentions qu'on aurait tort de classer comme facteurs de « vraisemblance », car faisant appel à l'expérience extratextuelle du lecteur. Le texte est bien conscient de sa fictionnalité et de l'impossibilité de renouer une relation quelconque avec la réalité, fût-elle incarnée par la personnalité du lecteur. Mais il ne peut tout de même pas s'empêcher de ne pas enrayer cette convention de la communication littéraire.

Se présentant dans le texte sous forme des pronoms personnels « nous », « vous » ou « on », les appels à l'instance réceptrice du texte foisonnent en nombre dans les romans de Jean Echenoz, sans compter les nombreux endroits où ces derniers servent de terrain de jeu à d'autres fonctions de tels déictiques. C'est le cas de « vous » dans *L'Equipée malaise* où le pronom renvoie à des participants du discours (l'émetteur - le narrateur et le

[1] Au sens du réalisme de la prose d'un Sterne ou Diderot qui paraissent l'avoir édifiée par le biais de la métalepse du narrateur. Cf. Yves Reuter, *op. cit.*, p. 31.

récepteur - le narrataire, tous les deux extra et hétérodiégétiques) ; mais cette référence se fait par la voie de ce que la grammaire appelle « datif éthique » : « [...] tout de suite, cela vous prenait de la tenue. [...] Ceux-ci vous remontent sans trop de violence vers la rue, vers un autobus comme les autres sauf qu'il est gris fer, ses vitres sont opaques, on y voit votre identité. Ensuite on vous mène à l'hospice de Nanterre où l'on vous douche et désinfecte et donne un repas, vous dormez, c'est l'occasion de rencontrer du monde. » Marquant « une sorte d'excès de l'énonciation sur la syntaxe », cet emploi « explétif » du pronom implique une « pris à témoin du co-énonciateur »[1], c'est-à-dire du narrataire. Le texte construit grâce à cette « dramatisation énonciative » une certaine figure du lecteur et manifeste un autre excès, plus radical : l'excès « de la narration sur ce qui est narré. »[2] Une inversion de la hiérarchie traditionnelle a lieu ici, car c'est l'énonciation qui prédomine sur l'histoire, « [l]'essentiel [étant] bien la relation qui se tisse entre le narrateur et narrataire. »[3]

Or cette même relation communicationnelle symbolisée par une figure de la poétique narrative butorienne peut, chez Echenoz, se prêter de manière propice à une mise en scène ironique. Si, relevant de l'exercice de l'école, le recours à la deuxième personne comme mode de narration veut, chez Michel Butor, impliquer l'instance lectoriale dans le processus narratif, dans la narration échenozienne, le « vous » ne représente point un terrain d'expérimentation narrative, mais le clin d'œil d'un narrateur ironique qui repère dans les textes des prédécesseurs modernistes des endroits qu'il soumet au jeu anamnestique :

> Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu'un. L'hiver touche à sa fin. Mais vous n'aimez pas chercher seul, vous n'avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve. [...] Vous, le jour dit, seriez présent à l'heure dite au lieu convenu. Mais vous n'êtes pas Paul Salvador qui arrive très en avance à tous ses rendez-vous (GB, p. 7).

---

[1] Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 11.
[2] Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 12.
[3] *Ibid.*

De même, le jeu d'affirmation négative doublé de l'emplacement incongru du complément circonstanciel du temps « le jour dit » entre le sujet de la phrase et le verbe n'est sans rappeler l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Ce dernier est également l'un des représentants de cette « mouvance » moderniste que l'écriture de notre romancier cite en l'exposant au travail d'anamnèse.

### *VI.A.2.b.i. Le narrataire intradiégétique ou la caricature du lecteur*

Il serait inutile d'énumérer les occurrences que l'instance narrative se crée afin de simuler le contact avec le lecteur. Mais l'image du lecteur que le texte lui même établit mérite une attention particulière, ne serait-ce que parce qu'elle indique également des points de vue du texte sur les possibilités de sa réception.

Dans le chapitre consacré à l'effet spéculaire dans le roman *Lac*, nous avons évoqué le reflet du lecteur « naïf » que personnifie Rodion Rathenau et qu'il serait possible d'envisager en termes de mise en abyme de l'instance lectoriale. Cette figure ironique qui est une image caricaturale du lecteur du texte rappelant à sa façon le texte du *Lac* n'est pas la seule à inciter à une vision, caricaturale, de la réception du texte. Ainsi, les personnages-lecteurs, tels des narrataires intradiégétiques, affrontent certaines difficultés lors de la prise du contact avec leurs textes. C'est toujours le premier roman d'Echenoz,

*Le Méridien de Greenwich*, qui comporte les plus nombreux exemples des phénomènes observés.

L'hermétisme textuel dénoncé par ce roman constitue en quelque sorte l'un des thèmes qu'il met en scène et déjoue par la suite. Il n'est donc guère étonnant que ses personnages n'arrivent pas à « déchiffrer » l'objet de leur lecture. C'est le cas de René Carrier qui « parcourait d'un œil un peu vif le chapitre V d'un ouvrage de sociologie de Georg Simmel, dans l'édition originale de 1908 chez Duncker et Humblot » (MG, p. 44). Vice président de la société secrète s'occupant de la mise en œuvre des projets Prestidge et Patillot, Carrier lit, bien évidemment, le chapitre intitulé « Le secret et la société secrète » de l'ouvrage de cet éminent sociologue de la modernité et auteur de la *Philosophie de la modernité* qui fut l'un des premiers à étudier le conflit, l'esthétique, la femme, la ville ou l'individualisme modernes. Malheureusement, comme Carrier ne maîtrise pas suffisamment le code de ce texte, « son regard s'attard[e] parfois sur un mot inconnu et s'anim[e] alors d'un éclat particulier, signe d'effort intellectuel, comme s'il poussait intérieurement un gros caillou placé sur son passage » (MG, p. 44). Cette évidente incapacité à décoder les passages épineux contraste avec l'aisance d'un autre personnage qui se voit embauché par Carrier tout en ignorant jusqu'au dernier moment qu'il en est ainsi et que tout ce qu'il avait fait était effectivement une mise en scène des organisateurs du projet Prestidge. Théo Selmer ne s'interroge point sur les anomalies qui découlent de la mise en œuvre de ce projet ; sa préoccupation majeure est le déchiffrement de « toutes sortes de signes » (MG, p. 46) en tous codes. Or en dépit de sa méconnaissance affichée à l'égard du projet, ses capacités de « lecteur » ou de déchiffreur se révèlent inhabituellement développées au point qu'il tente d'établir quelque lien entre les trois tableaux au Musée Gustave Moreau qui constituent, selon son interprétation, une mise en abyme de l'histoire *Méridien de Greenwich*. De ce point de vue, il parvient à déceler, fût-ce à son insu, le second enjeu du roman, celui du second degré qui n'est perceptible que lorsqu'on a recours au niveau métatextuel du texte. Le travail d'anamnèse de la poétique moderniste

du récit spéculaire apparaît ainsi grâce à l'activité herméneutique de l'un des personnages.

Un autre personnage qui tente de déchiffrer sans succès des messages codés dans un texte qui est en relation étroite avec l'enjeu même de ce roman - le fameux projet -, est sans doute Abel. Après la disparition de Carla, il découvre parmi le contenu « incompréhensible » du carton à chapeau qui appartenait à cette dernière un dossier dont il « fit même un temps son livre de chevet » (MG, p. 123). Or ce personnage ne réussit guère, lui non plus, dans le travail d'exégèse, même malgré l'obstination avec laquelle il s'y adonne :

> [L]e soir, calé contre son oreiller, il étudiait le manuscrit, le reprenant méthodiquement chaque fois à la première page, et s'endormant sitôt la troisième tournée, sans avoir plus avancé dans la compréhension des chiffres, lettres, signes et schémas occultes qui s'étalaient sur le grimoire (MG, p. 123).

C'est cet étrange texte, cependant, qui a le pouvoir d'éclairer la suite d'événements sans logique causale apparente ; mais le message restera caché à Abel qui semble assumer le rôle de la figure de lecteur naïf,[1] aussi apte soit-il à « accoster [l]e second, ou troisième, ou dixième degré de compréhension, mais n'éprouvant en retour qu'une espèce de vertige psychique, il s'en tint au discours manifeste » (MG, p. 178). La caricature de l'instance lectoriale est ici d'autant plus saisissante qu'elle ne permet pas à Abel de pénétrer dans des messages chiffrés par Carrier, personnage-lecteur qui a lui-même connu un certain malaise à décoder un texte qui, du point de vue de l'histoire du *Méridien de Greenwich*, se situe hiérarchiquement plus haut : l'étude de Simmel porte sur des problèmes généraux des sociétés secrètes, tandis que le texte de Carrier concerne une entreprise secrète concrète.

Si, jusqu'ici, les personnages de lecteurs ne s'apparentaient pas entièrement au personnage de narrataire intradiégétique, Véra, se faisant narrer l'histoire des trois lanciers du Bengale, en est un véritable. Or non seulement

[1] Cf. le chapitre consacré à l'anamnèse la figure métatextuelle de lecteur.

elle écoute le récit de Paul, mais elle a pressenti - comme il appartient, d'ailleurs, à toute femme dont l'intelligence fonctionne selon d'autres principes que celle des hommes - le message chiffré. Ce n'est que par hasard qu'elle ouvre l'enveloppe à l'inscription « Sourd-muet de naissance ; Message du destin ; 5 francs » (MG, p. 149) qu'elle reçut grâce à « l'irruption » d'un passager silencieux. « [S]ource de distraction passagère, aussi futile fût-elle », celle-ci contient « une petite feuille de bloc sténo pliée en deux et recouverte d'une écriture assez fine. Vera reconnut l'écriture de Paul » (MG, p. 151).

De plus, la complexité du personnage de Vera, qui joue tout autant le rôle de personnage - scripteur, atteint une dimension symbolique du point de vue de la production et réception du *Méridien de Greenwich*. Narrataire intradiégétique, acharné par un récit d'aventures qui reflète des éléments essentiels de l'histoire du *Méridien de Greenwich*, elle incarne non seulement la figure de l'instance réceptrice de ce texte, mais elle en figure aussi bien l'instance productrice qui conçoit l'écriture comme le résultat de la réalisation d'un prétexte : on se souvient du tableau initial qui n'était, pour l'instance narrative, « qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit » (MG, p. 8). Et il en va de même de l'écriture de Véra qui rédige une lettre à Paul, mais « [c]est n'était pas vraiment une lettre à Paul. Paul n'était que le prétexte d'écrire, comme écrire était le prétexte d'autre chose » (MG, p. 150).

Ainsi se dessine une classification possible des personnages-lecteurs du *Méridien de Greenwich*. D'un côté, le roman comprend ceux qui ne parviennent à lire (décoder) qu'avec beaucoup de peine, ou pas du tout, le message, mais qui sont impliqués dans l'enjeu de l'histoire du roman : Carrier, ou, du moins, s'appliquant à en découvrir l'énigme : Abel. De l'autre, il y a des personnages-lecteurs qui n'ont aucun problème à déchiffrer le message codé, mais qui ne savent pas, voire ne trouvent pas indispensable de savoir de quoi il est question dans ce projet dont ils incarnent tout de même un élément crucial : Théo Selmer, ou bien un point crucial dans la vie de l'un de ces éléments : Vera. La caricature insinuée de cette manière ne peut que toucher au même point la narration, car cette classification qui accentue la dimension

autoreprésentative du texte en dit long également du statut attribué par ce dernier à l'acte créateur et récepteur, non moins ironisés. Si, du point de vue générique, les personnages censés savoir mieux que d'autres décoder les sens cachés n'arrivent pas à déchiffrer même le sens premier du texte, et si les autres, non marqués par la nécessité de décrypter le sens dissimulé au-delà du sens premier, y parviennent tout de même, un certain renversement dans la conception du lecteur - déchiffreur a eu lieu.

Ces quatre personnages du *Méridien de Greenwich* ne sont pas les seuls représentants de ce gauchissement. Dans *Cherokee*, c'est le protagoniste même, Georges Chave, qui fait face à des ennuis émanant du travail de lecture. Malgré sa posture de lecteur fervent : « Debout contre un pan de bibliothèque, tête penchée, Georges déchiffrait les titres au dos des livres » (CH, p. 50), le héros de ce roman n'a pas en effet un grand succès quand il s'agit de décrypter le message caché dans le dossier Ferro. Composé « de documents dépareillés quoique redondants, pauvres en informations, qu'on suspectait parfois d'avoir été mis là dans le seul but de faire épais » (CH, p. 58), ce texte représente un exemple par excellence d'hermétisme textuel, bien que foisonnant en nombre de pages écrites : « Il n'était pas possible de dégager un sens ni même un ordre de cette broussaille de papiers hétéroclites [...] ; Georges renonça à une troisième lecture » (CH, p. 59). La caricature du lecteur est clairement annoncée à la page suivante où l'image du récepteur du texte écrit recèle des caractéristiques peu élogieuses : devant la Bibliothèque nationale, « [...] des lecteurs aux pupilles dilatées derrière les vitres de leurs lunettes grillaient des cigarettes fébriles » (CH, p. 60). Cette mention sarcastique à propos des liseurs des textes dépeint à merveille la vision de la lecture qu'assume l'instance narrative et, avec elle, le personnage principal : « [...] ces éléments le renvoyèrent à des corpus si gigantesques et qui interféraient si peu qu'un examen hâtif du livre III du Code civil acheva de le décourager » (CH, p. 60). Cette difficulté de déchiffrer et ce « mal » de lire chez Georges Chave, qui contrastent avec sa faculté de résoudre tout problème sans peine apparente et sans aucun renseignement trouvé dans un texte, participent à la déformation ironique de l'image de la réception aussi bien que de l'hermétisme textuels.

Ceci notamment à l'époque où le statut du livre se voit réduit à des fonctions pratiques telles que le support de table ou la chaise : « une accumulation cubique d'ouvrages faisait office de table, nivelée à sa surface par une série de grands formats, et un monceau oblong, plus bas, tenait lieu de canapé - voire de canapé-lit par combinaison avec d'autres piles proches ».

La thématique de réception sous forme de lecture, de décryptage et d'interprétation anime également de manière significative le texte de *Lac*. Rodion Rathenau lit une bande dessinée et s'imagine en héros de celle-ci au point qu'on serait enclin de voir en lui le prototype du « lecteur naïf ». Toute adhésion à l'une des « Lectures Modèle »[1], naïve bien évidemment, qui est ici mise en scène est cependant systématiquement découragée soit par ses proportions caricaturales, soit par l'activité herméneutique des personnages qui décryptent et interprètent à tout moment. Provoquée par l'excès ironique, l'activité herméneutique du lecteur se met en œuvre sous l'impulsion de l'ambiguïté des scènes de lecture/décryptage qui, d'une part, dénotent au plan diégétique, tout en connotant, de l'autre, au niveau métatextuel du texte. Ainsi des scènes où le protagoniste Chopin relit un texte chiffré, caché dans un « micropoint », lui-même dissimulé dans un autre texte : fouillant son courrier, Chopin repère des tracts publicitaires que la plupart des locataires rejettent « dans la grosse boîte commune. [...] Par habitude et par principe, tout en faisant jouer le papier entre ses doigts comme une étoffe, Chopin les lit tous. » C'est ainsi que le tract suggérant « une croisière adriatique, d'Otrante à Venise avec escale à Rimini » retient l'attention de celui-ci : « Nom de Dieu, pense Chopin » (L, pp. 38-39). L'ayant extrait du point sur l'i central du mot Rimini, développé et projeté dans un lecteur de diapositives, le contenu du micropoint se révèle comme « une suite de lettres dépourvues de sens immédiat, ordonnées par séries de quatre, agrémentées d'un petit carré noir par-ci par-là » (L, p. 40). Mais si le roman *Lac* ne dissimule guère son jeu avec les *topos* de la littérature autoreprésentative et du roman d'espionnage, autrement dit de la littérature métatextuelle, le texte chiffré se révèle, de son côté, également « pas trop cruellement chiffré » (L, p. 40). L'ironie narrative qui sous-tend le niveau

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, *op. cit.*, p. 256.

métatextuel du roman déçoit en effet les tentatives d'opter pour une grille interprétative unique. S'il est impossible de saisir les faits narrés au premier degré, il est aussi peu concevable d'envisager le texte uniquement sous le prisme du second degré. Les mentions de la recherche du sens (caché) s'avèrent plus que trop nombreuses pour ne pas y déceler l'allusion à l'activité herméneutique du « lecteur critique »[1] : « Son œil vif déchiffrait les nouvelles pendant que le gauche gardait paisiblement le bœuf » (L, p. 122). La caricature des opérations interprétatives se laisse ainsi déceler derrière les actions de la majorité des personnages :

> [E]lle [Suzy] déchiffre autant qu'elle peut les textes des étiquettes, les inscriptions peintes aux vitrines - très beau carrelet, superbe thon, promotion sur les langues et les cœurs -, jouant à y chercher le mode d'emploi des lieux. [...] Des plus ou moins tièdes intimités passées par ces murs, puis expropriées, ne reste que cet écorché d'inaccessibles carrés aux couleurs déchues, exposées au froid, au vent, à la vue de tous, et que Suzy décrypte en les regardant, reconstituant des biographies d'insectes [...] » (L, pp. 159-160).

Activité essentielle exercée par les personnages du roman d'espionnage, surtout lorsqu'il s'agit du protagoniste assumant le rôle de déchiffreur principal, le décryptage semble cependant préférer aux livres les appâts du beau sexe : « Les jumelles de Chopin étaient assez puissantes pour détailler l'ourlet de sa jupe, tremblant sous l'air mobile de la demi-saison, mais pas pour déchiffrer le titre du livre » (L, p. 129). L'opération interprétative se voit ironisée au point que même le sens au second degré « n'est pas trop cruellement chiffré » et qu'elle perd tout ce qu'elle a d'excitant. Elle peut même aller jusqu'à représenter une sorte de stéréotype fatiguant lorsqu'il y en a trop : « Très vite, comme d'habitude, Chopin n'éprouvait plus tellement de plaisir à rechercher le micropoint dans le texte du tract, à le détacher, le développer, l'agrandir puis le décrypter ; on se fatigue de l'espionnage, très vite » (L, p. 73).

---

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, op. cit.*, p. 255.

La dépréciation ironique de la recherche du sens caché joue de certains clichés du débat autour de la littérature textuelle et expérimentale qui incarne l'apogée du modernisme. L'écriture qui ironise sur le thème de l'interprétation et la réception met en cause un certain hermétisme textuel propre à la littérature moderniste. Si « la grande affaire »[1] de la dernière phase du modernisme littéraire copiait, à la manière des activités scripturales du groupe *Tel Quel* ou du nouveau Nouveau Roman, la tendance générale des « vingt dernières années », le roman échenozien, qui ouvre de nouveau la littérature narrative au romanesque, offre un exemple d'écriture qui marque ses distances par rapport à cette tendance en la promouvant au rang des sujets dignes d'anamnèse ironique. Si les opérations d'encodage et de décodage définissent le travail du producteur et récepteur du texte moderniste, le roman d'Echenoz n'y recourt que s'il y trouve un terrain propice au jeu : constitué en réalité des noms des sociétés industrielles, le langage codé qu'utilisent les gardiens de l'île du *Méridien de Greenwich*, engagés dans le projet Prestidge, est assez suspect :

- Xerox.
- Xerox, reprit Tristano, Alsthom Bic Pennaroya.
- Harmony Pennaroya, Alsthom Tanganyika.
- Tanganyika ? s'exclama Tristano. Bic Tanganyika.
- Ferodo, insista la voix, Harmony Tanganyika Ferodo. Ferodo. Ferodissimo. Xerox.
- Xerox, répéta Tristano (MG, pp. 142-143).

Trop transparente pour dissimuler la décomposition ironique de l'inaccessibilité des langages codés à toute personne étrangère, la créativité lexicale, dont certains aspects ne sont sans rappeler ceux de la grammaire latine, laisse déceler la façon dont le texte du *Méridien de Greenwich* conçoit toute sorte d'hermétisme textuel.

---

[1] « La grande affaire depuis une vingtaine d'années, exprimée dans les termes les plus plats de l'économie politique et de la périodisation historique, c'est la transformation du langage en marchandise productive : les phrases considérées comme des messages, à encoder, décoder, transmettre et ordonner (par paquets), reproduire, conserver, tenir à disposition (mémoires), combiner et conclure (calculs), opposer (jeux, conflits, cybernétique) ; et l'établissement de l'unité de mesure, qui est aussi une unité de prix, l'information. » Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 82.

## VI.A.3. Le commentaire métadiscursif

Si le narrateur échenozien s'applique à réfléchir de manière loufoque sur les codes de la représentation et sur les éventualités de la réception, il recourt également, pour ce faire, à un langage particulier. Se présentant sous forme de ressources linguistiques hautement signifiantes, le discours poétique du narrateur excentrique contribue également, dans une large mesure, à la déstabilisation de la narration. Non seulement le narrateur qui parle en sa propre voix commente, dans les romans d'Echenoz, le discours des personnages aussi bien que le sien, mais cette parole narratoriale même fait l'objet d'une « contamination poétique »[1] qui ne peut qu'appuyer la présence dans le récit de cette conscience médiatrice équivoque. Ainsi, la dimension métatextuelle du roman s'affuble, grâce à cette autre manière de dénudation du procédé créateur, d'un terrain de jeu sur lequel elle peut exercer son métier de commentateur ironique.

Le dépassement métatextuel orienté vers le discours littéraire réfléchit, toujours avec une distance propre à la voix du narrateur, sur le sens des mots dont elle se sert :

> Ils parlaient. C'était comme une conversation au bord d'un gouffre, un entretien fragile de part et d'autre d'un précipice, et leurs paroles empruntaient de frêles passerelles, tendues entre eux d'un bord à l'autre de l'abîme, faites de lianes pourrissantes prêtes à céder à chaque instant ; et les mots avançaient un à un sur ce

[1] Dominique Maingueneau parle d'une « contamination lexicale du narrateur » au moment où des expressions relevant d'un vocabulaire que celui du narrateur (comme par exemple le vocabulaire du personnage) sont inclus dans le « récit du narrateur ». *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 102.

> précaire échafaudage, parfois reliés les uns aux autres, comme des blocs de minerai encore englués dans leurs gangues et entassés dans les petits wagons qu'on utilise dans les mines, dans les carrières ; et chaque mot recelait ainsi un bloc de sens, à différents états d'usure, de fatigue ou de torsion. Parfois, un mot tombait au fond du précipice (MG, p. 35).

Relevant d'une sorte de métalangage, lui-même métaphorique, ce commentaire métadiscursif représente un moyen d'exhiber la facture matérielle - les mots - et le processus de leur échafaudage en un discours. Les mentions portant sur le sens des mots mettent en relief l'impossibilité de ces derniers à signifier de façon adéquate, car relevant d'un système de signification constamment en retard par rapport à la réalité et donc toujours éloigné des faits. Le narrateur peut ainsi se heurter à des éléments de la réalité, aussi fictive soit-elle, qu'il lui est impossible de nommer ou décrire, puisqu'il paraît que les mots propices n'existent pas. Ce phénomène se voit mis en scène dans *Le Méridien de Greenwich* : quand il décrit les découvertes d'Abel, le narrateur représente l'incapacité lexicale de ce héros à nommer les objets, car n'ayant aucun lien palpable avec ses expériences antérieures, il ne peut concevoir les choses qu'il voit : « Son raisonnement butait contre l'objet cubique comme il butait contre la liasse. Ces choses n'entraient dans aucun circuit de compréhension, elles n'induisaient rien de plus que leur simple apparence. Mis à part leur vague relent scientifique, elles étaient insituables, innommables » (MG, p. 64).

Le passage métadiscursif semble être à ce point aimanté par les propos des personnages que l'instance narrative ne peut s'empêcher de gloser. Ainsi, le narrateur peut paraphraser, recourant de ce fait à un « métalangage », la parole et le « savoir-dire » du personnage ou bien son propre texte, le « savoir-dire » du narrateur. Ce trait du discours du narrateur peut prendre des proportions importantes notamment au début et à la fin de la parole insérée, où le narrateur marque les articulations entre l'enclave de la parole insérée et le texte qui l'absorbe.[1] D'un point de vue général, ce genre de commentaire

[1] Cf. Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, № 31, 1977, p. 269. Philippe Hamon note en ce sens que le commentaire métadiscursif du narrateur implique un parasitage de deux types de discours : celui de la fiction et celui de la critique littéraire : « Ici

métatextuel représente l'une des caractéristiques de tout texte littéraire qui emploie le récit de paroles, qu'il s'agisse du discours de personnage *narrativisé*, *transposé* ou *rapporté*[1]. Le narrateur sera pratiquement toujours enclin à donner des explications supplémentaires sur ce discours, sur sa forme ou son contenu, comme en témoignent les proses des romanciers traditionnels tels que Zola ou Balzac. Chez Echenoz cependant, ce commentaire métadiscursif qui a pu apparaître comme un « passage propédeutique » fournissant un apprentissage supplémentaire au lecteur, se voit détourné de cette fonction que la critique moderniste (Jean Ricardou) lui a assignée.

Dans *L'Equipée malaise*, comme, d'ailleurs, dans la majorité des romans d'Echenoz, l'effet comique de la digression métadiscursive est assuré par la longueur du commentaire qui excède largement les paroles des personnages. Le dialogue des personnages est ainsi suspendu pour céder la place aux observations narratoriales qui portent non seulement sur les facultés de rhéteur d'Illinois, mais également sur l'aspect grammatical de ses propos :

> - La lecture, répéta le capitaine pensif, la crise de la lecture. [...] On lit moins, à bord, on ne sait pas pourquoi.
>
> A terre il en allait un peu de même, lui fit remarquer Paul, semblablement au surgelé, on n'en discuta donc. Le capitaine somme toute était doué de la parole, il s'exprimait comme il se nourrissait : méthode et lenteur. Sa voix tournait comme une machine, un moteur bien réglé qui arasait quelque peu les pronoms, les articles, certains adjectifs. Vos caisses, au fait, toutes vos caisses. Il pointait un index entendu vers le front de la cale. Oui, dit Paul (EM, p. 166).

Par ailleurs, précisant l'aspect phonétique des assertions des personnages, les remarques linguistiques animent à tout moment le propos du narrateur :

---

s'immisce une compétence linguistique du narrateur, qui pourra s'accompagner d'un commentaire plus ou moins normatif (tel personnage a un savoir-dire correct, incorrect, facile, malhabile, convenable, inconvenant). Métalangage et norme vont toujours de pair, ils inscrivent un *savoir* dans l'énoncé. » *Ibid.*

[1] Nous reprenons cette classification à Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 189 *sq.*

> Dehors, Garlonne parlait d'une voix plus énergique mais plus basse que d'habitude, on l'entendait surtout souffler entre les propositions, à quoi l'Espagnol rétorquait d'âpres diphtongues en deçà du sens. On n'y entendait goutte, sauf quand Lopez cria au second d'aller se faire foutre à trois reprises, par roulements d'*r* exponentiels (EM, pp. 175-176).
>
> Il parlait avec plus d'aisance à présent, bien que sa voix vacillât quelque peu sur les accents toniques - curieusement il découpait mal certains mots pourtant courants comme si, ne les comprenant pas, il ne pouvait que les reproduire phonétiquement (EM, p. 178).

Peu importe que le sens des paroles des personnages se dissimule, s'il ne se perd totalement, derrière une reproduction littéraire qui ne retient que leur aspect purement formel, comme si le signifiant prédominait en importance sur le signifié. L'arbitraire régissant le travail avec les différents modes de narration, en particulier en ce qui concerne le récit de paroles narrativisé, transposé ou rapporté[1], est ici accentué par les remarques d'ordre technique. N'apportant aucune information quant au déroulement de l'histoire, ces observations grammaticales orientent l'attention de l'instance réceptrice vers la facture formelle du texte : « Où en sommes-nous, s'interrogea-t-il à la première personne du pluriel présent » (MG, p. 73) ; « Il s'embrouillait un peu dans les relatives. Sans cesser de parler, il emplit à nouveau les deux verres » (MG, p. 69). L'inventivité lexicale de l'instance narrative ne connaît pas de limites en ce sens. Celle-ci peut aller jusqu'à proposer des néologismes au métalangage linguistique : « Votre organisation serait-elle à ce point cloisonnée que vous n'en sussiez rien vous-même ? subjonctiva hardiment le traducteur » (MG, p. 69). Cette dernière se veut en effet une mention déceptive, interdisant à tout lecteur qui voudrait y voir une plaisanterie découlant de la homophonie des

[1] Nous songeons notamment aux résumés des dialogues (récits de paroles au discours transposé selon Genette) où le narrateur se révèle aussi bien dans sa fonction de régisseur de la narration. Il interrompt le dialogue pour en résumer une partie avec le plus de concision possible, sans raisons apparentes :
« - C'est navrant, avait dit Carrier, nous sommes tous navrés.
Puis ils parlèrent du voyage ; il était remis à plus tard. Paul demanda pourquoi. Carrier ne répondit pas. Paul fit observer que sa bonne volonté ne pourrait que croître si l'on voulait bien de temps en temps lui expliquer un peu à quoi tout cela servait.
- Il y a deux raisons qui me donnent le droit de ne rien vous dire, dit Carrier » (MG, p. 116).

formes verbales, d'y lire un sens second. L'effet est évidemment tout à fait inverse : l'interdiction explicite fonctionne comme un dévoilement qui en accentue le comique.

## VI.B. Vers une poétisation de la métalepse

La dimension métatextuelle du romanesque échenozien se manifeste également dans les propos du narrateur par le biais de certaines spécificités linguistiques du code dont ce dernier se sert. De ce point de vue, tout terme qui compromet la lisibilité du message peut potentiellement devenir un lieu d'interrogation de la part du lecteur et demander donc un travail sur le texte. Connotateurs du métalangage, ces « vides sémantiques »[1] peuvent annoncer aussi un travail métatextuel en visualisant les propos qu'il faudra inscrire sur le compte du narrateur. Un cas particulier de ce processus semble être particulièrement actif dans les textes d'Echenoz : à savoir l'insertion d'un terme inconnu ou, du moins, rare et donc problématique du point de vue de la lisibilité qui active automatiquement l'activité interprétative du lecteur non seulement en ce qui concerne le sens du terme problématique, mais avant tout quant à sa place dans la narration dont il marque la facture. Nous nous limiterons à évoquer quelques exemples d'un tel procédé qui compromet la lisibilité. Ainsi un bar peut « rez-de-chauss[er] » un immeuble (MG, p. 126), aussi la qualité d'une exhortation peut emprunter des dimension linguistiquement vertigineuses : « Allons, poursuivit Pons avunculo-vernaculairement, allons allons » (EM, p. 35), les épaules d'une blouse « montgolfient » (L, p. 155). Dans les *Grandes blondes*, un hôtel peut être « peu étoilé » (p. 13), alors que le vie est « décapotable » (p. 45) et le sommeil « chimique » (p. 47). Dans une société hypertechnicisée et hyperorganisée, des

[1] Philippe Hamon répertorie ces unités particulières du texte qui sont le lieu d'une « déflation sémantique. » Parmi ceux-ci figurent les embrayeurs (déictiques), noms propres, archaïsmes, néologismes et termes techniques. Cf. « Texte littéraire et métalangage », *op. cit.*, p. 270.

chiens errants ont une identité problématique du point de vue administratif : « chiens déclassés, gyrovaguant sans plaque d'identité. » (NT, p. 34). Quand on porte des lunettes et qu'il fait trop humide, un brouillard peut même devenir « portatif » (UA, p. 103).

Les mentions qui impliquent un travail de particularisation de la langue au moyen des néologismes et figures de rhétorique représentent ainsi l'une des manières d'afficher l'autoconscience du texte. Chez Echenoz, cette « contamination » poétique du code constitue l'un des traits caractéristiques de la narration. Or, tout comme dans les cas précédents, elle sert de lieu propice de jeu avec les conventions de la narration romanesque de même qu'avec les lieux communs de la littérature : « Pour changer de métaphore en même temps que d'altitude, on pouvait aussi comparer ce comptoir à quelque grand massif rocheux, façon hercynien ou pliocène » (MG, p. 34). Enclin toujours à la déconstruction ludique de n'importe quel instrument de production littéraire, le narrateur avoue explicitement par ce rapprochement tout à fait burlesque que le travail sur les moyens d'expression, c'est-à-dire sur le code, a sa place indéniable dans la narration et que ceux-ci seront donc mis au service de cette dernière par le délégué de l'instance créatrice, le narrateur.

Les divers procédés de poétisation du médium langagier font également l'objet de la réflexion métadiscursive du narrateur qui ne rate jamais l'occasion d'en détourner le sens, recourant toujours à une ambiguïté déroutante :

> Ils s'étaient étirés, bâillant et marmonnant, et s'étaient mis en route comme chaque matin en mâchant mollement des bananes et des biscuits, vers ce monticule d'où ils avaient accoutumé de faire un quotidien tour d'horizon, au sens propre et figuré à la fois, ce qui est rare, toujours bouché qu'il est, l'horizon, d'une façon ou d'une autre (MG, p. 228).

Ce sont les figures de mot qui abondent, dont en particulier les comparaisons figuratives. Le jeu avec le sens des mots est cependant toujours empreint d'une désinvolture ironique : « [E]lle toussa un peu pour mettre en vibration ses cordes, comme on réchauffe un moteur froid d'un grand coup d'accélérateur »

(MG, p. 87). De surcroît, l'usage de la comparaison peut être accompagné par une recherche d'autres sèmes qui appuient ce rapprochement : « Les yeux du géant étaient aussi vides que le terrain vague, auquel s'accordait leur nuance terreuse » (MG, p. 85). La métonymie intéresse l'instance narrative au point même que celle-ci en abuse pour opacifier l'identification des éléments de la diégèse (personnage) et égarer de la sorte le lecteur : « Les lunettes noires se tournèrent vers lui. - Je m'appelle Arbogast, crièrent les cheveux jaunes » (MG, p. 107). On serait ainsi tenté d'identifier trois personnages présents dans cette scène. Mais rien de tel, car les lunettes noires et les cheveux jaunes sont une seule personne : « L'homme aux cheveux jaunes remit ses lunettes et démarra », comme on apprend quelques lignes plus haut. Sous cette optique, l'antanaclase pourrait témoigner d'une nostalgie des temps où la prose s'écrivait en vers : « Ce n'était plus la loge de Carla. Depuis sa mort, deux autres femmes l'avaient occupée. Abel aussi était occupé après le meurtre » (MG p. 60) ; d'ailleurs, la tentation poétique inspire le besoin de transcrire le texte en forme de vers[1], étant donné leur régularité métrique comme ce septain d'heptamètres :

> Abel prit des rendez-vous,/ reçut des convocations,/ fit passer des auditions,/ et tout cela le contraignit/ à s'aider d'un agenda,/ dont il noircit deux semaines/ et qu'il jeta quand les choses/
>
> se furent tassées (MG, p. 60),[2]

continuant par une épiphore :

> [e]lles s'étaient tassées. Abel avait traîné un moment dans la salle obscure de la boîte de nuit, avec l'accablante sensation de s'être tassé au même rythme (MG, p. 60).

[1] Jean Echenoz lui-même souligne cette immense séduction du vers qui se laisse déceler dans ses romans. Cf. l'entretien de Jean Echenoz avec Pascale Bouhénic : « L'atelier d'écriture de Jean Echenoz », film de Pascale Bouhénic, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1998.

[2] Nous marquons l'éventuelle articulation en vers par une barre oblique.

Invitant constamment à s'interroger sur les origines de la narration, l'émergence et la variété des figures répétitives, qui animent non seulement la narration du *Méridien de Greenwich*, concourent à la création de l'image de l'instance productrice du texte. La part du jeu se laisse toujours facilement déceler comme dans le cas de la polysyndète : « Vera traversa la salle et se pencha vers Paul et s'assit et resta un moment près de lui sans rien dire et ce fut tout » (MG, p. 170). Il en va pareillement de l'épanalepse doublée de la paronomase : « Il perçut, tout autour de son corps, les sons entrelacés des vagues, du vent sur les vagues, comme un vaste frisson froid, frisé, froncé, froissé, et ce fut tout sur le fond farci de fricatives qu'il entendit se rapprocher les mercenaires » (MG, pp. 234-235), ou de l'isolexisme par dérivation : « Le ton de Carrier était celui d'un ami prenant amicalement en faute un autre ami dans le cadre d'un petit pari amical lancé avec amitié, et rien d'autre » (MG, p. 175).

## Conclusion du chapitre VI

Le concept de commentaire métatextuel nous a permis de saisir les divers procédés qui mettent à nu la narration en tant que processus générateur du texte de fiction. Interdisant explicitement toute adhésion à la lecture première, le narrateur extra et hétérodiégétique obstrue, par le biais du commentaire métatextuel, le système narratif. Sous cet angle, il renoue avec la « tradition de narcissisme littéraire » remontant jusqu'à Cervantès et peut-être même plus loin. Toutefois, si le narrateur vient pour interroger la nature de l'histoire narrée,[1] il vient également pour interroger les égarements de la littérature romanesque moderniste. Si la relation au référent premier est brouillée par un exercice de déréalisation rempli par le commentaire impertinent du narrateur, c'est aussi la relation aux référents purement littéraires - tels que le roman et le soupçon, l'autoreprésentation et l'écriture au second degré, le personnage et l'histoire, la lecture et l'interprétation, etc. - qui est mise en question dans le commentaire de ce dernier. C'est au travers de la référence à la critique littéraire du XX$^{e}$ siècle que le roman échenozien met en scène son rapport au modernisme esthétique en le soumettant à un travail d'anamnèse.

Or le métatextuel ne représente pas une finalité en soi de l'écriture romanesque de cet auteur, comme il pourrait résulter des définitions du postmodernisme littéraire français.[2] Il lui offre un espace favorable à une manipulation, animée par l'humour, avec certains des lieux communs

[1] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op.cit*, p. 44.
[2] Cf. Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *op. cit.*, pp. 41-42.

esthétiquement préconstitués par le modernisme qu'il soumet à cette anamnèse dans le sens de leur promotion (les personnages, l'histoire, le romanesque) d'un côté et de leur mise en jeu ironique (l'écriture de l'autoreprésentation, la dénudation de la « mise en roman ») de l'autre. L'œuvre romanesque se voit livrée à une multitude de tensions qu'entretient l'image d'un narrateur « équivoque, séducteur et pervers ».[1] Faisant référence allusive à l'activité herméneutique du lecteur par le biais des personnages lecteurs, le roman met ce participant de la communication littéraire en alerte. Une réception aisée du texte est en effet découragée par les activités perturbatrices du narrateur qui oblige le lecteur à relire constamment le roman.

Bien que chez Jean Echenoz la déstabilisation de la narration par l'intermédiaire de l'intrusion de l'instance narrative ne se constitue pas en un système de subversion perpétuelle du romanesque des époques précédentes, comme dans le cas de l'anti-roman d'un Sterne ou Diderot, le commentaire métatextuel joue tout de même le rôle d'élément perturbateur qui, d'un côté, interdit l'éventuelle tentative d'inscrire la fiction au réalisme et, de l'autre, ne permet pas d'être considéré comme le signe d'une intention purement déconstructionniste. Plutôt que d'une déconstruction parodique de l'écriture romanesque traditionnelle, il s'agit d'un jeu avec les figures et procédés de l'écriture romanesque moderniste. L'aléatoire et la non systématicité de ce jeu interdisent de le traduire en termes de projet de mise en discrédit d'un type d'écriture, qu'elle soit moderniste ou traditionnelle. Le temps où la nécessité de rupture clairement marquée instaurait un mode tout à fait nouveau dans la conception de l'écriture est sans doute révolu. Le temps du jeu avec la fiction et les modes de sa création semble s'être substitué à celui où seules les finalité et fonction de la littérature lui donnaient du poids.

[1] Christine Jérusalem, *Equivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000, p. 555.

# VII. L'ANAMNÈSE DE L'ARCHITEXTE

> Sans doute vivons-nous, ainsi, une époque marquée par l'esthétique de ce que j'ai nommé le « recyclage ».[1]

> En fait il n'est pas de page chez Jean Echenoz qui ne contienne au moins une référence, qui ne propose un bref clin d'oeil détournant de l''action', qui n'ouvre fugitivement sur une piste renvoyant à l'archéologie du texte, à un foisonnement sous-jacent.[2]

L'une des plus importantes propriétés des romans d'Echenoz est sa dimension métatextuelle et, avec lui, sa façon d'orienter l'attention de l'instance lectoriale vers le médium textuel qui produit l'œuvre littéraire. Mais à côté de cette force centripète, il faut également tenir compte de la force apparemment inverse qui ouvre le roman aux formes et textes en son dehors.

---

[1] Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Bernard Grasset, 1988, p. 121.
[2] Claude Prévost, Jean-Claude Lebrun, « Jean Echenoz. L'accélérateur de particules », *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor 1990, p. 97.

L'exhibition de l'ouverture intertextuelle du roman ne fait, cependant, qu'appuyer sa propension implosive en soulignant son hyperlittérarité. Opacifiant l'effet d'originalité, la pratique de la citation met en relief le procès d'élaboration de « seconde main » et devient, chez Echenoz, le moyen de signaler le caractère hypertextuel de l'œuvre bâtie sur un dispositif génériquement préconstitué.

Epousant deux orientations opposées du point de vue esthétique - la copie non légitime et le savoir de promotion d'un texte emprunté -, le concept d'intertextualité a été développé notamment par le groupe *Tel Quel.* Promue désormais au rang des *topos* de la critique littéraire moderne, la notion bakhtinienne de « dialogisme » a connu, grâce aux travaux de ce groupe, une évolution importante allant jusqu'à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré en termes d'ensemble textuel.

Mettant en exergue leur structure dont de multiples éléments exaltent le caractère d'emprunt, les romans d'Echenoz paraissent mettre en scène l'hypothèse empruntée à Bakhtine et formulée par l'un des plus importants représentants du modernisme critique et littéraire, Philippe Sollers. Selon cette thèse, « [t]out texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes. »[1] Sans aller jusqu'à « détruire » les textes antécédents - ce qui signalerait, d'ailleurs, une attitude spécifiquement moderniste -, l'aspect citationnel des romans d'Echenoz est sans cesse rappelé par des références intertextuelles[2] dont les plus transparentes vont d'une analyse minutieuse des formes paralittéraires jusqu'à la pratique du

[1] Philippe Sollers, « Ecriture et révolution », *in : Théorie d'ensemble*, textes réunis par Philippe Sollers, Paris, Seuil, 1968, p. 77.

[2] A l'instar de Gérard Genette, nous définirons cette propriété textuelle comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8. Cette délimitation du champ de l'intertextuel nous paraît cependant trop restrictive, notamment pour ce qui est des trois types de l'intertextualité. Dans notre conception, relèvera de l'intertextuel tout emprunt qui renvoie explicitement ou implicitement, suivant l'intention de l'auteur, à d'autres textes. Sous la notion de texte sera entendu ici tout produit de la créativité humaine, dont l'intention était artistique ou non. Il s'agira donc non seulement des textes écrits, mais aussi filmés, chantés, peints, joués, etc.

palimpseste. Or, faisant appel à toute une partie de la littérature moderne, et en particulier à certains procédés de son apogée moderniste, Jean Echenoz procède dans ses romans à une anamnèse de la pratique citationnelle même. A la différence de l'intertextualité moderniste, telle qu'elle se présente dans les œuvres d'un Butor, Simon ou Robbe-Grillet, l'emprunt mis en valeur par le romanesque échenozien ne représente plus un élément générateur du récit. A la manière de la pratique autoreprésentative, le travail de la citation apparaît ici sous le mode fragmentaire, ponctuel et aléatoire, soulignant de la sorte l'aspect ludique de l'écriture. L'éclectisme exhibé qui préside au geste intertextuel révèle ainsi sa gratuité et avertit de l'ironie cachée derrière une telle attitude.

Parmi l'énormité de références intertextuelles, il est possible de repérer trois groupes essentiels qui permettent d'établir une typologie d'emprunts en fonction du niveau de l'œuvre affecté. Le premier regroupe ceux qui mettent en œuvre une anamnèse de la réécriture des formes paralittéraires et inspirent au lecteur l'intention de situer le texte sur l'axe des genres. C'est la dimension architextuelle de l'œuvre qui fait ici l'objet de l'anamnèse du modernisme. Le second groupe contient des références aux textes concrets de la littérature et l'art modernes. L'anamnèse s'intéresse à la pratique du palimpseste ou de l'hypertextuel[1]. Le troisième groupe recense les citations au sens propre du terme. Dans ce cas, le texte dit explicitement qu'il intègre un autre texte et donne une référence précise.

Ces trois types de geste intertextuel révèlent des particularités qui les affublent d'un statut spécifique par rapport à la pratique intertextuelle telle quelle. Car il s'agit, dans le roman d'Echenoz, moins d'une réécriture de quelques pièces de la bibliothèque moderne, que d'une anamnèse de cette réécriture même. L'écriture de seconde main n'annonce pas une intention de dire que tout est déjà dit et que la littérature est vouée à redire. Le romanesque échenozien propose une sortie de cette impasse où s'est retrouvé de l'écriture moderniste. En mettant en scène l'aspect factice de la littérature, le roman

[1] Les notions d'architextualité et d'hypertextualité sont également empruntées à Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

d'Echenoz « dénoue » certains nœuds textuels et textualistes, tout en permettant au romanesque de se réinstaller dans le roman.

## VII.A. L'anamnèse de la réécriture des formes mineures

Les critiques de l'œuvre échenozienne ont un point commun : elles accordent à ces romans la propriété d'appartenir aux parodies des formes de la littérature populaire, essentiellement noires.[1] Cette propriété peut indiquer l'héritage néo-romanesque - *Les Gommes* ou encore *L'Emploi du temps* pour ne citer que les titres magistraux de ce point de vue. Le dispositif du roman noir a en effet offert à cette écriture moderniste une matière convenable à la déconstruction efficace des unités narratives romanesques et de mettre en évidence l'inanité de certains lieux communs du roman traditionnel.[2] Mais chez Echenoz, le genre mineur ne représente plus un objet de déconstruction, ne serait-ce parce qu'il n'est jamais pris dans son intégralité et ne poursuit jamais le schéma préconstitué, propre au genre hautement codé. Plutôt que d'une réécriture du paralittéraire, il serait plus pertinent de parler d'une

[1] Cf. par exemple : Agnès Vaquin, « Un drôle de roman noir », *La Quinzaine littéraire*, du 1er – 15 février 1987, p. 5 ; Jean-Claude Hugon, « J. Echenoz, à la croisée des genres », *Le Français dans tous ses états. Le roman policier*, N° 31, 1996 ; Pierre Brunel, « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », *Transparences du roman, op. cit.*, p. 290 ; Sjef Houppermans, « Les Grandes blondes parmi les noirs », *Ecritures contemporaines II. Etats du roman contemporain.* Paris-Caen, Minard, 1999, pp. 19-39 ; Norbert Czarny, « Echenoz, trajectoire noire », *La Quinzaine littéraire*, N° 712, du 16-31 mars 1997, p. 14.

[2] « On a rappelé que, depuis un demi-siècle environ, le roman le plus créateur s'était régulièrement intéressé à la forme du récit policier et avait fréquemment emprunté à l'énigme et à l'enquête les fondements de sa propre construction. On peut donc supposer qu'il reconnaissait dans la forme non légitime un modèle d'agencement en consonance avec ses exigences et ses orientations. Ce phénomène d'emprunt et d'imitation s'est largement répandu dans les principales littératures occidentales. Il a ainsi uni des auteurs dont la visée était tout à la fois de questionner la représentation romanesque et de lui donner une spécificité plus grande. [...] Certains tenants du 'Nouveau Roman' à la française tels Butor (*L'Emploi du temps*) ou Robbe-Grillet (*Les Gommes*) viennent, bien entendu, à l'esprit. » Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité, op. cit.*, pp. 55-56.

relecture de cette réécriture ou, plus précisément, d'une littérature au troisième degré.

Les romans d'Echenoz jouent avec les codes du roman policier, roman d'espionnage ou d'aventures.[1] Il est en effet impossible de dissocier les divers sous-genres à l'intérieur d'une même œuvre : l'écriture est gérée par l'éclectisme générique au point qu'il est même difficile de dire quel sous-genre prédomine. De reste, l'auteur lui-même semble entretenir volontairement cette ambiguïté quant au genre en refusant toute tentative de classement strict : « C'est un roman d'aventures... et même d'amour. [...] Je n'ai envie qu'on le réduise à un roman policier, même si on y trouve des armes, des poursuites, des enquêtes. Il entre dans un cadre plus large. »[2] Le télescopage des genres constitue une caractéristique fondamentale propre à tous les romans de notre romancier.

Ainsi, schématiquement dit, *Le Méridien de Greenwich* apparaît comme roman d'aventures insulaires avec une vraie quête après la machine fabuleuse et l'île volée, animée par des meurtriers et espions qui ne cèderaient en rien à des « héros » d'un thriller américain. Ne manque même pas la détonation finale, pendant laquelle la majorité des malfaiteurs des deux camps ennemis meurt. *Cherokee*, roman policier avec ses quêtes aux dénouements énigmatiques, côtoie le fantastique. C'est que le protagoniste Georges Chave ne trouve que lorsqu'il ne cherche pas et les tours de magie ne se font pas attendre. *L'Equipée malaise* est un roman noir auquel ne manque pas, comme l'indique son titre, une bonne portion d'aventures dans des paysages exotiques, non seulement parisiens. Le roman offre même une tempête et mutinerie à bord du bateau qui ramène les héros en Asie où l'on saigne les hévéas et baigne dans la sueur, l'alcool, la violence, mais où on se plonge également dans des

[1] Nous reprenons la classification par Jean-Yves Tadié des formes narratives, qui se sont retrouvées « aux côtés du grand Roman ». Celui-ci distingue, à côté du roman d'aventures proprement dit, le roman policier, le roman d'espionnage, le roman populaire et le fantastique. Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, Quadrige, 1996. Mais il serait possible d'y ajouter également d'autres variétés de ce groupe « mineur » : le roman picaresque, le roman historique, le sci-fi - qui n'a, évidemment, de sens que chez Echenoz - ou le conte de fées.

[2] A propos de *Cherokee*. « Jean Echenoz, le piéton de Paris », entretien avec Anne Théron, *Libération*, 13 octobre 1983, p. 28.

questions d'ordre socio-politique et existentiel, participant à la lutte de la classe ouvrière contre les injustices sociales qui débouche sur une conspiration mise en scène par le mi-propriétaire et planteur d'occasion lui-même, qui se fait appeler « duc ». Le roman *Lac* est le seul où l'espionnage prédomine, bien que sous une forme « allégée » par des divagations dans le domaine de l'existentiel - questions d'amour semblent finalement prévaloir sur les questions d'ordre professionnel -, de même que par la superficialité des éléments narratifs mis au service de l'intrigue. D'ailleurs, le protagoniste et espion principal en même temps n'exerce ce métier qu'en tant que travail volontaire, appliquant ses capacités de bricolage, puisque sa vraie profession est entomologiste.

Nous avons déjà suggéré plus haut la possibilité de tracer une ligne de scission au sein de l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. Le critère de division en deux groupes principaux se manifeste sous l'apparence de motivation générique : l'auteur lui-même affirme obéir, dans un premier temps, à la contrainte de genre, qu'il a cependant abandonnée à partir de *Nous trois* : « Après *Lac*, je n'étais plus intéressé par le jeu sur les genres existants. »[1] Mais en dépit du fait qu'il s'agit des premiers romans écrits sans cette motivation, il est tout de même difficile de ne pas succomber à la tentation de doter ces textes d'une caractéristique d'ordre architextuel. Dans *Nous trois*, il nous arrive de quitter la Terre et l'intrigue manifeste bien des traits qui rapprocheraient ce roman, sans grandes difficultés, de la science-fiction. C'est également le cas des *Grandes blondes*, texte qui se révèle animé, grâce, en premier lieu, aux activités meurtrières de l'héroïne, par le scénario d'épouvante. La présence du personnage de Béliard, apparaissant et disparaissant à la manière d'un fantôme, dote ce roman d'une couleur fantastique propre au réalisme magique qui, d'ailleurs, représente un trait commun à tous les romans d'Echenoz. Aussi secondaire soit-il par rapport aux autres caractéristiques, majeures du point de vue du genre, le fantastique donne également le ton au dernier roman, *Au piano*, où réapparaît, en outre, Béliard, tel un symbole de la contrainte du surréel. Mais *Je m'en vais*, l'avant-dernier roman de cet auteur, ne semble pas

[1] « Il se passe quelque chose avec le jazz », propos recueillis par Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, № 820-821, août-septembre 1997, p. 202.

vouloir échapper à l'orientation du côté des genres mineurs, bien qu'ici, ce n'est plus la tentation du noir, mais des aventures et du merveilleux qui comptent. Sous cet angle, *Un an* apparaît comme le seul roman d'Echenoz qui a résisté à l'aimantation de la part des formes paralittéraires,[1] bien que l'intrigue donne l'impression d'une fuite devant le crime.

Quoi qu'il en soit, deux regroupements, opposant les romans où le collage des genres prévaut et où la motivation de l'architextuel se fait moins évidente, peuvent se concevoir. Aussi schématique que puisse paraître cette classification, elle nous aidera néanmoins à situer approximativement la ligne de démarcation au-delà de laquelle l'écriture échenozienne commence à perdre les plus importantes caractéristiques qui nous ont permis ce rapprochement entre l'action du phénomène postmoderne et la création d'un auteur, entre l'avènement de la condition postmoderne et sa réflexion par la littérature. Si les théoriciens du concept affirment que l'essentiel du postmoderne consiste en ce qu'il a ouvert la modernité à une « pluralité radicale » dont l'un des plus importants processus serait l'hybridation[2], les romans d'Echenoz de la première période - du *Méridien de Greenwich* jusqu'à *Lac* en particulier, mais sans exclure, ni les deux romans suivants - représentent une illustration de cette hypothèse, pour autant que la pluralité générique y atteint des proportions importantes. Néanmoins là ne réside pas l'unique particularité du romanesque échenozien nourrissant l'intention de dépister des tendances communes à un concept socio-philosophique et une écriture concrète. L'écriture de Jean Echenoz ne se contente pas d'une simple réécriture des genres mineurs, à la manière d'un Manchette ou Pennac par exemple ; le texte est marqué dès son début par des signaux d'ordre architextuel qui empêchent toute possibilité de son inscription automatique dans un seul genre. De plus, l'hybridation générique préfère une allure distanciée vis-à-vis des conventions des formes mineures.

---

[1] Le titre dont Bruno Blanckeman a pourvu son étude critique de ce roman est des plus éloquents : « Sans domicile de fiction : Echenoz SDF », *Critique*, décembre 1997, pp. 904-916.
[2] Cf. notamment Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, *op. cit.*, p. 165.

Grâce au collage générique, le romanesque parvient à se réintroduire, avec ses éléments constitutifs, dans cet espace « aseptisé » qu'est devenu le roman à la fin de la période critique, sans pour autant recourir à des procédés de l'écriture traditionnels ou « antimodernistes » au sens d'avant le modernisme : le roman se sert du dispositif narratif qu'offre le genre noir, d'aventures, fantastique ou même le conte de fée, tout en gardant sa position parmi les « Romans » comme genre « majeur ». Les possibilités qu'offre un tel mélange « allégé » entre le majeur et le mineur constituent un remède certain pour la prose narrative souffrant sous le poids des excès du modernisme, sans se donner pour but, toutefois, de le récuser. Tel n'était plus le propos : « ce qui m'intéressait dans les genres mineurs, c'est qu'ils pouvaient être comme des bouées de sauvetage, des sorties de secours ou des poches de résistance dans le littérature des années soixante-dix ou quatre-vingt. »[1]

Constituant un dispositif propice tant au retour du récit et du romanesque dans le roman, qu'au jeu non innocent, et d'autant plus fructueux et efficace, avec ses codes, le roman noir apparaît dans la fiction d'Echenoz comme une ressource offrant abondamment de matière à travailler littéralement. Trois éléments surgissent comme essentiels du point de vue de la constitution du monde de la fiction : le personnage, ses actions et l'intrigue. Ceux-ci vont retenir notre attention comme des espaces où se déroule la plus grande partie du jeu des schémas stéréotypés architextuels, avec une bonne part des attributs du réel contemporain d'une part, et, d'autre part, en tant qu'éléments qui représentent le porteur principal du romanesque que la prose de Jean Echenoz réinstalle dans le roman français du dernier tiers du XX$^{e}$ siècle.

[1] « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, p. 202.

## VII.A.1. Les personnages et leurs actions

S'il faut que quelqu'un joue le rôle du policier dans le roman policier, l'espion dans le roman d'espionnage ou qu'il y ait un aventurier dans le roman d'aventures, bref, si « c'est le héros qui donne l/sa marque au roman »[1], ce sont aussi eux qui s'exposent comme les premiers à un traitement de subversion. Le fait qu'ils prétendent eux-mêmes à (r)établir un certain ordre, fût-il relatif du point de vue des catégories positif/négatif, ne représente qu'un mobile d'autant plus puissant qu'il accentue l'écart entre le genre affiché par personnage et le texte qui recourt à ses services sans y souscrire complètement.

*Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, mais aussi *Lac* foisonnent en ces personnages - « fonctions textuelles » qui servent d'attracteurs de genre. Nombreux d'entre eux n'incarnent que des instruments de mise en scène, par détour, des fonctions narratives qui travaillent au service de ce dernier. Dans *Le Méridien de Greenwich*, l'intention qui présume un travail sur le code générique est annoncée dès le début du texte (on se souvient du « soupçon » qui plane sur le premier chapitre), mais ce sont en premier lieu les personnages et leurs actions qui ouvrent le jeu. Allant dans le sens d'une déstabilisation « légère », le roman n'hésite même pas à suggérer le mode d'accès au code générique et à la réception du texte sous forme de l'objet lecture de l'un des personnages, mais qui se révèle finalement comme le plus important du point de vue de l'intrigue, car incarnant le rôle de l'un des metteurs en scène du projet Prestidge. René Carrier s'épuise à déchiffrer une étude de sociologie qui se propose d'analyser le fonctionnement des sociétés secrètes. Il est inutile de

[1] Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 14.

rappeler que Carrier est, avec Lafont et Georges Haas, à la tête d'une société secrète. Mais le fait qu'il n'y parvient qu'avec difficultés fonctionne, au plan métatextuel, comme un avertissement d'une acception trop facile des faits racontés et du texte dans sa totalité. Sous ce prisme, la problématisation de la réception par le biais des mentions métatextuelles représente en quelque sorte l'enjeu du roman. Le lecteur est entretenu dans un état de tension qui l'oblige à soupçonner non seulement les personnages qui peuvent être les éventuels auteurs du crime, mais aussi le texte même qui lui refuse d'accepter les faits tels quels. D'ailleurs, le partage des fonctions et des informations au sein de la société secrète même apparaît également, au plan métatextuel, comme un reflet du fonctionnement du romanesque échenozien qui se propose, dans *Le Méridien de Greenwich,* de dépister le fonctionnement des société secrètes et également, par leur biais, le fonctionnement du roman noir :

> Je vais vous expliquer, articula Carrier d'un ton pédagogique. La différence entre Lafont et moi, c'est que je suis plus au courant que lui du travail que nous menons actuellement, et pour lequel nous avons besoin de vous. Lafont constitue entre nous deux un stade intermédiaire, une sorte de filtre. Je lui ai donné des informations pour qu'il vous les communique aujourd'hui. Si je vous les communiquais moi-même, l'absence de ce filtre dans le dispositif pourrait perturber l'ensemble du système. Vous finiriez par en savoir trop, ou alors pas assez. Suis-je assez clair ? (MG, p. 69)

Cette exposition du processus de répartition des connaissances et leur communication aux externes de la société, c'est-à-dire aussi au lecteur, dévoile la stratégie scripturale qui déploie l'intrigue en fonction des indications concédées par le narrateur. Ce dernier, « filtre » en l'occurrence, assume en effet la fonction du décideur en ce qui concerne les questions de savoir comment, dans quelle quantité et, finalement, quelles informations seront livrées au lecteur. Ainsi serait-il possible de lire dans cette scène une mise à nu du schéma communicationnel littéraire que l'on rencontre dans les romans du même genre : Lafont jouant le rôle de l'instance narrative, Théo Selmer celui

de l'instance lectoriale, Carrier assumant la fonction du personnage et aide - narrateur à la fois.

### *VII.A.1.a. Russel ou la tuerie handicapée*

Tueur et espion, Russel incarne le prototype du personnage-fonction textuelle qui conteste pratiquement toutes les qualités par lesquelles se définit un rôle aussi emblématique qu'est le tueur dans un roman noir. Il serait donc possible de prévoir un minimum de capacités foncières dont il devrait être muni afin de pouvoir accomplir sa tâche. Or il semble que le personnage de Russel refuse ces capacités, voire que ces capacités le gênent : c'est en premier lieu la vue, ou plutôt son manque, qui dote cette « fonction textuelle » symbolique[1] d'une dimension caricaturale : « Si cela peut vous rassurer, j'y vois un petit peu. Je distingue les taches, les lumières » (MG, p. 32). Taupe aux sens hypertrophiés à part la vue, Russel représente un dispositif qui se prête bien au jeu avec la focalisation : celle-ci doit être en effet rapportée dans un autre organe de perception que la vue, que ce soit l'ouïe :

> Il devait être à la campagne. Il reconnaissait le fond sonore ininterrompu de la campagne, où les babils d'oiseaux, les frissons des feuillages et l'entrechoc des branches se croisaient aux cris d'animaux domestiques et aux bourdons d'insectes pour tisser une trame de bruits, légère et tenace à la fois, trouée de temps en temps par un silence qui, dans un tel contexte, prenait une allure de bruit (MG, p. 134),

ou l'odorat :

> [c]omme il atteignit dans sa reptation un confortable massif herbeux, il faillit s'y blottir un moment, mais craignant que la forte odeur végétale masquât d'autres odeurs plus significatives, il retourna vers le sable dont le parfum neutre, discret, laissait un champ libre à son olfaction en éveil (MG, p. 200).

[1] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*

La négation des qualités requises d'un tueur du roman noir ne s'arrête pas à la vue. Russel non seulement ne voit presque rien, mais encore avoue explicitement que rien ne lui est plus naturel que de se tromper : « C'est raté, dit Haas. Oh, mais ça rate souvent, dit Russel » (MG, p. 32). Hélas, ce défaut lui coûtera la vie : loué par Haas et Gutman, les chefs des deux camps opposés dont les membres sont amenés à s'entretuer grâce à la mise en scène diabolique du projet Prestidge, Russel débarque sur l'île du Méridien de Greenwich avec la mission de prospecter le terrain et de tuer éventuellement les occupants désobéissants. Rien ne peut être plus facile pour cet homme aveugle qui avait mis en place des préparatifs avec toute la méticulosité d'un professionnel : « Pour préparer son débarquement, Russel avait étudié les voix des animaux locaux, les particularités tactiles de leurs plumes et de leurs poils, l'éventail des variations thermiques, les odeurs spécifiques de la flore et tout un ensemble de données du même ordre, fastidieuses à énumérer. » Or l'imperfection de ce « système d'informations très compliqué qui s'appuyait sur une série de classements inhabituels, de correspondances inédites, d'axiomes obscurs » (MG, p. 200) demeure en ce qu'il ne compte pas sur les anomalies dans le comportement de l'homme moderne : les occupants de cette île exotique ne peuvent pas s'abstenir, tels des Robinsons modernes, d'essayer de cultiver des plantes connues de l'homme occidental, mais absolument étrangères parmi la faune îlienne. S'étant retrouvé au milieu du jardin potager de Joseph et réduit seulement à l'odorat et à l'ouïe, il se voit entièrement déconcerté par la présence d'une odeur connue depuis l'enfance : « C'était une odeur fade et incisive, envahissante, qui déferlait brusquement sur lui, masquant toute autre perception. Elle défilait du nez du tueur, s'enflait et s'imposait, barrant la route à toute tentative d'analyse globale de la conjoncture olfactive [...] » (MG, p. 202). L'odeur du chou-fleur soulignée par les tomates pourries perturbe le système de repérage de Russel au point qu'il perd l'équilibre, se laisse découvrir. Portraituré en héros du film d'action - « Outre les explosifs dont il était enceint, il s'était équipé de quelques lames et, arrimée à sa cuisse, pesait une copie italienne de Colt Peacemaker » -, le Terminator échenozien est tout

de même assez défectueux : non seulement il se trompe, s'arme de factice et se laisse massacrer par ceux qu'il est venu tuer, mais, de surcroît, il n'est pas évident de savoir quel effet il devrait provoquer : « [O]n ne pouvait pas savoir, s'il avait trop d'armes ou pas assez, s'il inspirait la crainte ou suscitait l'esclaffement » (MG, p. 201). Le détail dont s'alimente la description de l'ultime minute de ce personnage plein de malformations par rapport à la « norme » générique ne cèderait en rien aux scènes les plus saillantes du genre noir, bien que celle-ci soit allégée par une perspective distanciée, soulignant le refus de l'aspect tragicomique de la scène :

> Le premier projectile actionnant fortuitement son nerf optique, Russel éprouva un unique et ultime éblouissement avant de retomber, absolument mort, la boîte crânienne sciée en deux et tout son contenu s'éparpillant sur les choux-fleurs, dont les cœurs blanchâtres et circonvoluants semblaient autant de cerveaux végétaux attirant par affinité, similitude ou solidarité, les restes de leur homologue humain (MG, p. 204).

L'allégorie qui se laisse déceler derrière cette caricature du meurtrier professionnel en dit également beaucoup, grâce à une symbolique devenue le propre de l'écriture échenozienne, de l'attitude de l'auteur de la matière architextuelle : d'un côté le texte obéit aux lois du genre, de l'autre il tente à tout moment de les transgresser. D'autres personnages stimulent un tel point de vue.

### *VII.A.1.b. Bock et Ripert vs Guilvinec et Crémieux ou la mise à mal du policier*

Situés aux antipodes des grandes figures de détective que la littérature policière a su produire depuis la naissance du genre, les personnages qui remplissent, chez Echenoz, le rôle d'enquêteur représentent une constante dévalorisation de ce type architextuel. Les détectives échenoziens, qu'une distance ironique a promus au rang des gâcheurs tant au plan professionnel que privé, travaillent en paires, l'une symbolisant la sphère privée, l'autre la collective. La mise en scène des points faibles de ces personnages permet d'établir une belle étude comparative de ces piliers typologiques du genre policier. De plus, s'ils travaillent par deux, un autre cliché s'impose immédiatement. Très souvent, on se souvient de Sherlock Holmes et son aide, le docteur Watson, de Rouletabille et Sinclair[1] ou bien de Dempsey et Makepeace, l'un jouant en effet le rôle de faire-valoir des qualités de l'autre : le docteur Watson est, il est vrai, un homme de science, mais le génie est Sherlock Holmes. Ainsi, par l'intermédiaire des interrogations, mais surtout grâce à sa fonction de narrateur qui décrit, commente et s'interroge sur les démarches énigmatiques du détective, Watson fournit non seulement l'explication des attitudes souvent peu transparentes de Sherlock Holmes, mais il contribue avant tout à mettre en valeur son génie. Ce cliché apparaît également dans le cas des détectives d'Echenoz, mais le schéma a été, bien évidemment, renversé : dans la mesure où le reste des qualités auxquelles on pourrait s'attendre chez un détective dans le roman policier chez l'un accentue leur défaut critique chez l'autre. Le sens de la promotion a pris une direction inverse, vers une mise en relief des défauts, au point que les défaillances de l'un des détectives sont à l'origine de la mort de l'un d'eux.

---

[1] Gaston Leroux, *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1988.

Caricature désopilante de pratiquement tous les côtés de l'humain, le tandem tragicomique de Bock et Ripert qui apparaissent dans *Cherokee* annonce explicitement le jeu avec les stéréotypes du genre. Le texte manifeste cette intention dès leur introduction sur la scène non seulement par la formule stéréotypée des contes pour enfants, mais aussi par le caractère archétypal du duo qui n'est sans rappeler celui, non moins caricatural et parodique, de Don Quichotte et Sancho Pança : « Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus » (CH, p. 32).

L'*incipit* donne à lire une certaine désinvolture dans l'approche des codes architextuels qui permettent l'identification des genres de la littérature populaire ; la mention « ce genre de » ne fait que souligner l'aspect stéréotypé des personnages avec lequel le texte va s'amuser. « [V]êtus de complets sombres et bien ajustés, Ripert pour paraître plus grand, Bock pour sembler moins gros, » ils savent pourtant garder une apparence chic, bien que ce seul côté positif manifeste tout autant des défaillances du point de vue de l'esthétique vestimentaire : « Ce dernier arborait une large cravate crémeuse sur une chemise en tergal chocolat, ce qui lui donnait une allure confuse de souteneur et de petit déjeuner » (CH, p. 32).

Si le détective, représentant ou non de l'autorité et de l'institution, apparaît, la plupart du temps, comme « plein, franc, construit d'une pièce », occupant « à l'ordinaire la position héroïque »[1], le cas de Ripert ni, d'ailleurs, de Bock ne correspond nullement à ce précepte. En ce qui concerne le premier duo de détectives malchanceux, il paraît que c'est le sort de Ripert que d'essuyer les coups de l'agresseur à chaque fois que les circonstances s'y prêtent. Loin de concrétiser une position héroïque, l'image du personnage de Ripert est construite par des éléments concrétisant la maladresse et lâcheté ; chez lui, on ne lit qu'une incapacité totale à exercer le métier auquel l'auteur l'a pourtant destiné : « Ripert entra le dernier, tentant de se cacher derrière le trop petit Bock. Apeuré, nerveux, il bouscula un guéridon sur son passage, le

[1] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 100.

rattrapant de justesse sans pouvoir arrêter dans sa chute un cendrier posé dessus, qui vint de se briser net sur le carreau » (CH, p. 53). La dévalorisation du genre par le biais de ce personnage est systématique, car même ses capacités intellectuelles manifestent une déficience critique :

> Mais non, dit Benedetti. Si les flics le cherchent comme ça avec hargne, c'est que ce n'est pas un flic.
>
> Avec qui ? demanda Ripert.
>
> Avec hargne, répéta le patron. Hargneusement. Je vous trouve idiot aujourd'hui, Ripert, poursuivit-il d'une voix rêveuse (CH, p. 108).

A l'instar de tout l'aspect social et psychologique de ce pauvre personnage réduit à la seule fonction de caricature du détective, la mort de Ripert manque également de tout raffinement et héroïsme, se présentant comme conséquence du jeu de tous les défauts de ce dernier. Or si Ripert symbolise la carence des qualités de détective, il sert malgré tout à la mise en scène du burlesque, fût-il tragicomique. La déconstruction burlesque de cet anti-héros ne serait complète qu'avec le terme de la vie de celui-ci, attentat définitif à son identité en tant que détective. Ainsi, « traînant un peu les pieds derrière » ses collègues, Ripert, poltron et pusillanime, ne peut qu'engendrer l'échec de l'opération. Celle-ci lui coûtera la vie :

> Ce fût une grosse détonation, tous sursautèrent et quand on se fut repris Ripert n'avait plus de nez, une grande éclaboussure à la place de son nez jetait ses bras comme une araignée rouge aux quatre coins de sa figure. Ripert poussa un cri affreux, couvrant le tumulte extérieur, tout ce bruit devenait insupportable et sans doute fut-ce pour l'abréger que Fred tira à son tour sur Ripert, instinctivement, comme on chasse un moustique, et l'instant d'après Ripert ne criait plus (CH, p. 239).

Le discrédit carnavalesque des insignes du genre policier n'épargne nullement l'autre duo de détectives, véritables représentants de la loi cette fois. Le texte incite à les envisager comme un parallèle avec le duo de détectives privés : c'est l'*incipit* qui sert désormais de moyen d'identification et d'indicateur qu'il s'agit du jeu avec les lieux communs du genre : « Il était encore une fois deux hommes qui roulaient sur le boulevard périphérique extérieur dans une 504 bleu métallisée au son de la Marche consulaire à Marengo exécutée par la musique de la Garde républicaine, que diffusaient deux haut-parleurs situés de part et d'autre de l'habitacle » (CH, p. 95). Ce duo de commissaires de police dénommés Guilvinec et Crémieux représentent, comme leurs dénominations le signalent, des « êtres de papier » affublés d'une vaste signification. La richesse sémantique de ces personnages découle non seulement de leur statut professionnel, au plan générique, mais également par la symbolique qu'expriment de manière criarde leurs noms. Or tandis que la sémantique du premier des policiers s'enrichit, de manière tout à fait limpide, par les emblèmes bretons : né à « Bannalec » - qui peut se lire évidemment aussi comme ville « banale » -, il ne peut pas s'abstenir de faire des observations à propos du symbole de l'agriculture régionale : « Vos artichauts, il faut faire attention, dit Guilvinec sans se retourner. Avec les froids qui s'annoncent, vous feriez mieux de garder les œilletons sous cloche » (CH, p. 98), l'autre paraît refuser, par effet de contraste, toute tentative d'établir une corrélation entre le « sens » de son nom et son aspect externe aussi bien qu'interne : « L'homme assis à côté de Guilvinec était vêtu de gris. Ses yeux et ses cheveux étaient également gris. Il était mince et ramassé comme une flamme qui va s'éteindre, comme elle il était sans éclat, comme elle il tirait quand même l'œil » (CH, p. 95).

La déconstruction de ces représentants de l'ordre modernes procède par le même geste comme dans le cas Bock et Ripert : étant donné ses déformations et insuffisances, l'un des détectives doit en effet être amené à la raison par l'autre : « Eh, dit Guilvinec, vous allez où comme ça ? - Tais-toi, dit Crémieux, cesse de faire le flic tout le temps » (CH, p. 229). Le cliché exige de nouveau que ce soit le résidu de l'esprit mégalithique qui sera pourvu des

déformations émanant du métier de policier. Imitant les manières du policier-cow-boy à l'américaine, Guilvinec répond au cliché du policier attiré par l'action. Celle-ci est évidemment perdue d'avance du fait de la déformation comme trait majeur des « actants » - connotateurs architextuels. Ainsi, se retrouvant coincés au milieu d'une file d'embouteillage sur le périphérique, Guilvinec se voit obligé d'agir en dépit de l'inanité d'une telle entreprise : l'urbanisme moderne avec ses inventions censées faciliter à l'homme la circulation en ville en font en réalité un prisonnier résigné, ou bien un drôle de Sisyphe qui finira tout de même par accepter la fatalité des lois de la métropole moderne. Guilvinec ne saura pas s'en tirer quitte d'autant moins qu'il est, simple être de papier, prédestiné à obéir à toutes sortes d'usages dont les plus essentiels sont ceux du genre et de la vie moderne :

> Ils parcoururent encore un bon quart de périphérique, à la vitesse tranquille d'une grande aiguille sur un cadran. Guilvinec changeait sans cesse de file sous prétexte d'avancer mieux, sans autre raison que s'occuper un peu. A hauteur de Malakoff, ils dépassèrent une voiture renversée sur sa tranche au milieu de la voie, et Guilvinec dit que c'était à cause de ça que c'était comme ça, mais après l'accident c'était encore comme ça. Ils quittèrent le boulevard périphérique à la porte d'Italie, croyant gagner plus vite la porte suivante par les boulevards des maréchaux, mais là c'était comme ça, et même Crémieux commençait à s'énerver. Guilvinec imagina un raccourci qui les fit se perdre du côté d'Alfortville, errer le long de rues et d'avenues permutables, se trouver réduits à quémander leur chemin auprès d'un collègue en tenue (CH, pp. 96-97).

Si le roman policier, tel qu'il se constitue dès sa naissance comme un genre de la modernité littéraire, paraît incliner vers le goût « d'une rationalité positiviste qui prend volontiers ses cautions du côté de la science »[1], sa version contemporaine apparaît, par contre, imprégnée d'une envie de divorce avec la scientificité de ses personnages. Le détective est effectivement un imbécile qui manque pratiquement de toutes les facultés qu'exige son métier. Certes, il est

[1] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 102.

également possible de reprocher à Maigret certains défauts[1], mais leur insignifiance surgit dès qu'ils sont comparés à la caricature de tout le genre policier que traduit le roman d'Echenoz.

La dévalorisation du genre, telle qu'elle a été interprétée jusqu'ici, ne se pose cependant pas comme une force destructrice. Evacuant l'espace qu'occupent, dans le personnage, les manifestations des éléments architextuels, elle l'ouvre à une resémantisation littéraire. Celle-ci s'apparente à une orientation vers le statut qu'occupait le personnage dans le roman classique, avec ses aspects physique et psychique, son statut social, etc. Loin d'être innocente cependant, cette resémantisation ne représente pas un retour à la conception « balzacienne » ou zolienne du personnage - reflet des tendances qui meuvent la société. Elle est une exhibition encore plus ironique de son statut textuel (inter- ou archi-), interdisant par là toute illusion référentielle qui pourrait sembler vouloir s'imposer avec les caractéristiques « humaines » de ce dernier. Le personnage est sur la voie de retrouver son identité qu'il avait perdue grâce au travail déconstructeur et même destructeur que lui a imposé le modernisme. Se recomposant consciemment des éclats étalés tout au long de la littérature occidentale, il reconstruit son statut littéraire à partir de la littérature même. Sa littérarité est signalée par le biais d'une jonglerie métatextuelle qui intègre de l'intertextuel et de l'architextuel dans l'autotextuel.

[1] Jacques Dubois mentionne son côté « familial, sans humour, pantouflard et rustique. » *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 104.

### *VII.A.1.c. Georges Chave et Chopin - l'enquête et l'espionnage comme job secondaire*

A l'instar de Caine Byron du *Méridien de Greenwich*, George Chave et Chopin sont dotés d'une profession qui ne coïncide pourtant pas avec le métier qu'ils exercent dans le roman. Ainsi, de la même manière que Byron Caine, chercheur de formation qui avait jadis travaillé dans un laboratoire, mais qui, au lieu de s'occuper de la recherche, s'apprête à faire exploser l'île du Méridien, lieu de sa recherche, Chopin est un homme de science - entomologiste au Musée d'histoire naturelle - qui, étant donné l'immense ennui que lui procure sa profession, fait de l'espionnage. Il en va pareillement de Georges Chave qui n'a pas, il est vrai, une formation spécialisée, mais qui s'ennuie au point de se résoudre à se mettre au service de l'agence de détectives privés de Benedetti. Sous ce prisme, l'engagement des protagonistes dans cette activité qui contribue à l'inscription du texte dans un cadre architextuel se fonde sur des raisons tout à fait banales. Les héros, porteurs de qualités orientant le roman du point de vue générique, pratiquent le métier de détective, parce qu'ils s'ennuient ou parce qu'il leur faut de l'argent : « Puis il voulait toujours offrir à Véronique des fleurs, des bijoux, des affaires, notamment une robe jaune qu'il avait vue place des Victoires. Il découvrit, révolté, puis dut admettre qu'il manquait d'argent pur cela et que sans elle, presque à son insu, cette situation aurait pu s'éterniser » (CH, p. 17). Chopin, lui, est motivé à son activité secondaire par le fait qu'il emploie l'objet de sa recherche, les mouches, à des fins d'espionnage.

L'enquête ou l'espionnage exercés comme un travail volontaire, il faut avouer que les protagonistes ne manquent pas de succès en l'exerçant. La part du hasard étant essentielle, Georges Chave parvient à résoudre tous les cas de façon énigmatique, qu'il s'agisse de la disparition de Madame Degas, du

perroquet Morgan ou de l'héritage Ferro. Ceci au point même que ses collègues Bock et Ripert sont jaloux de lui. Pourtant, il ne remporte pas de grands succès dans les relations amoureuses. La situation de Chopin est semblable en ce qu'elle copie l'aspect énigmatique des trouvailles de Georges Chave : Chopin repère les messages chiffrés dans un micropoint caché dans le point de la lettre i qui, elle, se retrouve dans le mot Rimini d'un texte de publicité que « [l]a plupart des locataires rejettent aveuglément [...] dans la grosse boîte commune » (L, p. 38).

Les deux protagonistes, auxquels on aurait beau jeu d'attribuer l'étiquette de détective ou d'espion, y résistent, pour autant qu'il paraît que ce sont leurs qualités ou, plus précisément, leurs défauts humains qui occupent la place prépondérante dans leur caractéristique. Car outre leurs capacités de détection, tous les deux sont condamnés à un parcours infortuné des amours manquées : la relation de Georges Chave avec Véronique se dirige, petit à petit, vers le débâcle : « Véronique entendait à peine, écoutait à peine, elle pensait à Bernard Calvert, à quelque chose de drôle qu'il avait dit. » (CH, p. 43) Les tentatives de Chopin qu'il avait entreprises dans ce domaine furent plutôt dérisoires : « Nul horaire, nulle femme dans sa vie car toujours indécis, Carole étant toujours trop ce que Marianne ne serait jamais assez. » (L, p. 38) Or il semble que c'est l'activité concernant l'intrigue, relevant du policier ou de l'espionnage, qui permet aux deux protagonistes de trouver la femme de leur vie et de franchir ainsi le seuil d'une simple « fonction textuelle » dans le modèle actantiel d'un genre précis, c'est-à-dire celle qui les réduise au rôle d'un actant au service de l'architextuel[1]. Ainsi, l'enquête policière se voit doublée d'une enquête amoureuse dans le cas de Georges Chave, tandis que l'espionnage politique de Chopin est surplombé par l'espionnage de la femme dont il s'est épris :

[1] Jacques Dubois dresse un « carré des rôles » qui se propose de rendre compte de la construction du système de personnages propre au genre policier. De cette manière, il est possible de voir défiler les personnages - fonctions selon ce qu'ils procèdent du côté du régime de la vérité (victime et enquêteur) ou du mensonge (coupable et suspect). Cf. *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 94.

> Chopin dévisageait exagérément Suzy Clair, quittant un bref instant ses yeux pour ses épaules et sautillant par sa poitrine vers son annulaire gauche, dépourvu d'anneau bien que parmi ses possessions figurât notamment, lui apprit-elle à l'instant, un mari travaillant aux Affaires étrangères et répondant au prénom d'Oswald (L, p. 22).

Il est inutile de souligner que ce dernier, chiffreur engagé aux services de l'agent secret Vital Veber, est l'un des hommes épiés par Chopin.

Espions mi-professionnels et encore - l'incapacité de Chopin à assumer le rôle d'agent secret est trop flagrante : « [...] vous vous occupez de Veber. - Avec quoi ? Demanda Chopin. Avec quoi voulez-vous que je m'en occupe ? - Vous n'avez rien prévu ? [...] Mais enfin merde, Chopin, vous êtes professionnel ou quoi ? - Je ne suis qu'un technicien, rappela Chopin » (L, p. 176) -, détectives par absence d'autre activité ou d'argent, ces marqueurs du genre, malheureusement peu fiables, sont en effet préoccupés davantage par les questions de l'homme, en particulier par des questions d'amour, que par les obligations relevant de leur statut au sein du roman policier ou d'espionnage. De surcroît, les deux protagonistes, Chopin de même que Georges Chave, incarnent eux-mêmes l'objet de la poursuite d'une instance qui, comme il s'avère à la fin de chaque roman, était toujours à l'origine du montage de leurs actes. Ainsi, Georges Chave apprend de son cousin Fred, à l'allure insolite, qu'il avait « fait tout ce qu'il fallait jusqu'ici » : « [T]u as très bien joué ton rôle. Même ta petite fugue, c'était parfait, tu as détourné l'attention juste comme il fallait » (CH, p. 234). Le cas de Chopin est presque identique, à cette différence près que son étalage ouvert de désintérêt et d'ennui - fréquentes sont les occurrences où Chopin se voit obligé de « tuer le temps » (cf. L, pp. 44, 52, 73, 144) - le prédispose avec plus d'aisance à cet « état de pion, de figurant, myope comme une taupe enfouie dans le sol natal » (L, p. 188).

Les deux héros - mais ils ne sont pas les seuls dans les fictions échenoziennes - sont pour ainsi dire réduits à un statut de marionnette : « - On peut vous mener quelque part. - C'est ça, dit Georges. Menez-moi quelque part » (CH, p. 214). La soumission docile qu'ils acceptent facilement, même à

leur insu, fait d'eux une matière malléable qu'il est possible de revêtir des qualités qui ont fait connaître bien d'autres personnages littéraires. Dès l'entrée en matière romanesque, Georges Chave agit comme un être qui ne sait pas beaucoup où il va. Son caractère manifeste une impassibilité croissante et ses états d'absence sont assez fréquents : « D'accord dit Georges. Eût-elle dit nous passons par la mer, par la morgue, par la Suisse, Georges eût pareillement dit d'accord ; il était un peu absent de lui-même » (CH, p. 214). Ses facultés fabuleuses contrastent vivement avec ce genre d'apathie, notamment en ce qui concerne le domaine des sentiments. Certes, l'auteur ne cesse d'insister sur son refus de toute analyse des profondeurs de l'âme[1], mais outre ce renoncement à la psychologie ne pourrait-on pas lire dans cette manière de constituer le personnage également une stratégie, assez efficace d'ailleurs, de lui redonner de la densité sans retomber dans le piège d'une psychologisation limpide et anodine ? La platitude de Georges Chave quant au niveau des émotions et sentiments n'est pas aussi innocente qu'elle pourrait sembler, car elle cache en soi une intention plus importante qu'un simple refus de la psychologie. Cette intention est d'autant plus significative pour la littérature du dernier quart du XX$^{e}$ siècle qu'elle représente le moyen de retrouver les éléments du récit laissés en ruine. L'une des spécificités de ce retour consiste en ce qu'il se fait, en grande partie, par le biais de la littérature même. C'est-à-dire qu'il ne prêche pas la nécessité de renouveler la relation référentielle avec la réalité, autrement dit un retour à la littérature qui ne fait que décrire le monde des hommes avec ses mouvements sociaux ou encore qui se donne pour but de dépister les mouvements profonds de l'âme humaine, mais il réussit à réinstaurer le récit tout en recourant aux instruments que la l'histoire littéraire lui a légués. Il ne s'agit pas d'un mouvement vers le dehors de la littérature, mais, au contraire, en son sein même. Chez Jean Echenoz, ce mouvement revêt l'apparence d'un collage intertextuel allusif.

---

[1] Cf. par exemple l'entretien avec Olivier Bessard-Banquy : « Je ne me sens aucun goût, aucun talent pour développer à strictement parler des analyses, des visions d'ordre psychologique. Je n'ai pas envie de m'étendre sur des états d'âme, même pour les détourner. » « Il se passe quelque chose avec le jazz », *op. cit.*, p. 197 ; ou bien l'entretien avec Pascale Bouhénic dans « L'atelier d'écriture de Jean Echenoz », film de Pascale Bouhénic, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1998 : « Je n'aime pas du tout faire de la psychologie des personnages. »

Ainsi, soulignant davantage leur littérarité, les personnages échenoziens s'étoffent de certains éléments qui caractérisent d'autres personnages de l'histoire littéraire. Ces êtres de papier empruntent à d'autres êtres de papier certains aspects et certaines faces. Détective peu convaincant, le protagoniste de *Cherokee* se prête bien à un traitement compositionnel allégorique. D'ailleurs, il est en effet impossible de ne pas envisager Georges Chave comme être modelable, toujours prêt à s'ouvrir à d'autres faces, surtout s'il livre son sort en proie d'une voyante dont la démarche, appuyée par le sommeil de Georges, révèle plutôt une attitude de Parque :

> Elle contourna la table, s'approcha du fauteuil, se pencha vers l'homme endormi.
>
> - Vous ferez une rencontre, souffla-t-elle doucement dans son oreille. Et vous partirez en voyage, un petit voyage. Et puis, vous allez gagner beaucoup d'argent.
>
> Georges grogna un peu en se tassant dans le fauteuil. La voyante posa sur lui un regard attendri, sur ses jambes un plaid, puis elle quitta sa roulotte silencieusement, sans claquer la porte, [...] (CH, p. 12).

Après cette introduction fabuleuse, le texte ne cesse de souligner l'aspect plastique de ce protagoniste, dont il accentue en particulier le caractère d'emprunt textuel. Georges Chave, qui « ressembl[e] (à un moment donné) au petit personnage facile à dessiner qui accompagne la formule *Kilroy was here* » (CH, p. 186), aime procéder, assumant toujours le rôle de détective privé, à la manière des personnages qui habitent les textes du même genre : « Pour se retrouver, Georges proposa un vieux système, une idée qu'il avait repérée dans des romans » (CH, p. 131).

Hébété par une confusion de sentiments, le héros de *Cherokee* paraît imiter le comportement de Meursault dont il met en scène l'« étrangeté ». Il paraît que c'est le désintérêt et l'impassibilité de ce héros « existentialiste » avec laquelle il évoque les événements de sa vie, le manque total d'implication plus profonde dans le vécu, qu'il emprunte. Or l'emprunt s'insère dans le texte du roman avec une distance ironique propre à l'écriture échenozienne. Ayant

abandonné Véronique avec Bernard Calvert - « Véronique riait de ce que disait Bernard Calvert » (CH, p. 83) -, Georges Chave trouve, ce qui est un pur fruit du hasard, le perroquet Morgan dans le Cirque d'hiver. Or ces deux raisons d'un minimum d'émotions - les positives succèdent vite aux négatives - sont refusées d'un seul trait : « Ensuite, dans la cuisine, il resta un moment sans bouger, debout devant le carré noir de la fenêtre, un verre d'eau à la main. Il n'était pas ému, ni content, ni surpris, il ne pensait à rien » (CH, p. 84). Crûment insinué, le côté camusien de ce protagoniste est mis en scène de manière burlesque au cours d'une scène de tir, lorsque Georges faillit tuer « un homme en manteau brun (qui) venait de paraître à l'angle du mur, brandissant le museau mat d'une petite chose noire » (CH, p. 184). A la différence de Meursault cependant, Georges Chave paraît loin de se laisser envahir par le sentiment de l'absurde. Comme si guéri de sa léthargie, il trahissait tout d'un coup sa face impassible en ressentant l'impact de joie inattendue au moment où il se rend compte des potentialités que procure l'arme : « Un rire naturel sortit de lui ; il était excité, maintenant, il avait des forces » (CH, p.185).

### *VII.A.1.d. Gloire et Victoire - la psychopathologie du tueur*

Le caractère légèrement psychopathologique des deux protagonistes féminins apparaît comme l'un des moyens qui permettent au romanesque échenozien de poursuivre le voyage initiatique à travers les formes mineures. La thématique noire nous retient toujours dans le sillage du roman d'aventures, et le traitement loufoque et caricatural des clichés du genre s'annonce toujours, en particulier dans les *Grandes* blondes, même s'il n'entre plus tellement en jeu, du moins pas dans une mesure aussi large que dans les romans précédents.

Gloire et Victoire sont deux femmes d'une beauté extraordinaire, notamment dans le cas de la grande blonde, qui rencontrent la mort des hommes, chacune à sa façon. Si Victoire se réveille à côté de son partenaire mort sans avoir la moindre idée des raisons de son décès et, par peur d'être accusée du meurtre, se décide à prendre la fuite, Gloire, elle, n'hésite pas à éliminer tout être masculin qui ose croiser son chemin. Bien qu'il soit impossible de réduire l'intrigue des *Grandes blondes* et de *Un An* au seul service rendu aux contraintes dictées par le genre,[1] il est tout de même évident que certains traits architextuels caractérisent les personnages prototypes du roman noir. Mais si le rôle du coupable détermine certaines actions des deux héroïnes et offre de l'espace au jeu avec les schèmes et les clichés du genre, le côté psychologique de leur personnalité incite fortement à les considérer sous le prisme du miroir oblique. Les deux protagonistes ont quelque chose de pathologique en se laissant conduire par les caprices irrationnels de leur personnalité.

---

[1] C'est d'ailleurs ce que l'auteur lui-même refuse à multiples reprises. Cf. l'entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *art. cit.*, *Europe*, № 820-821, p. 202, ou l'entretien avec Christine Jérusalem : « Cela m'était arrivé une fois, au moment de *Nous trois* où j'avais le sentiment de m'être dégagé de certaines obligations littéraires, des hommages que j'avais voulu rendre à chacun des genres romanesques. » « La phrase comme dessin », *Europe*, № 888, avril 2003, p. 300.

Certains lieux communs du genre ont été dévalués au même point que dans les textes précédents. Ce fait se manifeste, comme par reflets intertextuels au sein de l'œuvre d'Echenoz, sous plusieurs formes. Certaines d'entre elles sont bien connues. Apparaît d'ailleurs le duo de détectives, cette fois dénommés Boccara et Personnettaz. Les soucis professionnels de Boccara, totalement insignifiants, trahissent un maniement littéraire semblable aux grands duos de leurs prédécesseurs échenoziens : « Puis comme on s'approchait il devint manifeste que ce n'était pas sa personne qu'ils visaient, mais Boccara sur qui tout cela convergeait. Lequel Boccara, n'étant pas très en forme, mal de l'air, une main sur l'abdomen et l'autre sur ses lèvres, avançait sans avoir rien remarqué » (GB, p. 149).

De même, les lectures des personnages laissent toujours au lecteur la possibilité de trouver un parallèle entre cet objet livresque lu et le genre qui subit, sous la plume d'Echenoz, un traitement généralement dévalorisant. Les mentions allusives aux genres mineurs abondent, le premier des poursuivants de la grande blonde, J.-C. Kastner, semble préférer le « sci-fi », mais le manque de capacités lectoriales - « [L]es tenants lui échappent encore plus que les aboutissants. Il n'avait pas la tête à ce qu'il lisait » (GB, p. 13-14) - ne fait que refléter l'absence de lucidité, tellement importante dans son métier. Faute de prévoyance et sans respect pour les règles de la profession, il cède aux besoins physiologiques de son corps et, se précipitant dans le piège dressé par la grande blonde enragée, il se voit presque immédiatement propulsé d'un rocher dans le vide d'une rade bretonne. Dans le commentaire qui suit cet épisode d'ouverture se donne toujours à lire une intention parodique, bien qu'elle soit, cette fois, légèrement nuancée par le ton tragique de l'analyste des erreurs du détective :

> Que Jean-Claude Kastner soit d'abord parvenu à se perdre dans une région civilisée, correctement signalisée, dénote déjà qu'il n'était pas l'enquêteur le mieux avisé qui fût. Qu'il ait dû demander son chemin à une passante en dit assez de sa candeur. Mais qu'il n'ait pu reconnaître en celle-ci la personne même qu'il

cherchait achève de le disqualifier. Même si cette personne a beaucoup changé (GB, p. 24).

C'est en particulier l'aventure qui paraît intéresser comme genre de lecture les détectives de ce roman plein de déplacements dans des régions exotiques (Australie, Inde), mais également dans la région parisienne, comme le dicte la poétique échenozienne de l'espace. Ainsi, Personnettaz passe son temps à lire « *Souvenirs et aventures du pays de l'or* de Jack London » (GB, p. 196), lorsqu'il s'est vu « réduit depuis plusieurs semaines au chômage technique », car toute trace de l'objet de l'enquête, Gloire Abgrall, a disparu. D'autres livres relevant des genres mineurs participent à la caractérisation ironiquement distanciée des personnages chargés d'une mission au plan générique ou, du moins, en ce qui concerne la distinction entre les genres majeurs et mineurs, entre la littérature ou, de façon plus générale, la culture d'élite et celle de masses. La consommation littéraire et télévisuelle dépeint le portrait de l'épouse du chef des détectives, madame Jouve, qui assume la fonction de la niaise sentimentale. A l'opposé de la blonde diabolique, la sentimentale madame Jouve va jusqu'à la caricature à la façon de la littérature et de la culture audiovisuelle, par reprise des clichés sexistes et anti-américains. Madame Jouve se laisse émouvoir par les feuilletons télévisés, mais surtout par des romans sentimentaux :

> Son roman émouvant posé sur ses genoux, madame Jouve est assise très droite au bord de son canapé, seule devant le téléviseur qui ne diffuse, à cette heure-ci de l'après-midi, que des séries produites outre-Atlantique et outre-Rhin. Interprétées par des comédiennes siliconées aux coiffures sculptées dans la masse, laquées et thermodurcies, ce sont des séries également émouvantes. De la sorte, selon qu'elle suit l'action du livre ou sur l'écran, madame Jouve ôte ou remet ses lunettes derrière lesquelles ou pas, de toute façon, coulent ses larmes (GB, p. 201).

L'explication de certains traits du comportement de Gloire, ancienne star du show-business, éteinte aussi vite qu'enflammée, est suggérée par les

titres des livres auxquels cette dernière paraît s'intéresser. Si certaines de ses actions relèvent du psycho et d'autre permettent d'identifier cette héroïne comme un spécimen du personnage représentant le genre noir, on ne s'étonnera point de ce que sur sa table de chevet traînent « quelques livres ouverts à plat ventre les uns sur les autres, des romans policiers, des textes de Freud en édition populaire [...] » (GB, p. 50).

Constituant, dans le cadre de la taxinomie de Salvador, l'exemple vivant de la catégorie des grandes blondes bizarres, Gloire incarne une sorte de criminelle qui possède de nombreux assassinats sur son compte : elle précipite en effet dans le vide[1] tout être masculin qui se montre à ses yeux une source d'ennui et de tourment psychique. Que ce soit par Gilbert Flon, « son amant, puis son agent » (GB, p. 31), Jean-Claude Kastner, détective peu attentif qui suivait sa piste, ou un pauvre touriste australien qui lui demande le chemin, en plein milieu de la nuit et dans une langue qu'elle ne comprend pas, Gloire semble être énervée à chaque fois qu'un homme tente de l'aborder. Le psychisme de la jeune blonde se révèle déréglé au point qu'est elle-même paraît y contribuer largement par l'intermédiaire d'un façonnage minutieux de son physique :

> De la sorte, sous ce maquillage, Gloire Abgrall pourrait passer pour une artiste de cirque internée pour dépression nerveuse - mais quand même pas encore assez mélancolique pour refuser d'exécuter son numéro dans le cadre de la kermesse organisée, en présence de familles, à l'occasion de la journée portes ouvertes de la clinique (GB, p. 54).

[1] Ce personnage n'a été nullement épargné du jeu avec la motivation sémantique des noms propres. Son patronyme original, Abgrall, qui signifie en breton, comme le remarque Sjef Houppermans, « fils de Grall » est en effet le nom d'une famille actuelle dont les membres se sont illustrés comme chercheurs dans le domaine de la théorie du vide. Cf. Sjef Houppermans, « Les Grandes blondes parmi les noirs », *in* Dominique Viart, Jan Baëtens, (éds.), *Ecritures contemporaines II. Etats du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 39. D'ailleurs, derrière son pseudonyme (Gloria Stella) se cache également une bonne part de ludisme linguistique qui mélange des motifs religieux avec une allusion à la bière belge, elle-même marquée par la thématique stellaire.

Il est pratiquement exclu qu'il se cache, sous un tel poids de fard, une face sérieuse qui puisse laisser le lecteur croire qu'il a toujours à faire avec la victime d'une maladie psychique sérieuse. En dépit des scènes d'agression et de dépression, qui leur succèdent, Gloire apparaît finalement comme une personnalité on ne peut plus fragile et on ne peut, tout compte fait, que la plaindre, tant elle souffre dans le milieu qui l'environne. Sa physionomie la prédisposant au jeu avec le cliché social - « La lumière est soyeuse et blonde, et Gloire aussi. Elle est revenue à l'état de grande blonde, elle se tient droite, elle n'a presque plus l'air folle, les hommes se remettent à se tourner sur son passage » (GB, p. 89) -, le personnage de Gloire se prête à la manipulation caricaturale qui a levé tout le poids des contraintes génériques qui auraient pu ranger les *Grandes blondes* dans la lignée noire. Recourant à l'apparence qu'elle détaille « dans le miroir jusqu'à ce qu'une envie de vomir lui vienne » (GB, p. 54), elle déchaîne sa violence épicée de vulgarités même aux moments où les circonstances se prêtent plutôt à une attitude paisible. L'excès, qui constitue, selon toute apparence, le leitmotiv de ses chansons, comme l'indique le titre de son album *Excessif* qui lui a jadis valu la gloire, paraît constituer également l'idée que ce protagoniste échenozien thématise. De ce fait, la décomposition des lois du genre recourt dans ce texte aux mêmes instruments que dans les textes précédents, bien que la part de l'humour semble avoir cédé la place au dramatique :

> Elle avait ravalé son image sans égards, eau froide et savon de Marseille, aussi délicatement qu'on traite une façade au jet sous pression. Ses cheveux étaient loin de faire l'affaire mais elle, qui n'en veut rien savoir, les avait brossés en arrière avec brutalité, donnant au miroir un mauvais sourire en montrant ses dents, qu'ensuite elle brossait non moins violemment (GB, p. 33).

Ainsi, « par son parcours, sa vie, son œuvre », cette héroïne est une incarnation de « l'anomalie, la bizarrerie, l'exemple oblique » (GB, p. 44) non seulement du point de vue de la psychologie humaine, mais avant tout en ce qui concerne la constitution de la psychologie du personnage type du roman noir. Si elle

frappe par les excès qui vont dans plusieurs sens, c'est en particulier l'excès au plan littéraire qui en fait une héroïne digne de cette désignation d'origine théâtrale. Si le texte du roman s'efforce de la présenter sous une lumière naturaliste, style qu'il dénonce en même temps en le caricaturant, il tente également de la pourvoir des qualités semi-divines, ou en tout cas surnaturelles. Non seulement elle arrive à réduire tant d'hommes à l'état de défunts, telle une divinité méchante, sans recourir à une arme meurtrière, mais elle seule se réjouit du droit de percevoir par tous ses sens le personnage énigmatique et surnaturel de Béliard. Celui-ci semble intercéder pour contrôler et éventuellement orienter les actions perturbatrices de la jeune femme. Bien que le texte même donne l'impression de ne pas savoir quel statut attribuer à cet être « immatériel » (GB, p. 39) et « incorporel » (GB, p. 40), « toujours invisible aux yeux des mortels » (GB, p. 98), il est évident qu'il y a une liaison entre ce mini *Deus ex machina* et les pouvoirs surhumains, voire divins de la protagoniste. D'ailleurs, son nom qui relève, au premier abord, du lexique religieux et chrétien[1], peut également, toujours sous son apparence du nom commun, appartenir à la terminologie théâtrale : le dictionnaire lui attribue, en parlant des pièces féeriques, le sens de « Machine suspendue [...] sur laquelle se placent les personnages surhumains qui doivent descendre du ciel ou y monter. »[2] Si, « [a]u mieux, Béliard est une illusion, [...] une hallucination forgée par l'esprit déréglé de la jeune femme » et si, « [a]u pire », il s'apparente à « une espèce d'ange gardien » (GB, p. 37), son intervention lors de la dernière scène meurtrière se révèle, sous cet angle de vision, assez emblématique. Le fait qu'il apparaît sur l'épaule de Gloire, tel un personnage surhumain sur la machine des pièces féeriques, n'est qu'un détail, quoique assez éloquent. Sa présence dans cette scène manifeste cependant une bonne dose de fatalité surnaturelle : au cours du combat meurtrier avec l'ennemi masculin, Gloire sent tout d'un coup que ses forces l'abandonnent, « [m]ais tel est le pouvoir de Béliard qu'il régénère les cellules, multiplie l'énergie : aussitôt après, sous l'effet d'une résistance neuve, d'une contre attaque

[1] Bélial ou Béliard est en effet un autre nom de la puissance du mal dans la Bible et le judaïsme.
[2] Cf. l'entrée « gloire » dans le dictionnaire *Le Robert*.

imprévue, l'homme se trouve brusquement propulsé sur le sol et sa tête heurte sourdement le revêtement » (GB, p. 115).

Ainsi, de par leurs caractéristiques féeriques et surnaturelles, les deux personnages participent au processus de décloisonnement et d'hybridation des genres. Car le personnage de Gloire qui subit des transformations considérables tout au long de l'histoire peut également s'interpréter comme une adaptation atténuée pour le contexte historique contemporain de la belle changée par ensorcellement en une bête affreuse, tant au point de vue physique que psychique. Si, dans la première partie du roman, elle fait tout ce qu'elle peut pour contester par son apparence l'idéal de la beauté féminine et pour décourager toute tentative de nouer une liaison quelconque avec elle, « revenue à l'état de grande blonde », cette héroïne surgit dans la seconde partie du texte comme l'une des plus belles femmes du monde, seulement un peu apeurée par l'intérêt que lui porte une certaine partie du monde des médias. D'ailleurs, le dernier meurtre en Australie apparaît comme le résultat d'une autodéfense excessive, fortement appuyé par Béliard : « Gloire finirait par lâcher l'homme si Béliard, contre son oreille, ne lui hurlait d'anéantir ce con, de le réduire en miettes » (GB, p. 116). Toujours est-il que Gloire se refuse progressivement le recours à cette solution extrême qu'est le meurtre de l'adversaire qu'elle-même s'est fixé comme tel. Finalement, il n'en est plus rien à la fin du roman où Gloire apparaît, contre toute attente, presque guérie de son malaise psychique : elle ne projette pas dans le vide l'homme emprisonné avec elle dans une cabine de téléférique en panne, bien que les circonstances s'y prêtent merveilleusement :

> Debout près des machines, l'homme voit décroître la cabine au-dessus de laquelle, en plein ciel, des aigles ou déjà des vautours décrivent de nouveaux cercles. Un vent très léger, par intermittences, fait sonner quelques harmoniques dans les câbles du téléphérique. Dont la cabine, à mi-chemin, vient de s'arrêter (GB, pp. 249-250).

Contre toute contrainte du bon goût, cette scène incite, quelques lignes avant la fin du roman, à imaginer une fois de plus un scénario catastrophique que, du reste, le texte feint ironiquement de favoriser : « Vous prévoyez le pire, on vous comprend : mort de peur, sans pouvoir jeter le moindre regard au-dessous de lui, Salvador s'accroche de toutes ses forces à tout ce qui ressemble à une poignée [...] » (GB, p. 250). Or l'artificialité de cette mise en scène du suspens est vite trahie par la démarche de l'acteur de la fin tragique prévisible lui-même. Gloire, étant donné la transformation que les deux côtés de sa personnalité avaient subie, tourne toute l'histoire du côté du happy end, trait commun, d'ailleurs, à la majorité des contes de fée. Le roman préfère ainsi la solution kitsch de l'intrigue : « Mais voici que Gloire lui sourit, s'approche et pose deux doigts sur son épaule en lui soufflant de ne pas s'inquiéter. Voici que sa main passe de l'épaule au cou, puis à la nuque de Salvador, les cheveux de Salvador se divisent entre ses doigts » (GB, p. 250).

Une telle posture fait éclater la possibilité d'envisager le roman comme un élève sérieux du genre noir. Elle soulève tout autant le poids dont se chargerait une étude conséquente de la psychologie du malade mental. Echenoz a beau affirmer qu'il voulait « approcher le plus près possible d'un personnage de femme qui vivait avec un dérèglement mental »[1], sa manière de le faire produit tout de même des effets davantage comiques que sérieux. Toutefois, même si elle se situe presque aux antipodes de l'analyse objectivante, voire scientifique du roman psychologique du XIX$^{e}$ siècle, cette attitude de l'écriture échenozienne contribue de cette manière à doter le personnage d'une nouvelle épaisseur sémantique.

Il en va de même des autres personnages de ce roman qui tendent à situer ce roman « entre roman policier et roman d'espionnage »[2] : nous songeons en particulier au duo de détectives Personnettaz et Boccara qui suivent, d'ailleurs, les traces de Bock et Ripert de *Cherokee*. C'est également le

[1] L'entretien de Jean Echenoz avec Sylvain Bourmeau et Marc Weizmann cité par Pierre Brunel dans « Jean Echenoz, ou le travail sur un genre », *in La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle*, Paris, Vuibert, 1997, p. 197.
[2] Pierre Brunel, « Jean Echenoz, ou le travail sur un genre », *op. cit.*, p. 200.

cas du couple de Personnettaz et Donatienne - secrétaire de Salvador -, après la disparition soudaine et imprévue de Bock. Ce couple de détectives, qui, du reste, n'est pas sans rappeler les deux gorilles de *Lac,* Perla Pommeck et Rodion Rathenau, s'est formé selon la volonté de la dernière et au préjudice de l'opinion de Personnettaz. Non seulement les démarches émanant de leur collaboration inclinent à suivre la résolution de la femme énergique - « Non, fit Donatienne[1] gravement, vous avez besoin de moi, vous le savez » (GB, p. 199) -, mais Donatienne est aussi pourvue de qualités féminines surabondantes qui causent au pauvre Personnettaz des ennuis d'ordre physiologique tout comme les appâts de Perla Pommeck qui indisposent Rodion Rathenau :

> De son bureau, Salvador vit le visage effaré de Personnettaz, terrorisé d'avoir touché un câble à haute tension, stupéfait d'y avoir survécu, Salvador vit le corps de Personnettaz secoué par ces émotions fortes, comme par une de ces déferlantes à double détente et deux vitesses qui vous noient à coup sûr. Donatienne lui sourit franchement avant de s'éloigner vers la documentation (GB, p. 120).

De ce point de vue, *Les Grandes blondes* poursuit la trajectoire qui s'esquisse face au roman du dernier tiers du XX^e^ siècle. Marquant une certaine distance par rapport aux formes, techniques et attitudes du roman moderniste et un nouveau espace créé, afin que le romanesque qui fait du roman un genre à part entière puisse se réinstaller, cette trajectoire s'apparente, chez Echenoz, à un processus qui va d'une décomposition ludique et parodique des parties constituantes des formes romanesques mineures vers une revivification et recomposition des parties élémentaires du roman en tant que genre majeur de la littérature du XX^e^ siècle.

Le roman *Un An* va dans un sens proche, bien qu'il soit impossible de traduire les qualités et actions de son héroïne, de même que celles des autres personnages de ce texte considérablement plus bref que les autres romans,

[1] En nom de plus qui est lourdement chargé par des connotations littéraires, si l'on considère que Donatien était l'un des prénoms du marquis de Sade et que la Donatienne d'Echenoz n'hésite pas à recourir aux pratiques sado-masochistes, en particulier lorsqu'elle travaille en tandem avec un homme. Nous devons cette remarque à Jacques Poirier.

d'une légèreté ludique et humoristique. En effet, il est beaucoup plus difficile de parler ici en termes de tension parodique ou pasticheuse, car *Un An* se situe de manière plus ou moins claire dans le second groupe de textes d'Echenoz, qui ne recourent plus aux méthodes de décomposition ludique des lieux communs des formes mineures, mais, au contraire, construisent déjà un romanesque solide et stable sur les éléments qu'ont fournis ces genres paralittéraires. La limite chez Echenoz n'est cependant pas à ce point nette qu'il n'y ait point de ressemblances entre les deux groupes. Toujours est-il que les premiers romans du second groupe (*Les Grandes blondes, Nous trois, Un An*) constituent une phase de transition[1] et il est effectivement possible d'y repérer certaines propriétés qui permettent de les placer, du moins en partie, sous l'égide des genres paralittéraires. La construction de l'intrigue d'*Un An* manifeste des qualités dignes du roman noir, même si une vocation du genre et encore moins la vocation de sa décomposition ne se fait plus sentir. Plutôt qu'une héroïne - coupable aux traits stéréotypés, telle une marionnette manipulée par la main d'une instance régissant le récit -, Victoire incarne une figure que les faits entraînent dans une intrigue dont les motivations relèvent tantôt du réalisme crû, tantôt de l'imaginaire onirique.

La présence architextuelle de la thématique noire est limitée dans *Un An* à quelques mentions sommaires dont en particulier la façon dont Victoire se voit propulsée dans le train d'événements. L'histoire qui dure à peu près une année s'ouvre sur la découverte du cadavre de son compagnon et l'état brut de l'*incipit* apparaît comme une belle démonstration de la technique narrative classique qui permet à l'auteur d'introduire dans la conscience du lecteur l'effet de suspens. Or le texte qui opte pour une entrée *in medias res* violente - le constat de la mort de Félix - manifeste toutefois une concision presque mystérieuse : « Victoire, s'éveillant un matin de février sans rien se rappeler de la soirée puis découvrant Félix mort près d'elle dans leur lit, fit sa valise avant de passer à la banque et de prendre un taxi vers la gare Montparnasse » (UA, p.

[1] C'est, d'ailleurs, également l'opinion de Sophie Deramond qui préfère « classer » les romans *Les Grandes blondes* et *Nous trois* dans un « sous-groupe » en recourant également à la notion de « transition ». Cf. Sophie Deramond, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », *op. cit.*

7). La fuite de Victoire qui suit immédiatement l'étonnante découverte relève non moins du mystère qui sera maintenu pendant tout le récit. De ce fait, les actes de l'héroïne, dont la relation se distingue par une négligence manifeste du souci des motivations, rapprochent également *Un An* du fantastique.[1]

L'épisode vécu par le personnage de Victoire dans ce roman, en opposition flagrante avec son prénom, est en effet une histoire de la dégradation générale d'une femme qui se laisse déraciner de manière brutale de son emplacement social, jusqu'ici apparemment aisé, sans qu'elle s'occupe des raisons et du bien-fondé de sa démarche. Ce laconisme quant à la motivation des actions, si importante pour une intrigue policière ou noire, contraste néanmoins avec la plénitude quant aux éléments physiques et psychiques du protagoniste.

Les événements s'enchaînent d'une manière tout à fait déraisonnée, suivant une logique qui refuse d'être spatiale :

> Cela produirait une errance en dents de scie, pas très contrôlée : s'il se pourrait qu'on fît quelque détour pour l'avancer, il arriverait aussi qu'elle dût s'adapter à une destination, ceci équilibrant cela. Son itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre (UA, p. 63),

mais qui admet, du moins, une vocation économique. La description de celle-ci, par contre, révèle une acuité frappante du détail, étant donné l'évanescence des autres éléments logiques de l'intrigue :

> [...] Victoire mettait ses comptes à jour en arrondissant au franc supérieur, attendant de ne plus disposer que de trois mille francs de réserve pour se résoudre à une vie plus économique. Et voici qu'au bout d'une semaine, avant d'aller se coucher, Albizzia : 320 ; Mimizan (280 × 11 j.) : 3080 ; Vélo : 940 ; sac : 230 ; Formule 1 (165 j. × 7) : 1155 ; Nourriture (50 × 19 j.) : 950 ; Divers (hygiène,

[1] Michèle Gazier remarque justement en ce sens qu'Echenoz « passe en toute virtuosité du roman noir au conte fantastique, du réalisme social à la fantaisie purement littéraire. » Michèle Gazier, « La chute de Victoire », *Télérama*, N° 2468, 30 avril 1997, p. 39.

> aspirine, cigarettes, rustines) : 370 ; *Total :* 7045 ; *Reste :* 3014 francs donc il était temps d'agir, Victoire quitta l'hôtel le lendemain à midi pile, profitant jusqu'à la dernière minute de son dernier abri (UA, p. 55).

Le comportement de Victoire ne saurait s'expliquer que par la labilité de son psychisme. S'il est possible d'interpréter sa fuite du lit conjugal, après avoir découvert le corps de son compagnon sans vie, comme une crainte d'être accusée d'un crime qu'elle n'avait, selon toute apparence, pas commis, même malgré le fait qu'elle a oublié ce qui précède, il est effectivement impossible de repérer une explication quelconque de la continuation de sa fuite. Car même lorsqu'elle apprend que la police ne la soupçonne en rien, elle ne se résout nullement à interrompre son errance sans but ni par conséquent sa dégradation générale. Sous ce prisme, le seul mobile de la succession des actions revêt l'apparence d'une fuite en avant de la narration, une nécessité de remplir l'espace d'un an qui a été préalablement déterminé comme durée de l'histoire, mais également une nécessité de combler l'espace réservé à la durée du récit qui occupe une centaine de pages.

A l'instar des autres héros échenoziens, Victoire ne peut s'empêcher de dévoiler, quoique de manière un peu moins flagrante par rapport aux personnages ouvertement caricaturés, l'absence d'activité et, pour ainsi dire, d'action. C'est par le biais du protagoniste que le roman laisse pressentir le besoin de remplir le vide d'action par des préoccupations de remplacement :

> Les jours suivants, pour s'occuper un peu, Victoire eut plusieurs fois l'idée de faire le ménage mais s'en tint là, découragée par l'ampleur du projet. Puis elle tenta de s'occuper du jardin, ratisser le gravier, tondre ce qui avait dû former une pelouse ou recueillir dans un panier les branches mortes des géraniums dégénérés - mais d'abord elle ne savait pas s'y prendre, ensuite un outil lui manquait toujours (UA, p. 32).

Or l'exhibition du manque en ce domaine est pratiquement constante, comme, d'ailleurs, dans tous les textes précédents de notre romancier. Affectant en

premier lieu le domaine des actions des personnages, le sentiment de vide s'affiche également au plan spatio-temporel du texte. Ainsi, même le domaine de la nature peut se voir atteint d'une absence, fût-ce l'absence d'idée, et condamné par la suite à la nécessité de créer un paysage provisoire : « L'environnement semblait disposé là faute de mieux, histoire de combler le vide en attendant une meilleure idée » (UA, p. 12). De cette manière, d'autres éléments de la fiction s'avèrent marqués par le vide et soumis de ce fait à l'obligation de le combler. Ainsi du temps qui paraît vouloir rendre son écoulement palpable afin d'écarter tout soupçon de son absence éventuelle : « Une horloge s'occupe de combler les vides avec le thermostat du radiateur à gaz, qui déclenche cycliquement de brefs embrassements sourds » (UA, p. 102-103). Et même, étant donné les progrès de la médecine moderne, la mort, seul indicateur sûr dans la vie humaine, semble s'être également retirée vers l'absence, même si dans ce cas, c'est l'humour noir qui l'emporte sur l'absurdité de la société contemporaine : « Ha, fit-il bruyamment, mais ne vous inquiétez pas, je roule à vide aujourd'hui. De toute façon c'est très calme en ce moment, la médecine a fait tant de progrès. Les gens ne meurent plus » (UA, p. 63-64).

Toujours pleinement conscient de sa vocation première, celle du romanesque noir, le roman tient, de temps en temps, à rappeler son origine architextuelle. En dépit de l'intention de désapprendre les contraintes du genre, on décèle l'effort de maintenir un certain nombre d'attributs propres à la thématique noire. L'accent est mis notamment sur les stratégies de suspens dont le texte d'*Un An* est effectivement imprégné dès la première page. Ainsi, Victoire se voit plongée, dès qu'elle abandonne son domicile, dans « une ambiance de morgue » (UA, p. 8), bien qu'il ne soit question que des quais de la gare Montparnasse ; le texte recourt également au procédé par lequel il présente comme un mystère certains phénomènes inexplicables aux yeux de l'héroïne et du lecteur. C'est en particulier le cas « des chocs discrets déjà repérés, suivis de deux autres », et, même si « [c]ette fois ce fut d'abord sous forme de gong, puis de clapotis, puis de frisson de feuilles froissées. Mais pas plus que les fois précédentes », Victoire « ne parvint pas à déterminer leur

origine » (UA, pp. 31-32). Entretenu de la sorte dans un désir croissant de trouver l'explication du mystère, le lecteur doit finalement faire face à une révélation décevante, comme le dictent les lois du genre. Car le mystère s'explique de façon banale : « Victoire, ayant enfin compris l'origine des bruits anonymes qui l'intriguaient depuis son arrivée, découvrit les semaines suivantes d'autres balles dans le jardin, échappées de leur territoire par-dessus les blocs et chicanes de buissons ceignant le terrain de golf » (UA, p. 37).

Effaçant l'architexte ou l'intertexte par le biais du jeu avec les conventions génériques ou les emblèmes d'un autre texte, ce processus laisse transparaître un autre texte qui essaie de dire une partie du sort de l'homme contemporain. C'est sous cette apparence qu'apparaît le processus de resémantisation du personnage qui fait partie inhérente du mouvement de renarrativisation du romanesque contemporain.

## Conclusion du chapitre VII

Tueur aveugle, espion à l'état de pion, figurant simple d'une part, détective suspect à l'allure existentialiste, dont il tente pourtant de s'émanciper, de l'autre, belle blonde à l'allure légèrement psychopathologique, les protagonistes montrent comment l'ironie qui enlève le poids d'une typologie conventionnelle libère, au sein du personnage, l'espace nécessaire pour la réintroduction de la fonction romanesque et, avec elle, plusieurs éléments du réel contemporain. L'être de papier redevient le personnage avec son nom, son statut social et sa psychologie.[1] D'ailleurs, Jean Echenoz lui-même s'exprime en ces termes : « Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissaient par ailleurs une alternative des lieux propices à l'expérience romanesque. »[2]

Bien que la motivation architextuelle transparaisse quasiment dans la totalité d'*Un An*, elle est, à la différence des textes précédents, moins exposée à la décomposition ludique et caricaturale. Le palimpseste n'insiste plus sur le travail de gommage de l'architexte, l'interférence de l'appartenance générique a été progressivement diminuée au point qu'elle ne gêne plus d'autres éléments fictionnels à ressortir. De cette manière, le personnage de Victoire représente, tout comme les autres héros échenoziens, le spécimen du personnage romanesque en devenir : sous le personnage-définition se cache un personnage-hypothèse.[3] Si les textes du premier groupe affichent une forte nécessité de se

[1] Olivier Bessard-Banquy, « Le parti pris d'Echenoz », *Critique*, N° 52, 1996, p. 1064.
[2] Entretien « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, p. 195.
[3] Daniela Hodrová distingue dans ce contexte deux types majeurs du personnage : personnage - définition et personnage - hypothèse. Tandis qu'il est possible de définir le premier type

délivrer du revêtement sémantique hautement déterminé par une convention générique concrète, les textes de transition et les textes ultérieurs marquent déjà une relative liberté et, de ce fait aussi, un terrain beaucoup plus vaste pour un épanouissement dans d'autres directions. Ainsi s'impose une possibilité, sinon un urgent besoin, de retrouver une matière palpable et, par conséquent, plus accessible. Victoire et tout le plan de la fiction peuvent être envisagés en termes de reproduction poétique de l'espace socioculturel contemporain.

L'hybridation générique a disposé de l'espace au processus de ressuscitation des éléments de base de la fiction romanesque, tels le personnage, l'histoire, mais aussi les décors spatio-temporels. Le paysage fictionnel est ainsi en plein processus d'une renarrativisation de l'espace littéraire contemporain que le processus anamnestique de la postmodernité avait engendré.

---

comme une structure sémantique et formelle qui entre dans le texte comme une entité achevée ou qui s'y achève entièrement, tel un signe dévoilant toutes ses significations dans l'œuvre, l'autre type apparaît comme une structure ouverte que le lecteur, les autres personnages ou le narrateur tentent de 'clore', c'est-à-dire d'interpréter. Cf. Daniela Hodrová, « Postava-definice, postava hypotéza », *in* Daniela Hodrová *(éd.), Proměny subjektu I, II*, Prague, Ústav pro českou literaturu AVČR, 1994, p. 96.

# VIII. L'ANAMNÈSE DE LA POÉTIQUE DE L'EMPRUNT

Si le genre mineur, volontiers noir, apparaît comme un moyen propice à la reconstitution du paysage romanesque que le modernisme scriptural avait laissé dans un état déplorable de déconstruction totale, la fiction marquée par l'éthos postmoderne surgit alors comme un collage textuel foisonnant en toutes sortes de pratiques citationnelles. Si la décomposition ludique et parodique des formes hautement codées représente le premier pas vers le phénomène communément désigné sous la notion de renarrativisation, le genre paralittéraire a également servi de dispositif de base pour une le réintroduction des composantes traditionnelles du récit. Le processus se poursuit, dans un cas précis qu'est le roman échenozien, par d'autres procédés, cette fois intertextuels, qui contribuent à la recomposition sémantique du monde fictionnel.

Dans sa conception extensive qui prône la présence d'autres textes (discours) dans le texte, l'intertextualité dont le concept a été bâti notamment par le modernisme critique[1] scriptural est en quelque sorte parvenue à contester la notion d'originalité : il est effectivement possible de repérer dans chaque

[1] La notion même étant introduite par Julia Kristeva : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. » « Le mot, le dialogue et le roman », *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Points Essais », p. 85.

texte un autre texte qui le précède. Loin d'entrer dans une polémique rigoureuse avec la définition extensive de la textualité omniprésente[1], le romanesque échenozien semble pourtant jouer avec le concept d'intertexte en tant que présence d'un texte précédent dans le texte, en exhibant des sources d'inspiration relevant d'autres « textes », fussent-ils écrits, joués, chantés ou autres. Refusant de se poser comme un élément générateur du récit[2], la pratique citationnelle chez Echenoz fonctionne comme un moyen propice pour exhiber le caractère de copie et de simulacre dont le texte du roman paraît vouloir s'affubler. L'effet que produit la mise en scène de la production de seconde main donne au roman des propriétés de collage hétéroclite qui parvient à annuler toute volonté d'y chercher un travail rigoureux de réécriture. Or, en dépit de l'aspect baroque de la jonglerie avec les références littéraire de même que musicales ou cinématographiques, la pratique du palimpseste ni la citation ne relèvent d'un jeu gratuit : elles participent au processus de resémantisation de l'espace fictionnel dont en particulier le personnage. Son profil physique ainsi que psychique se voit de la sorte enrichi par le biais des parallèles pluriesthétiques. Le dispositif élémentaire qu'a offert le canevas architextuel - le personnage typé, modelé à partir d'une caractéristique générique (tueur, détective, psychopathe) - est enrichi par d'autres références littéraires et autres, dont en premier lieu les filmiques.

Selon une définition restreinte de la pratique citationnelle, deux catégories de gestes proprement intertextuels sont discernables chez Echenoz : l'hypertextualité genettienne et l'intertextualité proprement dite.[3] Mais il est

---

[1] Et, donc, aussi de la littérature qui envisage le hors-texte également comme texte, c'est-à-dire aussi le contexte social et historique mis au même plan que le contexte littéraire.

[2] Cf. Marc Gontard, *art. cit.*, p. 40.

[3] A la différence de l'architextualité, l'hypertextualité sera entendue ici comme relation entre deux textes précis, et non pas entre un texte précis et un groupe de textes qu'une caractéristique générique permet de regrouper. Il ne s'agit donc pas de la relecture d'un genre, mais une relecture d'un texte précis et des réécritures de ce texte. La notion de palimpseste paraît se prêter le mieux pour désigner ce procédé qui, en écrivant un texte autre, tente de reconstituer le premier texte effacé. D'ailleurs, il n'y parvient que par endroits, à la manière du palimpseste dont la première écriture du manuscrit n'est reconstituable que rarement dans sa totalité.

Pour éviter toute confusion avec le concept général d'intertextualité, nous entendrons sous cette notion, que nous préférons préciser comme intertextualité proprement dite, les procédés d'insertion d'autres textes par le biais de la citation, référence, allusion ou plagiat. Cette définition restrictive est évidemment empruntée de Gérard Genette. Cf. *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

possible de distinguer également, au sein de la seconde catégorie, deux types de référence intertextuelle en fonction de la dimension de l'œuvre littéraire qu'elle affecte : il peut être question d'une référence au plan de la dimension formelle du texte ou bien au niveau de son contenu. De cette manière, la citation devient non seulement le moyen qui permet de resémantiser l'espace diégétique du roman, mais également un élément ludique participant au processus d'anamnèse du modernisme scriptural.

## VIII.A. L'anamnèse de la pratique du palimpseste

C'est en premier lieu *Le Méridien de Greenwich* qui se greffe explicitement sur un autre texte littéraire en accentuant, fût-ce de manière fragmentaire, des plis et des points d'intersection entre l'hypotexte et sa réception par la littérature contemporaine. Mais il est possible de continuer la liste de cette manière en évoquant *Les Grandes blondes* dont le protagoniste féminin n'est sans rappeler pour de multiples raisons Aimée Joubert de Jean-Patrick Manchette, Victoire - veuve temporaire - d'*Un An* qui, se promenant en vélo dans la forêt landaise, fait l'objet d'une dégradation morale aussi bien que physique à la manière de Thérèse Desqueyroux. Le caractère existentiellement « étranger » de Georges Chave que nous avons relevé précédemment, les décors de *Lac* ou des *Grandes blondes* témoignant d'une inspiration amplement bondienne, mais également les réminiscence oulipiennes que l'on pourrait résumer par l'intermédiaire de la notion de loufoque - dont en particulier l'obsession de la thématique canine dans *Un An* - : tous ces textes représentent, dans les romans de Jean Echenoz, la pratique qui consiste à faire ressortir l'hypotexte initialement effacé de manière à lui emprunter certains éléments qui viennent compléter les articulations de l'hypertexte.

Or si ces textes d'Echenoz s'emparent des récits modernes et modernistes afin d'en proposer une relecture postmoderne, ce n'est nullement pour assouvir un sentiment de nostalgie ou une volonté de « revenir à ». Les romans échenoziens avouent ouvertement qu'un tel retour est en effet impossible, et ils n'hésitent pas à souligner ce fait d'une manière spécifique - celle dont la main du romancier saisit les textes modernes et modernistes. Mais

c'est aussi pour accentuer, par l'intermédiaire de cette écriture anamnestique, certains points névralgiques de la modernité et du modernisme. De plus, la mise en scène de la présence intertextuelle représente également une posture vis-à-vis de cette pratique même, car elle scande, par le biais d'un ludisme désopilant, l'aporie de la thèse moderniste qui a promu l'imitation au rang de la désuétude, prescrivant l'innovation comme le seul facteur de la vitalité de l'art. Ce besoin d'innovation a cependant vite révélé son côté dévastateur, notamment face à la littérature narrative, et l'art a cherché de nouvelles voies pour sortir de l'impasse : le recyclage des textes, genres et formes précédentes apparaît dans ce contexte comme un chemin propice, voire avantageux, ne serait-ce qu'en raison de sa double face que possède la présence intertextuelle dans les romans de Jean Echenoz. D'un côté il y a le voyage remémoratif que le texte entreprend à travers l'histoire de la littérature, de l'art, mais également de l'histoire événementielle de la société humaine, d'autre part, l'apport intertextuel acquiert l'apparence d'un élément auxiliaire lors de la resémantisation des parties élémentaires de l'espace romanesque, tels le personnage, l'espace, l'histoire.

Mais il y a également d'autres faces de cette mise en exergue de la dimension intertextuelle à laquelle participe une partie des romans des années 1980-1990. Celle qui apparaît dans les textes de Jean Echenoz, à savoir le besoin de jouer avec l'idée de l'emprunt intertextuel que la modernité avait condamné comme non originalité mais dont l'extrême modernisme a fait un moyen d'expérimentation, en est un spécimen particulier.

## VIII.A.1. Le mythe et la modernité

Comme il s'ensuit de la délimitation de la pratique intertextuelle qui fait l'objet du présent chapitre, toute reprise du mythe littéraire n'implique pas seulement un travail sur le schéma abstrait du mythe, mais aussi la citation, l'imitation et transformation des textes littéraires qui ont déjà raconté ce mythe.[1] Jean Echenoz inscrit à sa manière ses romans dans cette catégorie générale et l'anamnèse de la pratique qui procède par une relecture ludique de l'écriture hypertextuelle, celle qu'il faut appeler justement par le nom de palimpseste, car un texte premier a été gommé pour être par la suite reconstitué au milieu d'un autre texte, joue l'un des rôles importants dans *Le Méridien de Greenwich*. Dès son ouverture, le roman d'Echenoz donne intentionnellement libre cours à une « mythocritique », c'est-à-dire à des interprétations du point de vue de la mythologie. Or cette relecture de la robinsonnade est fortement marquée par des torsions qui impliquent automatiquement un second degré, voire un troisième degré, si l'on considère les réécritures des récits d'aventures insulaires effectuées au cours du XX$^{e}$ siècle comme des représentants du second. La désinvolture déconstructionniste qui régit le procédé interdit de ranger Jean Echenoz au côté des romanciers qui ont recouru au procédé moderniste de réécriture de la mythologie, tels que Michel Tournier ou Jean-

[1] De manière tout à fait révélatrice, Sophie Rabau se montre encore plus radicale sur ce point : « [P]lus largement la notion de mythe littéraire permet de réfléchir à tous les matériaux textuels qui dépassent le texte singulier et qui sont donc des moyens privilégiés d'établir des liens entre les textes. Les clichés et les stéréotypes jouent davantage à un niveau stylistique et, comme l'a montré Riffaterre, beaucoup d'anomalies sémantiques s'expliquent par un travail intertextuel sur ces clichés. » Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 241.

Marie Le Clézio, mais bien en dehors de leurs rangs, car son attitude envers la mythologie et, encore plus, envers la réécriture de la mythologie traduit un certain besoin de se dérober à celles-ci. Dans les romans d'Echenoz, c'est une autre relecture du mythe qui se donne à lire ; c'est celle qui dit le malaise ou même l'impossibilité de réécrire le mythe à l'époque qui fut marquée par un nouvel éthos, celui de la postmodernité. Celle-ci est d'une certaine manière apparue comme une refonte des points de repère, des échelles de valeurs, y compris valeurs littéraires, n'épargnant ni les mythologies modernes. Le mythe littéraire de la modernité par excellence, *Robinson Crusoé*[1], subit dans *Le Méridien de Greenwich* une cure anamnestique qui se manifeste ouvertement comme un jeu avec les clichés littéraires doublé de processus de déconstruction mélangeant d'autres corps de la mythologie avec des éléments de la réalité contemporaine.

En effet, le mythe et le côté mythique s'annoncent dès les premières pages de ce roman qu'il serait possible de considérer comme une sorte de déclaration programmatique. Le texte s'ouvre sur une scène dont les protagonistes, Byron et Rachel -, qu'il faudrait justement désigner par cette dénomination vu leur aspect théâtral - s'activent sur le fond d'un décor mythiquement insulaire en s'adonnant à des activités mystérieuses :

---

[1] Marthe Robert remarque en ce sens qu'il y a en effet deux sortes de romans modernes : d'une part, la modernité de la littérature romanesque peut s'apparenter à un mouvement de la littérature « qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits ». D'autre part, la modernité du roman peut refléter le mouvement de la modernité historique et sociale, celle qui traduit « les tendances de la classe bourgeoise et commerçante issue de la Révolution anglaise ». Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972. Nous nous référons à la réédition de cet ouvrage aux éditions Gallimard, 2002, coll. « Tel », pp. 11-12.

Ainsi, la modernité du mythe robinsonien a une autre généalogie que la modernité de l'antiroman qui relève, justement, de la première définition purement littéraire. De ce fait, notre travail qui tente de mettre au jour le cheminement de la modernité subissant une relecture anamnestique à travers l'œuvre romanesque de Jean Echenoz, suit en effet deux généalogies de la notion de modernité. Si le modernité de l'« antiromanesque » se situe dans la lignée scripturale donquichottesque, relue dans les texte d'Echenoz notamment au niveau autotextuel, c'est-à-dire là où agit l'autoréflexivité du texte, et architextuel, l'autre modernité, celle qui englobe le changement du paradigme historique et social ferait l'objet de l'anamnèse échenozienne notamment au plan intertextuel, c'est-à-dire celui qui traduit en partie également la nécessité de soumettre le monde moderne à une relecture critique du point de vue contemporain. Evidemment, il ne sera pas question uniquement du monde moderne tel qu'il se dessine à travers le mythe robinsonien, mais aussi, voire surtout, du monde moderne du XX$^{e}$ siècle dont les errements et déviations se prêtent encore mieux à un réexamen de la part de la postmodernité.

> L'homme porte des habits bleu marine et des bottes en caoutchouc vert. La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi (MG, p. 7).

De tels signes de la présence mythologique ou, plutôt, mythologisante, signalent une forte aimantation par la réécriture du mythe que le récit romanesque veut s'approprier. Cette réécriture s'avère néanmoins empreinte par la nécessité d'être mise en relation avec l'écriture du présent, c'est-à-dire être confrontée avec l'extrême modernité du monde contemporain. C'est en ces termes que pourrait s'expliquer la valeur hypothétique de la troisième phrase citée ci-dessus : le récit dit ouvertement qu'il lui est impossible de disposer dans une scène mythique l'homme qui vit dans le monde moderne et qui a connu les excès de la modernité. Ce sont les habits, cette fois réels, dont est vêtu l'autre personnage de la scène inaugurale qui laissent deviner une modernité latente qui se cache derrière la matière dont sont faites ses chaussures. Les bienfaits de l'industrie moderne contrastent vivement avec l'allure allégorique de la femme que l'instance narrative paraît vouloir situer aux antipodes de son partenaire qui semble symboliser la modernité non seulement de par son costume, mais à également de par son allure : c'est sa modernité qui a insufflé à l'homme le besoin fondamental de connaître et de décrire, mais avant tout de structurer, d'organiser et de perfectionner, si les circonstances le permettent, ce que la nature avait créé. De cette manière, ce protagoniste dont le nom signale encore pour ainsi dire la volonté d'épouser la dimension mythique (Caine) avec celle des temps modernes (Byron)[1], parvient à proposer des mesures à prendre afin de mieux organiser la structure temporelle de l'île scindée par le Méridien de Greenwich. Ainsi, l'invention

[1] On remarquera en ce sens que le romantisme et le dandysme qui définissent le mieux l'œuvre et la personnalité de George Gordon Byron relèvent de la modernité de l'époque. Le byronisme, notamment à ses débuts comme par exemple dans *Le Pèlerinage de Childe Harold*, représente l'incarnation de la modernité romantique.

purement humaine et abstraite qu'est ce méridien séparant l'hier de l'aujourd'hui devrait, conformément aux propositions de Byron Caine, trouver un passage mieux marqué : « On aurait pu aussi construire un mur, pour diviser l'île en deux dates » (MG, p. 11). On éviterait de la sorte le risque « de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier » (MG, p. 11).

Toujours est-il cependant que si le narrateur nous invite à reconsidérer la scène d'ouverture en s'imaginant un décor d'inspiration mythique ou, du moins, antique, et qu'il déclare qu'il s'agit d'un décor préhistorique, c'est-à-dire également mythique dont l'atemporalité serait soulignée par le mouvement intemporel des oiseaux et des fleurs, il le fait justement pour faire savoir qu'il ne s'agira point ici d'un récit qu'il serait possible de situer parmi les textes qui recourent à la mythologie pour en proposer une réécriture.

L'effet de contraste que provoque une mise en relation des éléments d'inspiration mythique et de ceux qui relèvent d'une la modernité dont le progrès révolutionnaire a conféré à la vie de l'homme des dimensions inouïes représente une constante dans l'œuvre d'Echenoz. Ainsi du cyclope Polyphème « au front orné d'un œil proéminent » qui représente l'autre objet mythique. Cette œuvre d'art caractérisée comme « moulage de terre cuite en provenance de Smyrne » (MG, p. 15) incarne en effet la modernité dissimulée derrière le mythe, cachant dans ses entrailles un appareil de projection filmique : « Il se dirigea vers le cyclope et dut faire jouer quelque ressort dissimulé derrière la nuque antique, car la tête s'ouvrit en deux, pivotant sur d'invisibles charnières et découvrant un petit appareil de projection logé à l'emplacement supposé du cerveau de Polyphème » (MG, p. 17). L'attitude de Georges Haas, propriétaire de cette combinaison de la mythologie et la modernité technique, trahit également un besoin d'exprimer l'incongru que produit le contact de l'homme moderne avec le mythe : le mythe devient inintelligible pour ce dernier ne serait ce qu'en raison de l'éloignement qui le sépare du mythe, ceci même malgré l'immense effort d'exégèse. Rejoindre le mythe est devenu impossible, toute tentative de transgresser ce fait est préalablement condamnée à échouer. Le dessein de s'approcher du mythe par la voie de la réécriture, que ce soit sous forme d'une reproduction ou d'une réinterprétation moderne n'y peut rien.

Le mythe demeure enfermé dans sa coque hermétique qu'aucun projet herméneutique moderne ne peut dissoudre :

> Cependant, s'il (l'auteur du cyclope) avait respecté la vision proverbialement monoculaire des cyclopes, l'auteur de l'ouvrage n'avait pas cru bon pour autant d'éliminer la trace des deux autres yeux. A leur place, deux paupières closes, vaguement creuses, semblaient gésir sur ce visage et couvrir deux béances, laissant supposer que Polyphème avait subi peut-être une énucléation double, avant que ne lui poussât l'œil frontal.
>
> Haas se demanda pour quelle autre raison le sculpteur avait pu conserver ces traces d'yeux ; peut-être pour d'obscures motifs mythologiques ; ou bien quelque répulsion à substituer à ces organes deux étendues d'argile bien lisses, s'étirant des oreilles à l'arrête du nez - comme s'il était moins risqué d'ajouter au visage un attribut, plutôt qu'en retrancher un autre. Mais, dès lors, Polyphème n'avait plus rien d'effrayant ; il semblait affublé d'un postiche. (MG, p. 15)

Au moment où la reproduction du mythe l'affuble effectivement de « postiche », toute l'opération réécriture (reproduction) se réduit à une esthétique du faux et du truquage. Le mythe a été doublement vidé de son contenu par la modernité : d'une part, l'usage que Georges Haas fait de Polyphème traduit la suprématie qu'avait prise la modernité sur le mythe, d'autre part il dénonce l'impossibilité de concevoir le mythe condamne l'homme moderne à une sorte de cécité face à lui. Ses réinterprétations sous forme de réécriture ne relèvent que d'une esthétique de second degré, d'autant plus fautive, allouant à la mythologie une position secondaire par rapport au mythe. On rejoint là Pierre Brunel quand, dans un dessein de situer la mythologie par rapport au mythe, il résume ainsi la position de celui-ci : « Le mythe pourrait devenir mythologie quand il se codifie ou quand il se sclérose »[1].

La sclérose mythologique est mise en scène dans le roman en question par le biais d'une réécriture fragmentaire du mythe de Prométhée. Celui-ci

[1] Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, pp. 57-58.

s'amalgame de manière tout à fait incongrue dans *Le Méridien de Greenwich* et il serait bien évidemment insensé de vouloir extraire un sens plus profond de cette incrustation ludique. A la différence de l'Œdipe robbe-grilletien qui joue un rôle essentiel dans la conception de l'intrigue, le Prométhée échenozien est réduit à un jeu avec les attributs du personnage mythique et leur intervention à des fins anaphoriques lors de la mise en texte. Ainsi, quand Pradon décrit à Russel ce qui se passe dans le film projeté devant lui, il recourt à des attributs qui symbolisent la personnalité mythique de Prométhée de manière presque didactique - il s'agit de la scène du supplice qui a le plus souvent inspiré les réécritures ultérieures. Il n'est pas sans intérêt de souligner que le texte recourt à cette description, presque technique du point de vue de la mise en texte, en la pourvoyant d'une justification qui, elle non plus, n'est sans frôler l'absurde : Pradon décrit la scène filmée afin de donner une idée de l'aspect de Byron Caine à Russel, c'est-à-dire à ce tueur aveugle qui est tout de même un professionnel dans son domaine :

> Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On distingue une cicatrice sur son flanc droit, au niveau du foie. L'image est très sombre, il doit faire nuit, on aperçoit d'ailleurs un réverbère juste au-dessus de lui. Son visage est plutôt allongé, avec des cheveux châtains, des yeux clairs, un nez un peu busqué mais sans excès. Il regarde droit devant lui, vers le haut. (MG, p. 30)

Or si, au départ, le mythe de Prométhée se révèle comme un clin d'œil intertextuel au lecteur, il se voit cependant doté, en d'autres lieux, d'une dimension largement fonctionnelle - celle du lien thématique qui fait enchaîner certains chapitres. C'est en ces termes qu'il faut entendre la fin du chapitre 4 qui précède immédiatement au chapitre suivant, s'ouvrant sur le passage cité ci-dessus : « Théo Selmer s'approcha et à son tour considéra l'objet d'une telle attention. La toile figurait le supplice de Prométhée » (MG, p. 29). Le processus de codification que le roman d'Echenoz met en exergue et auquel prend largement part également le procédé de réécriture a déplacé le mythe

antique du côté de la mythologie sclérosée. De cette façon, il s'avère urgent de rappeler à tout moment quel était le sort de Prométhée et en quoi consiste son mythe. Les références explicites abondent dans ce texte qui, plutôt qu'une réécriture du mythe, se veut une anamnèse ironique de la réécriture mythologique. L'explication sous un prisme mythologique de l'*incipit* ainsi que de la séquence filmée qui décrit le protagoniste du *Méridien de Greenwich*, s'opère par le biais d'un parallélisme :

> Un après-midi, au musée Gustave Moreau, il demeura un long moment devant le supplice de Prométhée. Celui-ci était représenté adossé au rocher caucasien, les pieds entravés par des chaînes et les mains liées dans le dos. Au-dessus de sa tête, une langue de feu ; derrière lui, une maigre colonne ionique, au chapiteau orné de deux volutes latérales ; devant lui, l'abîme vide et peint en bleu. Le titan considérait assez sereinement le ciel, sans douleur apparente, bien qu'un vautour lui rongeât les viscères ; un second oiseau gisait à ses pieds inexplicablement, mort peut-être, ou repu, gavé du foie prométhéen (MG, p. 50).

Ici, la mythologie représente dans une large mesure le moyen d'augmenter la cohérence thématique d'un texte qui se décompose en une multitude de références intertextuelles. Il serait intéressant de remarquer en cet endroit que le mythe de Prométhée, nourrissant, par de nombreux traits de son caractère, le mythe de l'homme moderne,[1] a constitué au cours de l'histoire, et

[1] Ainsi peut-on lire dans le neuvième Entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg* dans *Orphée* de Pierre Simon Ballanche des interprétations de Prométhée qui ont sans doute également nourri les idées de la modernité. Pour Ballanche, Prométhée a donné à l'homme « la puissance de dompter l'aveugle nature » et « introduit sur la terre la loi du progrès » en représentant « la marche progressive du genre humain, se faisant lui-même ». De cette manière le héros mythique se double chez cet auteur d'un héroïsme marqué du progrès qui rend l'homme le maître de la terre, de la mer et des airs. Si le XIX$^{e}$ siècle a vu dans Prométhée le titan et précurseur des grandes inventions de ce siècle, le XX$^{e}$ siècle a d'autant plus accentué le côté titanesque et révolté de ce héros mythique, en mettant à son compte les grands exploits de l'humanité qui ont permis à l'homme de vaincre la nature : « en 1961 encore, l'exploit du cosmonaute Gagarine a été salué, de toutes parts, par Pierre-Henri Simon aussi bien que par Ilya Ehrenbourg, comme *une victoire de Prométhée* ». Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 161. C'est l'auteur qui souligne. En ce sens, il serait inutile d'insister sur le fait que le XX$^{e}$ siècle, celui des révolutions prolétariennes, demeure également, comme l'affirme Pierre Albouy avec Albert Camus, celui de l'homme révolté, la révolte n'incarnant « qu'un moment et un moteur du *progrès* ». Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 136.

non seulement littéraire, le symbole de la révolte et du progrès. Un tel lien permet un autre rapprochement avec la question de la modernité et, par conséquent, également avec celle de postmodernité. Car si les termes de révolte et de progrès définissent la modernité, le personnage de Prométhée saurait assumer, de par ses actes et son sort, le rôle symbolique du héros moderne : « Chaque génération aime se reconnaître et trouver son identité dans une grande figure mythologique ou légendaire qu'elle réinterprète en fonction des problèmes du moment : Œdipe comme emblème universel, Prométhée, Faust ou Sisyphe comme miroirs de la condition moderne. »[1]

Or considérant Byron Caine, le Prométhée échenozien, il est évident que la littérature qui naît comme une relecture de certaines idées de la modernité change le sort de ce héros inébranlable de la modernité de sorte que celui-ci ne s'affirme plus comme une image de progrès, bien que un teint léger de révolte demeure toujours présent, du moins de façon latente. Si notre protagoniste ne s'applique nullement à travailler sur sa contribution à la promotion de l'esprit humain né de l'héritage des Lumières - c'est-à-dire le génie technique vu son domaine d'investigation -, il s'adonne toutefois à un ingénieux travail de tromperie fabuleuse qui trahit une intention de révolte. Malgré un effort certain du texte de doter le protagoniste d'apparence mythique, celle-ci se réduit exclusivement au côté physique de sa personnalité. La pensée de Byron Caine dévie complètement de sa présumée vocation prométhéenne :

> Il piétinait, échouait, manquait d'idées. Cela durait depuis quelque temps déjà ; c'était peut-être à cause de Rachel. Pour justifier son improductivité, camoufler sa stérilité, il avait eu l'idée de reprendre un vieux projet inabouti et laissé pour

[1] Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, *op. cit.*, p. 70. Ainsi on peut reconnaître, toujours avec Gilles Lipovetsky, que « [...] de même que les hommes se sont voués, dans l'Occident moderne, à l'exploitation intensive du monde matériel et à la rationalisation des tâches productives, ils ont affirmé, au travers de l'éphémérité de la mode, leur pouvoir d'initiative sur le paraître. Dans les deux cas s'affirment la souveraineté et l'autonomie humaine s'exerçant sur le mode naturel comme sur leur décor esthétique. Protée et Prométhée sont de même souche, ils ont institué ensemble, selon des voies radicalement divergentes, l'aventure unique de la modernité occidentale en voie d'appropriation des données de son histoire. » Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38.

compte, et de le présenter à Georges Haas comme une recherche en cours (MG, p. 218).

Ainsi, Byron Caine ne peut se situer qu'aux antipodes de l'idéal prométhéen. D'ailleurs, instrument de guerre, la fameuse machine - « le vieux projet inabouti » auquel Haas donna le nom de « projet Prestidge » et qu'il est censé réaliser sur cette île où l'exotique épouse l'industriel - n'est qu'un immense « leurre » (MG, p. 221). Il s'agit en effet d'un piège dressé contre les acharnés qui voudraient accomplir, par la force et à tout prix, « le projet », qui symboliserait ici également le « projet de la modernité »[1]. De même que chez Lyotard, ce projet est ici resté inachevé : « Byron Caine regardait sa machine. Cette accumulation d'objets divers agglutinés sur un cylindre choquait à première vue par son apparence désolante d'objet inachevé » (MG, p. 100). Voire, la machine prométhéenne qui aurait pu matérialiser le progrès technique non seulement ne cesse de refuser ce rôle que lui réclamerait la modernité, mais, de surcroît, elle se pose comme une révolte contre la mission de propagateur du progrès ; tout ceci grâce aux soins du héros prométhéen : « Quant à la machine appariée, censée représenter la pratique de sa théorie, supposée témoigner de l'essor de ses spéculations, elle témoignait en effet : c'était n'importe quoi » (MG, p. 222). Le seul côté prométhéen que Byron Caine porte en lui, aussi latent mais révolté soit-il, consiste en effet à mettre en place un plan secret qui détruira tous les autres projets, y compris celui de Prestidge. Parallèlement avec la construction de la soi-disant « machine », le héros échenozien s'apprête, avec une tranquillité remarquable dans l'âme, à

[1] On songe en particulier au projet de l'émancipation de l'homme de l'emprise de la nature et des superstitions de la société traditionnelle par l'intermédiaire du progrès technique et social. Mais la marche de la modernité semble s'est écartée de ce projet initial qui a donné lieu à des conflits guerriers et à un nouveau type d'asservissement : « [L]'autonomie promise par les Lumières a eu pour conséquence ultime une aliénation totale du monde humain soumis au poids terrible des deux fléaux de la modernité que sont la technique et le libéralisme marchand. Non seulement la modernité n'a pas réussi à concrétiser les idéaux des Lumières qu'elle s'était fixés pour but, mais, en outre, au lieu de cautionner un travail de libération véritable, elle a donné lieu à une entreprise d'asservissement réel, bureaucratique et disciplinaire, s'exerçant non seulement sur les corps, mais également sur les âmes. » Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal », *in* Gilles Lipovetsky - Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004, pp. 17-18.

faire exploser une « le matériel déflagrateur longtemps cherché par Arbogast » (MG, p. 223). C'est cette voie qu'il adopte pour se dérober finalement à la mission de mobile du progrès. Et c'est ainsi d'ailleurs que la modernité se voit mise en discrédit avec ses propres moyens. Car en réalité, le seul équipement dont Byron Caine se sert à cette fin n'est qu'un « matériel ancien, datant de la dernière guerre » (MG, p. 224), c'est-à-dire celle qui a opposé, au nom du progrès et de l'émancipation de l'homme, pratiquement tous les pays modernes du monde.

Il serait sans doute inutile de continuer à rechercher les divergences et parallèles qui divisent et réunissent le personnage de Byron Caine et le héros mythique. Or, il serait néanmoins possible constater que les allusions au mythe prométhéen, dont en particulier à la fissure née du travail des vautours, incarnent aussi bien le fil d'Ariane qui boucle le texte du roman au plan formel. Ainsi, la métaphore de la blessure à l'endroit du foie qui s'ouvre pour subir ensuite le processus de cicatrisation s'active, dans *Le Méridien de Greenwich*, à chaque fois qu'il est question d'un mouvement des navires dans la mer, mais surtout du Méridien de Greenwich qui devient une incision incicatrisable au milieu de l'espace îlien. Créant deux extrêmes temporels au niveau terrestres, il apparaît comme une « borne absurde » dont les paramètres se révèlent inacceptables pour le Prométhée échenozien : « C'est un méridien tordu, poursuivait Byron, tordu et nageur. Il se faufile dans l'eau d'un pôle à l'autre, sans passer sur aucune autre terre » (MG, p. 10). Le roman débute par une proposition de parfaire le décor au moyen d'attributs qui sauraient en faire un décor mythique. Si, au commencement, pour le protagoniste prométhéen, la cicatrice abstraite faite par la main de l'homme moderne signifie une limite absurde séparant les deux extrémités de la Terre, tant au niveau temporel qu'au plan spatial - « on risquerait de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier » -, le texte du roman propose cependant, dans son *excipit*, une réconciliation des oppositions dues au travail des « vautours » :

> Le navire coupe l'image en deux, obliquement. Il fend la mer comme un scalpel et l'eau se referme derrière lui, et les reliefs blancs du sillage vont s'émoussant,

> atténuant après son passage, et l'eau s'apaise progressivement jusqu'à recouvrer sa lisseur mobile, ridée, reproduisant à l'accéléré l'évolution d'une blessure, le procès de sa cicatrisation (MG, p. 256).

Ainsi du mythe de Prométhée qui est ici doté d'un double rôle : d'une part, vu qu'il échoit du côté de la mythologie représentée par la réécriture du mythe, il se voit promu au rang des procédées sclérosés que la modernité et le modernisme ont dépourvus de toute souplesse, d'autre part, étant donné son caractère sclérosé, voire didactique, il n'a qu'à assumer la fonction de lien thématique et formel du texte.

La question du sort du mythe et de ses réécritures mythologiques dans la littérature moderne (et moderniste) a été plusieurs fois posée à travers l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. C'est particulièrement dans *Le Méridien de Greenwich* que notre romancier procède à l'anamnèse de ce procédé moderne qu'est la réécriture mythologique. Une spécification s'impose cependant : ce qui est ici sujet à une relecture anamnestique effectuée par les romans d'Echenoz, ce ne sont pas seulement les réécritures du mythe antique ou chrétien, mais certains récits de la littérature moderne qui constituent une longue tradition littéraire et que le processus de mythification a promus au rang des mythes littéraires.

## VIII.A.2. La relecture du mythe littéraire de la modernité

Le mythe robinsonien qui paraît constituer l'une des conceptions de la modernité[1] incarne dans le roman en question l'un des lieux communs de la littérature du XX$^{e}$ siècle. Etant donné qu'il est possible de lire *Le Méridien de Greenwich* comme une robinsonnade, ou, plus précisément, comme une relecture minutieuse de la tradition de la réécriture des récits d'aventures insulaires, il n'est pas sans intérêt d'envisager l'île où se déroule l'essentiel, comme une figure qui acquiert une dimension mythique. Puisque « [t]oute île, vraie ou imaginaire, apparaît plus ou moins mythique, chargée de légendes terrifiantes ou merveilleuses, dépositaire d'un trésor soigneusement caché dans ses entrailles ou au fond d'une grotte dont l'entrée est toujours défendue par d'affreux dragons. »[2] Elle possède une forme archétypale circulaire : où que Byron Caine se mette, l'île « semble presque parfaitement ronde » (MG, p. 94). Bipartie par le méridien, elle est aussi parfaitement symétrique. Le décor naturel apparaît au premier abord authentique, autant qu'un récit d'aventures insulaires peut se l'imaginer :

---

[1] L'image de cette modernité représentée par le récit de Daniel Defoe se constitue au cœur même de ce texte en acquérant des dimensions d'achèvement de la colonisation. Ainsi, Robinson ayant converti Vendredi et finalement créé une colonie insulaire a permis d'imaginer le règne universel et pacifique de la civilisation chrétienne. Il serait inutile de souligner que l'universalisme de cette idée va de paire avec les images que la modernité s'est fait d'elle-même dans le processus de libération universelle auquel Jean-François Lyotard attribuera, un siècle plus tard, la dénomination de l'un des « métarécits de légitimation ». Or Robins peut être caractérisé non seulement comme un mythe de la modernité, mais surtout comme un « mythe moderne ». Jean-Paul Engélibert, « Réécrire *Robinson Crusoé* : mythe littéraire et deuil de la modernité », *Revue de Littérature comparée*, № 1, janvier-mars 1996, p. 53.

[2] André Bay, « Préface », *in* Robert-Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, Paris, Librairie générale des éditeurs, 1985, p. 6.

> La source du ruisseau, dès sa naissance, alimentait d'abord un marais aux eaux presque stagnantes, peuplé d'arbres à fièvre, qui communiquait assez d'humidité à cette partie de l'île pour qu'y pussent foisonner les eucalyptus, les kingies et autres fougères arborescentes. [...] Byron Caine s'était laissé séduire par l'étrangeté de la faune océanienne [...] Ne lui inspiraient de sympathie que les oiseaux, d'allure étrange mais d'espèce encore familière, et les kangourous, dont les longues têtes et les vastes oreilles lui rappelaient un peu celles des ânes (MG, pp. 94-95).

L'identification avec l'île exotique par le biais d'animaux domestiques européens permet donc d'assimiler l'allure psychique de l'héros à celle d'un Robinson Crusoé qui s'efforce, dans son journal, d'interpréter les découvertes exotiques au moyen des parallélismes avec la réalité des régions d'où il était issu. A force de symboliser le décor des romans d'aventures insulaires, le décor de l'île échenozienne parvient même à être représentatif dans son domaine : « Sa faune et sa flore sont représentatives pour l'essentiel des animaux et végétaux océaniens » (MG, p. 248). Malgré sa position déterminée avec une exactitude surprenante, fût-elle purement fictionnelle, « au centre du Pacifique, vers le bord oriental de la Micronésie, au nord-est de l'archipel Marshall, à l'égale distance de Shanghaï et de San Francisco, ou, pour ceux qui connaissent, de Ning Po et d'Eureka » (MG, p. 248), l'île s'affuble de mystère à l'instar de toutes les îles mythiques. D'une part, c'est sa fabuleuse symétrie, due au Méridien, qui en fait un lieu de dualisme intéressant du point de vue du *topos* de la modernité : bien que le progrès que traduit la notion de demain se situe, logiquement, dans le secteur occidental de l'île « qui en termes de méridien de Greenwich représentant demain », il n'est guère pourvu d'avenir, car il est « d'une extrême aridité ; ce n'était que pierres, galets, cailloux rochers. » De surcroît, c'est un lieu où « peu d'animaux se risquaient, alors que la partie représentant hier abondait en marsupiaux et monotrèmes représentatifs du continent » (MG, p. 95). Interpréter ce passage en termes d'antimodernisme rêvant d'un retour vers un passé d'avant la modernité relèverait, certes, de la gageure, il insinue néanmoins à quel point certains *topos* de la modernité sont ancrés dans ce texte.

L'absence de nom, sa position géographique dans le Pacifique, pourtant dotée du méridien de Greenwich, tout ceci en fait le prototype des îles mythiques. Le texte appuie dès le début cette connotation mythique en accentuant certaines des particularités définissant le mythe. Il s'agit avant tout de l'atemporalité et l'immortalité : « Les yeux fermés, soudés l'un à l'autre, ils flottaient dans un puits d'abstraction, espace immortel sans pesanteur ni temps au sein duquel pouvaient se croiser en se frôlant des angelots et des poissons, par exemple » (MG, p. 9). Due certainement au parcours du méridien, l'atemporalité mythique qui s'étend sur l'île constitue l'une des plus importantes caractéristiques qui font de celle-ci un lieu de mystère scié par « la borne absurde » (MG, p. 10) De ce fait, Byron Caine avec Rachel, les premiers habitants de l'île dont on fait la connaissance, peuvent « roul[er] enlacés entre hier et demain, et jou[ir] d'un indatable aujourd'hui » (MG, p. 11).

D'ailleurs, sa position, suspecte, car le méridien zéro est loin de croiser l'océan Pacifique, pourrait rapprocher, à la première vue, le roman d'Echenoz de la réécriture mythologique mise en œuvre par de nombreux romanciers de la modernité. Michel Tournier a eu par exemple recours, en réécrivant le mythe de Robinson, à certains glissements en matière de données géographiques et historiques originelles dont Daniel Defoe avait pourvu son récit. Chez Tournier, on peut remarquer également un certain nombre de déplacements : « Faire passer le roman du XVII$^{e}$ au XVIII$^{e}$ siècle, c'est probablement le restituer à son époque véritable, tout comme l'inscrire dans le Pacifique était lui rendre son lieu authentique. »[1] Or si, pour Michel Tournier, réécrire le mythe de Robinson revenait à lui donner des contours plus « réels » et plus appropriés, il paraît que chez Jean Echenoz, la réécriture du mythe robinsonien, subissant davantage de gauchissements que les réécritures de Tournier ne

[1] Jacques Poirier, *Approche de...* Vendredi ou les limbes du Pacifique *(Michel Tournier)*, Dijon, Editions de l'Aleï, 1984, p. 4. L'auteur répertorie également des « glissements » à d'autres plans de l'œuvre : « Le cadre diégétique ainsi redéfini, Tournier va alors pouvoir réécrire *Robinson Crusoé*, reprenant d'abord les épisodes fondamentaux (un naufrage, une île...), inversant ensuite le modèle (cf. les quatre derniers chapitres), mais surtout extrapolant des contenus secrets. » Le nombre d'écarts entre l'hypotexte de Defoe et l'hypertexte de Tournier n'est bien évidemment pas exhaustif ici.

sauraient nullement imaginer, s'est considérablement éloignée des ses prédécesseurs en la matière.[1]

### *VIII.A.2.a. Robinsonnade face à la condition postmoderne*

L'un des robinsons échenoziens lit *Le Robinson suisse* de Wyss, c'est-à-dire un Robinson de seconde main, dont il recopie l'attitude : tout comme le Robinson suisse, grand lecteur qui procédait sur l'île selon ce qu'il avait appris dans les livres, le Robinson échenozien semble également se laisser conduire par les conseils pratiques du *Robinson suisse* (MG, p. 129). Ce constat nous met en garde cependant contre toute volonté de continuer une lecture innocente du roman, à la manière des récits d'aventure mettant en place une réflexion sur la vie sauvage. Car, si ces récits[2] conçoivent l'île comme un espace naturel, et donc non moins idyllique et innocent, l'île échenozienne laisse tout le naturel céder sous la charge de l'artificiel. Ingénieuse et assommante en même temps, la réalité contemporaine, parée profondément de toutes les caractéristiques qui

[1] Recourant à la taxinomie genettienne des pratiques hypertextuelles, Jean-Paul Engélibert constate que la totalité des robinsonnades, c'est-à-dire des réécritures du mythe robinsonien que la littérature moderne a produites, appartiennent au registre de la « transposition » et relèvent donc du régime « sérieux ». (Gérard Genette cite en cette occurrence l'exemple de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 35.) Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, Droz, 1997, p. 91.

[2] Pour les plus importantes réécritures du mythe de Robinson Crusoé qui se sont profondément inscrites dans le modernisme littéraire, voir Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, *op. cit.*

ont marqué la société moderne, fait sentir son poids au mythe. Ses personnages acquérant des proportions consommatrices et son décor un teint kitsch, le mythe est promu assez vite au rang des ersatz que la modernité technique et artistique a substitué à la nature et à son art. De cette manière, les Robinsons échenoziens - car il y en a plusieurs dont les efforts trahissent le rêve de devenir des Robinsons d'aujourd'hui - vivent dans une île dont le décor devient « théâtral à force d'être maritime » (MG, p. 107). La mise en scène du factice ne se fait pas attendre, puisque les pierres qui se trouvent sur l'île s'apparentent à de gigantesques cailloux ronds, d'allure factice comme un décor d'opéra » et, dès qu'elles se mettent en mouvement, elles rappellent « du carton-pâte » (MG, p. 195). Ni la flore ni la faune insulaire n'ont été épargnées : les animaux rappellent des « autruches factices errant au bord des marais », les plantes prennent la forme d'« arbres-bouteilles » qui « démontr[ent] que leurs troncs diversement ovoïdes ne f[ont] au fond que parodier les formes des amphores, urnes, fiasques et autres flacons conçues par l'humain cerveau » (MG, p. 191). Non seulement la nature apparaît comme imitation de l'artifice à la manière du paradoxe wildien, le mode parodique n'enlevant aucun poids à la force d'impact d'une telle idée, mais encore l'espace îlien se voit envahi par une végétation non autochtone. Si la production agricole moderne se réjouit des progrès sur une part majeure de la Terre, son implantation n'épargne nullement l'île qui paraît se prêter ingénieusement à la culture du chou-fleur. Ainsi, l'espace de l'île se montre « favorable à la culture du chou-fleur » (MG, p. 97), nuancée tout de même « d'une fragrance exotique, indéfinissable, résultant sans doute de la conjonction des apports particuliers de l'humus îlien et de l'inattendu microclimat ami du crucifère » (MG, p. 162). A l'instar de la flore insulaire, le matériau préféré de l'architecture moderne vient également s'incorporer dans le corps de l'île mythique. Résidu, sans doute, de l'un des plus sanglants conflits de l'histoire humaine moderne, un « carré de béton encastré dans le rocher, avec lequel, par mimétisme, il avait fini par se confondre » (MG, p. 187) représente en quelque sorte le comble du processus de démythification de cet espace mythologique. C'est la modernité qui a

certainement contribué dans une large mesure, fût-ce à son insu, à la destruction de ce monde des mythes.

Aussi « harmonieux » (MG, p. 165) apparaisse-t-il - quand on considère l'opinion des personnages-robinsons -, le décor insulaire ruine le sérieux de l'hypertexte et déçoit par la suite toute nostalgie que les robinsonnades pouvaient avoir laissé dans la conscience du lecteur. De cette manière, après son atterrissage dans l'île, l'un des Robinsons, Théo Selmer, s'aperçoit de l'inutilité des objets dont il s'était équipé grâce à l'ingénieux travail de la modernité technique : « On ne peut pas être seul, pensa-t-il, et il se sentit seul, et bien mal équipé pour survivre, et qu'il s'y résignât : un dictionnaire de langue morte aux trois quarts inutilisable, un pistolet perfectionné, ses vêtements » (MG, p. 106). Bien que moins démuni que Robinson Crusoé, Théo Selmer constate comme ce dernier « qu'il n'était pas tout seul. Ecarquillant les yeux, il distingua une silhouette immobile, très loin, à l'autre bout de la piste, à peine perceptible, presque absorbé par la mer et le ciel qui dévoraient l'espace » (MG, pp. 106-107). Ce présage de Vendredi est presque automatiquement dissuadé par l'apparence de la personne venue à son encontre : « un homme vêtu d'un costume blanc, avec des lunettes noires et des cheveux blonds, plus jaunes que blonds » (MG, p. 107). L'avènement du troisième Robinson,[1] Paul, beaucoup plus maladroit et beaucoup moins à l'aise dans le milieu mythique, déçoit ouvertement tout ce qui restait du sérieux de la réécriture de la mythologie robinsonienne. Paul « dont le genou n'avait pas résisté à un atterrissage maladroit sur le sol insulaire » (MG, p. 139), paraît symboliser le prototype du « robinson loser ».

Il est possible de repérer effectivement une multitude d'indices qui prennent part à la démythification de la mythologie, annonçant de la sorte un malaise dans la position du mythe dans une littérature qui, ayant subi la domination de l'éthos moderne cherche enfin à sortir de l'emprise des dogmes et des excès qui ont également constitué cette modernité. La démythification prend forme d'une contestation perpétuelle du mythe, pourtant maintenu dans

[1] Si l'on considère que Byron Caine et Théo Selmer occupent les deux premières places.

la conscience du texte. Si seule la notion d'oisiveté saurait définir les Robinsons échenoziens qui ne sont que de bizarres personnages reflétant l'extrême modernité dans leurs attitudes[1] :

> Ils dialoguèrent un moment, paisiblement, s'assoupirent, et une heure s'écoula dans un repos repu. [...] Qu'est-ce qu'on fait ? [...] Comment, qu'est-ce qu'on fait ? Vous n'êtes pas bien là ? [...] Eh bien, on pourrait aller se baigner, peut-être [...] Il n'y a rien d'autre à faire ? Je ne vois rien d'autre (MG, p. 129),

il paraît que c'est en premier lieu la modernité qui a participé à la mise à mort du mythe. Non seulement les produits industriels « sauvent » les robinsons échenoziens de la vie sauvage, de la labeur qui avait jadis permis au Robinson Crusoé de s'approprier l'île. Voire, l'industrie moderne supplante le travail de la nature : en effet, les habitants de l'île dans ce roman se nourrissent presque exclusivement de « conserves » (MG, p. 97). De même, l'industrie musicale a envahi l'île et, en compagnie des goûts purement occidentaux, voire français,[2] elle détruit les qualités mythiques du lieu : « Des flots de violons américains parasités se déversaient par la porte ouverte de l'étage, de concert avec une prévisible odeur de cassoulet » (MG, p. 97). Or, il paraît que c'est en particulier le caractère de l'espace aussi bien que des gestes et des événements, arbitraire et d'autant plus factice, qui fait de toute possibilité d'inscrire ce roman parmi les réécritures mythologiques du récit de Defoe un postulat purement hypothétique et peu convaincant. Ainsi, le premier des Robinsons par ordre d'apparition, Byron Caine, contemplant son « être-là » dans l'île à la manière cartésienne, parvient à une conclusion tout à fait révélatrice de ce

[1] L'homme moderne se définit également par l'importance qu'il concède au loisir. Le vide qui préside aux actions de nos robinsons paraît constituer de la même manière l'une des caractéristiques de l'extrême modernité tant au plan social - celui du sens de la vie humaine dans le cadre de la communauté des hommes - qu'au niveau économique - celui du sens du travail humain. Cf. Gilles Lipovetsky, « Narcisse ou la stratégie du vide », *in L'Ere du vide*, *op. cit.*, p. 70 *sq.*

[2] Ne serait-ce qu'en raison de la réapparition fréquente des attributs culinaires de la vraie patrie des robinsons de ce roman. Leur menu se compose également d'« une boîte de choucroute en conserve » (MG, p. 101), d'« une boîte de tripes » (MG, p. 168), mais aussi, pour paraître plus exotique sans doute, des « boîtes de singe et de bière, des haricots en conserve et des fruits autochtones. » (MG, p. 190).

point de vue : « Voilà l'île, pensa Byron Caine, c'est ici que je suis. Et la chose lui parut extraordinairement arbitraire ; il eût été plus normal d'être n'importe où ailleurs que là. » (MG, p. 95). Non seulement l'existence du protagoniste en ce lieu se révèle arbitraire, mais également l'apparence de ce lieu semble fausse : « Il erra un moment parmi les détritus et les ébauches de détritus qui encombraient l'espace, et dont les ombres floues, multipliées par les lampes, intersécaient ou se superposaient. » (MG, p. 143). Mais ce sont surtout les attributs et les gestes des Robinsons qui sonnent creux : si l'un des Robinsons, Paul, agit « sans avoir imaginé le moindre plan, ni même une ébauche de plan, un plan de plan [...] » (MG, p. 164), il est évident que les actions de ses autres éponymes ne représentent qu'un montage factice qui n'a aucun trait avec la vie sauvage : « Paul sourit, et le regarda faire. A vingt mètres de lui, tassé contre un autre buisson, Armstrong Jones observait Paul observant Joseph » (MG, p. 165). Bref, dans ce monde où les Robinsons se réduisent de plus en plus à la seule préoccupation de regarder les autres Robinsons regarder, il n'est effectivement pas difficile de devenir « Paul, qui n'[est] plus que le cadavre de Paul » (MG, p. 167). De cette manière, le Robinson numéro 1, qui est en même temps un faux Prométhée, parvient, à un moment donné, à faire le bilan de la fausseté générale de l'existence :

> Et l'inventeur, alors, s'était senti bien seul, et floué, et amer, et du jus d'aloès lui ruisselait dans le raisonnement, et une lampe jaune, déniaisante, inondait brutalement l'espace en lumière rasante, accentuant les profils des faux amis, des amours fausses, les reliefs des faux sens et des faux mouvements. Il résolut de se venger, et que sa vengeance fût dans le ton : il fit un faux (MG, p. 221).

Le mythe de Robinson devient, chez Echenoz, le renversement de ce mythe. L'atemporel mythique, caractéristique qui a précédemment promu *Le Méridien de Greenwich* au rang des récits mythiques, s'efface « avec cette histoire de méridien », ne serait-ce qu'en raison du fait qu'« il y a deux dimanches par semaine ici. » (MG, p. 141). Dans *Le Méridien de Greenwich*, l'écriture échenozienne a « congédié dans un double mouvement le mythe

originel de Robinson (exaltation du travail) et ses réécritures (affirmation de la liberté dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Tournier) »[1]. Comme dans le cas de l'un des personnages, l'île avec toute sa mythologie « ne l'intéress[ent] véritablement qu'en tant que terrain de jeu. » (MG, p. 130). Ainsi, avec cette relecture bouffonne de la mythologie - qui est plutôt une relecture de la tradition moderniste des réécritures de la mythologie - le roman d'Echenoz dit l'impossibilité de poursuivre le mythe de Robinson à l'époque où l'artifice semble avoir remplacé le réel et où le savoir narratif, c'est-à-dire aussi le mythe, semble être tombé en discrédit. La démythification de la littérature procède dans ce texte par la voie de deux images, mythiques, que la modernité a su louer en tant que ses emblèmes : à savoir Prométhée et Robinson. Si *Robinson Crusoe* constitue l'un des mythes littéraires de la littérature moderne qui popularise la manière dont la modernité tente d'instruire l'un des types de la société traditionnelle (représentée par Vendredi), il se prête d'autant mieux à une mise en scène non seulement des excès de la modernité en tant que concept de la société occidentale qui permet à cette dernière de se penser lors de sa marche vers le progrès. Il permet également, en compagnie du mythe de Prométhée, de souligner, sous le mode ironique et tout à fait bouffon, un certain nombre de disproportions dans les pratiques modernistes de l'écriture. On songe en particulier à la machine qui a donné lieu à une merveilleuse mise en scène des processus autoréflexifs du texte littérature moderniste. Non seulement la machine incarne l'une des préoccupations de ce protagoniste prométhéo-robinsonien, censée, d'ailleurs, être la principale, dont elle compromet cependant tout ce qui pourrait l'approcher de l'éventuelle réalisation des projets visés par la modernité, mais en plus, reflétant à sa manière le processus de mise en texte du roman même, elle disqualifie parallèlement, vu son apparence d'« accumulation de relais hétéroclites, d'accouplement techniques contre nature, si l'on peut dire, d'apparents contresens d'objets » (MG, p. 99), la pratique spéculaire. La

[1] Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », *in* Ariane Eissen, Jean-Paul Engélibert (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 2000, coll. « La Licorne », p. 99.

carnavalisation des pratiques scripturales modernistes ne s'arrête évidemment pas là, car le texte donne à lire d'autres emblèmes des processus de reproduction, non seulement textuels. Comme nous l'avons déjà vu, la réflexivité textuelle représentée par la machine se double d'un autre effet, symbolique, trahissant un regard anamnestique sur la modernité, à savoir celui de l'emprunt : la machine est en réalité « une sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération » (MG, p. 222). Si la déconstruction de l'écriture spéculaire trouve sa répercussion également à d'autres endroits du roman - on songe notamment au puzzle -, la poétique de recyclage se voit dotée dans ce texte d'un terrain de jeu illimité. Le roman cite de nombreux textes, comme d'ailleurs tous les romans de Jean Echenoz. Les mythes et les robinsonnades y trouvent pourtant une place privilégiée. L'effet modernisant du mythe de Prométhée est annulé grâce à la personnalité même du Prométhée échenozien. Celui-ci « congédie » par les mêmes gestes les réécritures de ce mythe en les promouvant au rang des mythologies sclérosées. De la même manière, nous pouvons suivre le sort des réécritures du récit de Robinson Crusoé dont la modernité paraît s'être fait l'un de ses mythes. Or c'est toujours à force de reproduction et grâce à « l'esthétique de recyclage », pour reprendre le terme de Dominique Viart[1] - que l'hypotexte perd une partie de sa valeur et que ses reproductions entraînent la sclérose. Le recyclage, voire la reproduction massive assomme le mythe. L'impossibilité de le réécrire se laisse facilement déceler à travers les lignes du *Méridien de Greenwich* : si le bateau, « un grand voilier aux flancs hérissés de canons » (MG, p. 11), « comme on en fabriquait au dix-huitième siècle » (MG, p. 249), permet au départ d'approcher ce roman des réécritures du mythe robinsonien, il devient par la suite le lieu d'un regard ironique et d'autant plus critique. Car qu'en est-il du mythe s'il est représenté « enfermé dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet » et surtout

[1] Cf. Dominique Viart « Ecrire avec le soupçon », *op. cit*, p. 159. Viart parle en ces termes de l'écriture moderniste d'un Antoine Volodine, Jacques Roubaud, Gilbert Lascault, Renaud Camus ou d'un Alain Robbe-Grillet dont le dernier texte, intitulé symptomatiquement *La Reprise*, reprend et revisite le Robbe-Grillet antérieur : « Une pensée ludique du contemporain comme revitalisation des cultures en friche accompagne et même motive l'écriture, qui emprunte aussi bien aux romanciers du XIX$^{e}$ siècle qu'à Dante, Homère, Queneau ou Robbe-Grillet. »

si « jamais personne ne touchera à ça, précisément parce que ça crève les yeux » (MG, p. 11) ?

A l'instar de la distinction proposée par Jean-Paul Engélibert, deux types de réécriture du récit robinsonien sont à discerner : d'une part celles, hétérotopiques, qui présentent un ailleurs parfait. Les autres, entropiques, ne constituent que le reflet des premiers.[1] *Le Méridien de Greenwich* se situe du côté des derniers, ne serait-ce qu'en raison de l'entropie qui règne sur cette île qui est loin d'être un lieu idyllique des récits d'aventures insulaires. L'anamnèse, bouffonne et ironique en même temps, des lieux communs de la modernité et du modernisme procède chez Jean Echenoz par leur remise en cause au moyen du divorce instauré entre le mythe et la modernité, symbolisé par la « machine » et les « qualités prométhéennes » du héros principal. La marche de cette dernière a conduit en effet à des impasses qui ne permettent plus, aujourd'hui, d'accéder au mythe originel sans être conscient des connotations que celle-ci lui a accolées. Aussi, grâce à son idéologie universalisante qui a légitimé sa volonté de tout s'approprier, y compris le mythe ancien, elle a interdit, à force de le recycler, toute possibilité d'investir ce domaine de façon innocente.

Il est vrai que de par sa manière d'approcher l'hypotexte de Daniel Defoe, le roman de Jean Echenoz n'adopte pas le procédé qu'il est d'usage d'appeler « une réécriture » du Robinson originel. Plutôt que de réécrire *Robinson Crusoé*, Jean Echenoz fait l'anamnèse de ce procédé même que la modernité littéraire a massivement adopté pour sien, bien qu'il soit inspiré par

[1] Jean-Paul Engélibert, *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, *op. cit.*, p. 109 *sq.* et 146 *sq.* De cette manière, les premières dont en premier lieu les réécritures françaises de M. Tournier et de G. Compère, construisent un ailleurs insulaire idéalisé où l'île apparaît comme un espace pur que les fléaux de l'humanité n'atteignent pas et où règnent une pureté et un bien absolus. Leur île s'oppose ainsi en tous points au monde d'origine du héros. En revanche, les secondes - on songe notamment à *L'Ile de béton* de J. G. Ballard et au *Royaume des moustiques* de P. Theroux -, situées aux antipodes des premières, paraissent illustrer ce qu'est devenu le mythe de Robinson à l'époque marquée par l'avènement de la condition postmoderne. Leur action étant transposée à l'époque contemporaine, ces secondes réécritures se situent donc « par rapport au monde moderne. Leurs îles métaphoriques se constituent en refuges contre les dangers de la société technique et industrielle. » *Ibid.* On remarquera dans ce contexte que l'île échenozienne se révèle d'autant plus intéressante qu'elle épouse le côté exotique, ne serait-ce que parce qu'elle demeure un lieu situé en plein milieu de l'océan Pacifique, avec la dimension technique et industrielle que la modernité occidentale lui a conférée.

la pratique du palimpseste médiéval. Le questionnement idéologique est doublé du questionnement esthétique : l'anamnèse que s'y donne à lire devient « tout à la fois questionnement sur la modernité, mais aussi condition de réflexion sur l'écriture elle-même. »[1] De cette manière, focalisé par cette œuvre d'Echenoz, ce mythe fondateur de la modernité annonce son devenir à une époque « qui ne peut plus articuler le mythe, mais qui ne le reproduit que pour le nier, l'inverser ou le déconstruire, à travers une écriture qui s'apparente à un travail de deuil. »[2]

[1] Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », *op. cit.*, p. 106.
[2] Jean-Paul Engélibert, « Réécrire *Robinson Crusoé* : mythe littéraire et deuil de la modernité », *op. cit.*, p. 54.

## VIII.A.3. La pratique du palimpseste radiographiée

L'anamnèse de la pratique du palimpseste aboutit dans le roman *Lac* à un point qui trahit ouvertement l'attitude de son auteur vis-à-vis de la poétique moderniste. La réécriture mythologique est ici de plus en plus l'objet du processus de démythologisation. Celle-ci gradue dans ce roman dans la mesure où la modernité technologique semble avoir évacué la dimension mythique des motifs mythologiques. L'image symbolique des mouches[1] se minimalise grâce au rôle auquel se réduisent les mouches chez Echenoz. Bien qu'au nombre de trois - « Chopin déballa le matériel, passa mouches en revue et sélectionna trois sujets robustes » (L, p. 92) - tout comme chez Euripide et assurant, du moins en partie, le rôle des poursuiveurs de ceux qui paraissent enfreindre les lois de la société humaine (les espions du camp ennemi), elles sont souvent handicapées et tout à fait incapables en ce qui concerne le motif de vengeance. Il s'agit en effet des mouches équipées par les fruits du progrès que la modernité technique a su produire, mais qui les disqualifie, maintes fois, au même point : « Une fois

[1] Nous songeons en particulier aux Erinyes (ou « Erinnyes ») poursuivant les meurtriers de Clytemnestre, qui prennent le corps des mouches dans la réécriture du mythe d'Oreste chez Sartre. Nous devons cette remarque à Pierre Brunel qui évoque également une autre allusion à l'écriture moderniste, cette fois butorienne, qui se cache sous la peau des insectes en question chez Jean Echenoz : dans *L'Emploi du temps*, les « mouches, vivantes, de pierre ou enfermées dans le chaton d'une bague, qui appellent encore à une certaine vengeance. » Cf. « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », *in* Pierre Brunel, *Les Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997, pp. 299-300.

De même, l'image biblique des mouches s'impose ici : accusé d'être le prince des démons par les Chrétiens, du mal et de l'impureté par les Juifs, Belzébuth (ou « Belzébul ») était, pour les Phocéens antiques, une divinité censée protéger les hommes contre ces insectes gênants.

Par ailleurs, comme l'étymologie du terme « mouchard » nous l'enseigne, une « mouche » désignait un « espion » ou un « indicateur de la police ».

appareillées, les mouches réintégrèrent leur cage lourdement, par soubresauts, rebonds, manifestement abruties par le choc opératoire. » (L, p. 92). Voire, à la différence des Erinyes grecques à qui même Zeus était censé obéir, les furies échenoziennes, en dépit d'un matériel de retransmission sonore haut de gamme, sont non seulement loin de tourmenter sans répit leur victime jusqu'à la folie, mais, pis encore, elles ne sont nullement immortelles : « Irréfléchie malgré des siècles d'expériences, la petite grise se trouva supérieurement exposée en venant se réfugier contre la fenêtre, tout à fait découvert, pure cible naïve sur fond transparent » (L, pp. 127-128). Si la démythologisation qui agit pratiquement sur tous les éléments susceptibles d'éveiller des connotations mythologiques se révèle quasi systématique, elle est d'autant plus méticuleuse en ce qui concerne les moyens par lesquels le mythe se voit mis à mort : « Postée sur sa branche de lustre, la grosse bleue chargée du micro d'ambiance assista impuissante à la fin de sa collègue, immolée par Veber contre la vitre froide à l'aide d'un supplément économique plié dans le sens de la longueur » (L, p. 128).

De même, les figures de la poétique moderniste subissent des gauchissements bouffons aux intentions ironiques. La quête des grandes figures du modernisme littéraire est mise en place effectivement par une mention allusive, mais d'autant plus stimulante : dans le deuxième chapitre, l'un des espions, Vito Piranese, poursuivant sa mission secrète, entre en contact, sans échanger un seul mot, avec un personnage emblématique : un ancien professeur d'anglais.

> Derrière des copies de Ray-Ban, Vito Piranese le regardait approcher : mécanique et décharné, l'écharpe et les doubles foyers dénotaient quelque ancien professeur d'anglais dans le privé, extrêmement fatigué, plus capable de rien, et son cartable cousu dès l'aube de la scolarité obligatoire ne supportait lui non plus, à bout de force, que les très petites choses, les formulaires légers de la sécurité sociale et l'allocation vieilles, les ordonnances ou les radiographies (L, p. 13).

Sous la couche des attributs de la modernité sociale dont l'Etat-providence l'a munie, quelque légers soient-ils comme les formulaires de la sécurité sociale, une personnalité que la poésie avait longtemps tenue pour l'un des plus grands modernistes se laisse déceler. Tenant compte du fait que Jean Echenoz compte parmi les admirateurs de l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé[1], il est évident que sous cette apparence se cache cet ancien professeur d'anglais[2] qui s'est installé, après plusieurs années à Tournon et Avignon, tout comme la famille Clair de *Lac*, rue de Rome.

D'autres artistes dont le travail fait appel aux pratiques modernistes sont présents dans ce roman. Il s'agit en particulier de Mouezy Eon, dont l'activité picturale reproduit certaines pratiques scripturales, dont en particulier celle du palimpseste. Nous avons ailleurs insisté sur le côté spéculaire du point de vue textuel dont les tableaux de Mouezy Eon sont doublés. La manière dont l'œuvre de cet artiste déjoue et carnavalise le procédé hypertextuel s'avère éloquente au même point que celle de Byron Caine qui reproduisait, par l'intermédiaire du puzzle, les tableaux des galeries répertoriées par Georges Perec. Elle est d'autant plus révélatrice lorsqu'elle est mise en rapport avec la manière dont le postmoderne envisage le moderne. En effet, reproduisant sous le mode pictural l'une des scènes de l'histoire dans le but de communiquer à Chopin des informations secrètes, l'artiste recourt à la pratique du palimpseste :

> Chopin ne s'éloigna pas. Dix secondes pile s'écoulèrent puis l'autre s'anima : trempant avec agilité le pinceau dans la couleur, il fit en quelques traits s'ouvrir une fenêtre du premier étage, sur sa vitre un instant zigzagua même un reflet de jour. Puis apparut dans l'embrasure un personnage furtif, mobile, très rapidement tracé, brève intrusion du dessin animé dans la nature morte, et qui disparut presque aussitôt dans un rond noir comme font Loopy the Loop et Woody Woodpecker à la fin de l'épisode (*Thats's all, folks !*) Le temps de changer de couleur et par trois

[1] Cf. Jean-Pierre Salgas insiste sur l'aspect poétique de l'œuvre échenozienne notamment en ce qu'elle représente un intéressant travail d'incorporation de la poésie mallarméenne. Cette remarque a été évoquée lors de sa conférence intitulée « La situation du roman français contemporain » qui s'est tenue à Paris IV Sorbonne le 24 mars 2003.

[2] Pierre Brunel souligne en ce sens que « Claudel, malgré toute son admiration pour le Maître, qui avait été en partie le sien, insistait sur le côté professeur. » *Transparences du roman*, *op. cit.*, p. 301.

nouveaux traits la croisée se referma, la façade recouvra son calme d'aquarelle et rien ne s'était passé (L, p. 91).

Même si apparentée de manière aussi grotesque que voici au procédé, pictural aussi bien que textuel, par lequel un texte filmique - des dessins animés - entre dans un tableau, la description du tableau qui, lui, est inclus dans un autre texte, rappelle sans doute les hypotyposes perecquiennes. Une telle mise en scène du procédé de réécriture relève, certes, de l'humour narratif. Or la présence de dessins animés au milieu d'une « nature morte », genre pictural apprécié par des générations de peintres dont Paul Cézanne, semble représenter l'apogée, montre bien un entrecroisement du majeur avec le mineur, un contraste qui peut même être regardé comme une mise en scène du contraste. Si Cézanne avec tant d'autres peintres ont trouvé dans la nature morte la manière propice pour l'étude de l'espace, de la géométrie des volumes ou du rapport entre couleur et forme[1], Mouezy Eon en détourne complètement le sens non seulement du point de vue des fins aussi prosaïques qu'est la communication des renseignements pratiques pour lesquelles il s'en sert, mais, avant tout, puisqu'il « anime » une peinture qui est appelée « morte » justement pour son inertie. L'aquarelle qui recouvre, sur le mode « hyperpictural », les dessins animés aboutit à un effacement final de toute la stratification hypertextuelle, ceci même par trois traits de pinceau. Une telle manière de traiter non seulement l'art pictural qui connaît au même point la pratique de « réécriture » en question, mais surtout le procédé hypertextuel lui-même incite à envisager l'écriture, et encore plus la « réécriture » à l'œuvre chez Jean Echenoz comme une matière qui se prête merveilleusement, tout comme celle du récit spéculaire, à adopter une optique sinon ironique, du moins carnavalesque du modernisme esthétique.

[1] Cf. entrée « Nature morte », *Encyclopaedia universalis*, vol. 15, p. 904.

## VIII.B. L'anamnèse de la pratique citationnelle

> Mais trois heures plus tard Georges arrivait place du Trocadéro, mais au bout de vingt minutes Jenny Weltman n'était pas toujours là non plus, et Georges se lassait de relire les idées dorées de Paul Valéry sur les murs du Palais Chaillot. (CH, p. 89)

Si pour le récit moderniste l'intertexte représente, comme le souligne Marc Gontard, l'« élément générateur du récit »[1], chez Jean Echenoz l'intertexte intervient non plus pour générer le sens du texte, mais pour stimuler la fonction de simulacre en étalant le double. En effet, si le modernisme romanesque, notamment pendant la seconde moitié du XX^e^ siècle, s'empare de la bibliothèque qui assume le rôle d'« un lieu imaginaire propre à l'aventure, à l'exploration ou à la fantaisie »[2] - affirmation qui fait penser en particulier à *Penser/Classer* de Georges Perec ou *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud -, chez Jean Echenoz, la vaste bibliothèque acquiert une fonction particulière non seulement sous le prisme du codage architextuel de ses textes, mais aussi du point de vue de la notion d'intertextualité elle-même. Les romans échenoziens optent pour un point de vue spécifique sur cette vocation littéraire incarnée par la recherche au sein de l'immense bibliothèque constituée par la littérature.

Sans doute, il faut compter parmi les découvertes de la littérature du XX^e^ siècle, et en particulier de la critique et théorie littéraires, le constat de son caractère spatial.[3] Ainsi, la lecture n'apparaît plus comme une navigation à

---

[1] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *op. cit.*, p. 40.
[2] Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 188.
[3] Cf. Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 52 : « L'interprétation du texte littéraire n'est plus indexée à un déroulement chronologique : le réseau qui se déploie entre les textes suppose une métaphore spatiale plus que temporelle. » Cette révélation est en effet l'un des postulats de la théorie sémiotique qui étudie le statut du mot : « Face à cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiques

travers le fleuve du temps mais comme un voyage dans l'infinie bibliothèque[1] qu'incarne la littérature. En ce sens, l'écriture échenozienne surgit comme une réflexion sur ce thème, puisque si l'innovation sans recours à la recherche auprès des textes déjà existants s'est révélée effectivement impossible déjà aux yeux des modernistes qui, d'ailleurs, ont su explorer cet immense champ d'investigation littéraire, il va sans dire que la littérature marquée par l'avènement de la condition postmoderne ne restera pas sans répondre à ce postulat. L'exhibition de l'esthétique qui n'est pas seulement celle du recyclage, mais qui est également celle de la récupération prend part à ce que nous avons précédemment constaté en matière de l'anamnèse de l'architextuel, à savoir la resémantisation de l'espace romanesque. Il paraît que c'est particulièrement grâce aux citations et références les plus diverses que le monde romanesque, dont en premier lieu le personnage, regagne en densité sémantique.

Or la poétique citationnelle n'est en rien innocente, car si, depuis un certain moment, « il n'est plus interdit, en art, de se référer aux formes du passé, en les traitant au second degré »[2], la littérature contemporaine apparaît d'autant plus comme un traitement au second degré de cette attitude même. L'artifice au troisième degré, si l'on veut, déclaration encore plus ironique et désinvolte du second, l'aspect de la poétique citationnelle chez Jean Echenoz n'est guère celui qui émane des écritures modernistes. Si ces dernières ont espéré y avoir trouvé un moyen d'intensifier la puissance esthétique de l'œuvre ou, soit dit en termes des formalistes, un moyen d'augmenter sa littérarité, chez notre auteur cette même pratique incite à constater le fait que tout a déjà été

---

et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue.) Le statut du mot se définit alors a) horizontalement : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) verticalement : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. » Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*,, p. 84.

[1] Parmi les innombrables textes qui concrétisent cette idée il faut citer notamment celui de Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », où l'on peut lire : « L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. [...] Comme tous les hommes de la Bibliothèque, j'ai voyagé dans ma jeunesse ; j'ai effectué des pérégrinations à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues. » *In* Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, pp. 149-150.

[2] Guy Scarpetta, *L'Artifice*, *op. cit.*, p. 121-122.

dit et que nous, auteurs de même que lecteurs, « sommes captifs de l'immense toile d'araignée de mots, citations et discours. »[1]

Ce sort ne touche pas seulement les textes écrits : d'autres media semblent s'affirmer comme des suppléants ou, du moins, comme des rivaux des pierres des bibliothèques. Il paraît que chez Jean Echenoz c'est notamment le film qui intervient à maintes reprises dans le roman pour suppléer la matière purement livresque. Toujours est-il que le « texte » filmique, mais également théâtral, musical ou plastique remplace ou, pour le moins, complète très souvent de manière tout à fait désinvolte le texte littéraire. De ce fait, revenant sur le sujet de la bibliothèque à travers de laquelle le livre est censé nous guider, il serait plus pertinent de parler, au moins dans le cas d'Echenoz, d'une « médiathèque » doublée d'un musée d'art, de préférence moderniste. Or Jean Echenoz ne se limite pas à la citation d'autres œuvres, car le jeu de la citation peut se jouer, somme toute, aussi bien au sein de l'œuvre d'un seul écrivain. Bien que parvenant à ce qu'il est d'usage d'appeler « autocitation », le romanesque échenozien, à la différence de celui de Robbe-Grillet, ne semble pas tant vouloir assouvir le besoin de se chercher à travers son propre univers romanesque, mais plutôt de poursuivre la vocation du ludisme et de la désinvolture qui lui sont propres et qui s'appliquent pratiquement à toutes les stratégies scripturales que le modernisme lui a déléguées.

[1] Jiří Trávníček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, *op. cit.*, p. 37. Nous traduisons.

## VIII.B.1. Voyage à travers la bibliothèque

Nous avons déjà ou l'occasion d'évoquer l'image caricaturale que l'écriture de notre romancier attribue au lecteur, de même que le malaise que rencontrent les personnages échenoziens en matière de la lecture. Dans *Cherokee*, Georges Chave se voit amené à effectuer une enquête dans la Bibliothèque nationale, mais, comme la consultation des ouvrages se révèle longue et épuisante, il finit par renoncer à son projet initial pour pouvoir finalement consacrer son temps qu'il passe à la bibliothèque à la lecture « d'un de ces romans qu'il lisait ou relisait chez lui, le soir, avant d'éteindre, pendant que Véronique dormait déjà. » (CH, p. 60) Cette affirmation de la prépondérance du romanesque, genre préféré de Echenoz, n'est tout de même pas aussi évidente que l'on pourrait croire. En dépit de l'aspect d'un excellent lecteur et déchiffreur dont Georges Chave continue à être le porteur, la vocation des besoins socio-biologiques s'avère chez lui, malgré tout, plus urgente que celle de la lecture :

> Enfin, on apporta son livre à Georges. Il l'ouvrit, il n'avait plus très envie de lire, une jeune femme venait s'installer devant lui. [...] A deux ou trois reprises, Georges imagina d'attirer son attention par des gestes discrets qu'il était seul à remarquer. Puis il délaissa cette idée, feuilleta son roman sans lire aucun des mots qui passaient sous ses yeux ; puis il se leva, s'éloigna, se retourna vers la jeune femme ; elle n'avait pas bougé (CH, p. 61).

Le fait que les héros échenoziens ont du mal à se concentrer à la lecture ne relève cependant pas exclusivement de leur problème individuel, car la tendance générale dit que « [t]out est fini, [l]es gens ne lisent plus » ; d'autant plus si les livres finissent par être « aménagé[s] par des ébauches de meubles » (CH, p. 98), signe de l'époque sans doute.

Or même si le protagoniste échenozien rencontre ce genre de malaise face à la littérature, il est néanmoins certain que le monde textuel où il vit n'écarte aucunement la tentation de se meubler au moyen d'emprunts à la bibliothèque qui, finalement, constitue tout autant un monde à soi.

### *VIII.B.1.a. Mise en scène de l'intertexte*

Le collage de références, d'allusions et de citations intertextuelles apparaît comme un moyen de combler le vide, mais c'est en ce moment qu'apparaît un nouveau vide : celui qui incite justement à s'interroger sur le sens d'un tel enchevêtrement citationnel. Echenoz lui-même donne une réponse qui peut satisfaire aux questionnements quant au rapport entre la présence intertextuelle et la constitution du monde romanesque :

> Il n'est pas fréquent non plus qu'un nom de lieu emblématique, forgé pour les besoins d'un roman, se retrouve marqué dans la réalité par une autre référence romanesque. C'est pourtant encore le cas de *Fatale*, dont l'action se déroule dans une agglomération nommée Bléville. Comme chez Dashiell Hammett, le choix de ce nom est clair. Bléville est la cité du pognon, celle où comme partout, mais mieux que partout encore, la circulation du blé fait la loi. [...] Mais c'est également là, commune réelle de la périphérie du Havre, qu'il fut procédé au baptême puis, en mai 1914, à la première communion de Raymond Queneau. On

peut trouver émouvant ce curieux croisement géographique entre deux écrivains auxquels certains d'entre nous doivent, sinon tout, du moins presque tout.[1]

L'admiration pour des clins d'œil de ce genre paraît donc expliquer, du moins en partie, le recours aux dénominations allusives les plus diverses tant au niveau toponymique qu'au plan anthroponymique. Cependant, l'humour narratif de Jean Echenoz de même que sa propension à l'examen anamnestique de tout procédé scriptural montre bien qu'une telle interprétation ne va jamais sans être nuancée. Soulignant le lien de parenté littéraire avec Raymond Queneau, Jean Echenoz affirme en parallèle l'essence ludique et désinvolte de son attitude scripturale envers les autorités du domaine littéraire. C'est-à-dire aussi envers Queneau lui-même : si Gloire Abgrall ressemble pour des raisons multiples à Aimée Joubert dont spécialement « la quantité de victimes est appréci[ée] »[2] par Jean Echenoz, l'auteur de la meurtrière adorable des *Grandes blondes*, le lieu où elle résout ses problèmes d'ordre personnel en anéantissant l'autre est loin d'être porteur d'un nom aussi chargé de significations. La ville échenozienne semble les refuser ou même vouloir mettre en relief le manque de connotations auxquelles on pourrait s'attendre, connaissant les rapports de sympathie entre les deux œuvres : « Launay-Mal-Nommé, précisa-t-il, c'est là que je vais. - Launay, dit enfin la femme (Gloire) sans regarder la carte, je vois bien. C'est mon chemin. Attendez que je vous dise » (GB, p. 17). Cette découverte, déceptive et révélatrice en même temps, peut servir d'indicateur lors de l'interprétation de la poétique citationnelle chez notre romancier, car il paraît que rien n'est innocent ici, quand il s'agit des allusions intertextuelles.

Les personnages ont beau se refuser à la lecture, les éléments de la bibliothèque sont toujours là. Ainsi, l'un des ratés de la lecture, Georges Chave, assure tout au moins la fonction d'assembleur de livres :

---

[1] Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », *in* Jean-Patrick Manchette, *Fatale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 153.
[2] Jean Echenoz, « Neuf notes sur *Fatale* », *op. cit.*, p. 149.

> Georges posa sa valise sur la table et en retira une vingtaine de livres qui étaient des romans de Georges Ohnet, de Paul Reboux, de Claude Farrère, des biographies de Barrès, de Barbès, de Barbusse, des études historiques, témoignages historiques, romans historiques, avec la collection reliée du périodique *100 Blagues* pour l'année 1964. (CH, p. 19)

Rappelant « une certaine encyclopédie chinoise »[1], cette énumération hétérogène et ridicule témoigne d'une vision spécifique de la référence intertextuelle. Les textes ici rassemblés témoignent de leur aspect désuet ; ce sont en effet des exemples d'auteurs ayant eu un grand succès à une époque, mais qui sont oubliés aujourd'hui. Le cas de Barbès est particulier : homme politique du XIX[e] siècle, il est connu aujourd'hui grâce au boulevard de Paris qui porte son nom, mais il figure parmi les littérateurs, puisque l'aspect phonétique de son patronyme se prête à merveille au jeu désinvolte avec les noms des hommes de lettres.

Tout en simulant le travail sur l'insertion de l'intertexte et en stimulant la quête de l'œuvre de référence et de sa raison d'être au milieu du texte lu, les références ne sont là que pour déjouer la pratique citationnelle. Par ailleurs, elles trahissent la stratégie citationnelle de l'auteur : plutôt que des références dont le sens livresque est à découvrir, il s'agit, maintes fois, d'un piège dressé aux exégètes trop acharnés qui voudraient se lancer à la recherche des connotations éventuelles qui relient les auteurs et ouvrages cités avec le texte sous les yeux. La mention « *100 Blagues* » est ici bien évidemment à interpréter sous sa forme phonétique ; le ton ironique de cette antiphrase ne fait qu'accentuer le fait qu'il n'y a rien à chercher parmi ce bric-à-brac de bouquiniste et le texte de *Cherokee.*

Mais l'ironie citationnelle n'accompagne pas seulement les œuvres « innocentes » du point de vue des grandes questions du modernisme, comme par exemple celles qui ne servent qu'à mettre en discrédit, de manière tout à

[1] Texte cité par Michel Foucault est repris chez Borges pour son émerveillement et son rire comme « le charme exotique d'une autre pensée [qui est] la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser *cela.* » Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

fait réaliste par leur aspect anodin, les deux détectives dont elles scandent le côté futile et consommateur :

> Près de la porte, un rayonnage en latté prenait de la flèche sous les annuaires, les cartes routières, l'édition 1976 de guide Michelin, des dossiers de catalogues, quelques romans d'espionnage et revues de bandes dessinées pour adultes, la biographie de Dostoïevski par Henri Troyat et un numéro spécial de revue d'automobile consacré aux petites japonaises (CH, p. 33).

L'emprunt chez Echenoz ne procède pas uniquement par « référence », mais n'hésite pas à se hasarder dans ce que la terminologie genettienne propose d'appeler « allusion »[1]. Sont de cette manière invoqués des ouvrages qui ont marqué, à leur guise, certains débats du modernisme littéraire. C'est le cas de l'allusion à la fameuse Marquise[2] qui, malgré tout, sort chez Echenoz, fût-ce non pas à cinq heures, mais « vers onze heures », et, en dépit de tous les préjugés à propos du statut social et psychologique du personnage, dotée de caractéristiques éloquentes : « C'était une femme de 46 ans qui descendait le boulevard Magenta par le trottoir de droite dans une robe de lainage [...] » (CH, p. 119). L'exemple de la citation muette de Paul Valéry dont l'aspect mort est souligné notamment par sa présence sous forme d'« idées dorées sur les murs du Palais Chaillot » (CH, p. 89), est de ce point de vue assez éloquent.

Or l'humour désinvolte qui accompagne la citation chez Jean Echenoz n'épargne pas les « pré-modernes ». On cite les Anciens pour des choses aussi minimes qu'est le dressage des perroquets : « Vous savez ce que conseille Pline pour apprendre à parler aux perroquets ? Pline l'Ancien, n'est-ce pas » (CH, p. 36), ou bien les Classiques en se délectant des liaisons d'ordre anthroponymique qui réunissent le héros échenozien au personnage racinien : « A la lumière du plafonnier, Fred lisait Phèdre[3] dans une vieille édition

---

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

[2] Il faut noter que Valéry n'a écrit nulle part « La marquise sortit à cinq heures », mais semble l'avoir dit à plusieurs interlocuteurs, et que c'est Claude Mauriac avec son roman *La Marquise sortit à cinq heures* qui a fait de cet *incipit* un lieu commun de l'écriture moderniste.

[3] Il serait inutile de signaler que la querelle autour de la « Nouvelle critique », entre la critique traditionnelle et la critique moderne - entre Raymond Picard et Roland Barthes -, s'est focalisée

scolaire vert bouteille, ravi que ce nom fût une anagramme phonétiquement correcte du sien » (CH, p. 79). Du reste, ni une lecture appliquée - « [i]l lisait lentement, il était impressionné par sa lecture » (CH, p. 79) -, ni la citation exacte de l'ouvrage incorporé - « La blonde ronde se nommait Béatrice et jouait Panope, une suivante de Phèdre, celle qui dit "Elle expire, seigneur !" tout à fait à la fin » (CH, p. 80) - ne remédie nullement à la manière de laquelle l'œuvre classique se voit présentée : le revêtement scolaire vert bouteille compromet tout le sérieux de l'opération intertextuelle. Le loufoque est en effet un compagnon de route inséparable de l'intertexte, spécialement en matière de personnalités et œuvres littéraires institutionnalisées par l'Académie. Toujours est-il que grâce à une combinaison avec la mise en scène, l'aspect imparfait du genre humain en tant que réalisateur de l'œuvre classique tente tout de même d'édulcorer l'effet subversif de la citation : « Oswald Clair persistait dans l'immobilité, le colonel continuait de lui sourire fixement, ses yeux bientôt chargés d'une impatience inquiète, rappelant un peu la tête que fait Titus quand Bérénice ne sait plus sont texte » (L, p. 173).

La mise en scène du procédé où une œuvre est incorporée dans une autre incite à ne pas considérer le texte cité par un autre comme un texte existant, en particulier au moment où l'intertexte n'est invoqué que pour servir de pièce de jeu. Citation des ouvrages de la plume des personnages mêmes du texte citant relève, certes, de mystification. Cette mystification, qui aurait certainement servi au récit réaliste d'élément permettant d'augmenter sa proximité avec le réel, est ici détournée de sa motivation réaliste non seulement parce qu'effectivement il n'existe pas, mais parce qu'il refuse même de donner une illusion de son existence. Les exemples les plus vertigineux figurent dans le roman *Lac* qui paraît clore le cycle anamnestique des pratiques et procédés de la littérature moderniste par le biais des regards ludico-ironiques.

---

sur Racine et notamment sur Phèdre. Cf. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1963 ; Raymod Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 ; Jean-Paul Weber, *Néo-critique et paléo-critique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966 et Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Mercure de France, 1966.

Ressortissant d'un des deux camps ennemis lors de la Guerre froide, chacun des deux espions, Vital Veber aussi bien que Chopin, peut se vanter d'un nombre équivalent de publications scientifiques. Or c'est la nature de leurs propos qui les oppose : si le thème du premier est « *Perspectives du colloque d'Arkhangelsk*, par Vital Veber » et « *Les leçons du congrès d'Anchorage* » (L, p. 56), le point central des préoccupations du second constitue la vie des insectes, plus précisément la vie des mouches. L'orientation de ce dernier du côté des sciences exactes se fait nettement sentir non seulement dans le thème même de ses publications, mais avant dans la manière de citer ses ouvrages. Mentionnées au milieu d'un texte romanesque, les références bibliographiques notées au bas de la page se révèlent trop vraisemblables pour être vraies : « CHOPIN (F.), "Les conditions expérimentales de la performance en autonomie de vol chez la psychode (*Psychoda alternata*)", *Annales de parasitologie*, XX, n° 6, 1972, pp. 467-473. » En effet, par un effort de persuasion, la citation fait partie de « la bibliographie d'une étude longitudinale portant sur neuf générations de diptères antiphrisson, [où] un des premiers articles de sa carrière était cité, consacré à la mouche des éviers » (L, p. 75).

Le phénomène de la fausse citation n'est pas étranger à la littérature moderne ; voire il semble remonter jusqu'au XIX^e^ siècle et peut-être même plus loin. Dans le prologue des *Fictions*, Jorge Luis Borges évoque l'exemple Thomas Carlyle, auteur de la mystification intitulée *Sartor Resartus*[1] qui n'hésite pas à citer et résumer des livres tout à fait imaginaires. Chez Echenoz cependant, l'insertion d'ouvrages fictifs portant sur des thèmes aussi minimes que la mouche des éviers ou « le petit taon aveuglant (*Chrysops pictus*) », fût-il l'« objet d'une contribution remarquée en son temps » qui, pourtant, « n'était rien au regard des démangeaisons » (L, p. 138), témoigne plutôt de l'humour narratif en révélant simultanément une vision ironique de la pratique citationnelle.

[1] « Tous ce que j'ai fait est dans Stevenson, Poe, Wells, et quelques autres. Même le procédé d'employer de fausses références bibliographiques se trouve déjà dans le *Sartor Resartus* de Carlyle. Des contes de ce type sont rares en espagnol, mais non dans d'autres littératures. » L'invention de Carlyle consiste à « feindre que [l]es livres existent déjà et [à] en offrir un résumé, un commentaire. [...] Plus raisonnable, plus incapable, plus paresseux, j'ai préféré écrire des notes sur des livres imaginaires. » Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 13 et 21.

*VIII.B.1.b. Autocitation ou autorecyclage ?*

Le vertige intertextuel atteint son point ultime au moment où l'auteur parvient à emprunter à lui-même. Sans aller jusqu'aux références explicites, le procédé qui ne s'est jamais constitué en un système autonome d'autoréférentialité s'active par de brefs clins d'œil qui éveillent des souvenirs des romans antérieurs. Cette auto-remémoration du romanesque en question permet de relier les textes du même auteur par l'intermédiaire des sujets récurrents, en relevant de façon assez délicate et raffinée certains points nodaux qui intéressent le roman échenozien.

De cette manière, il est possible de rencontrer dans *Cherokee* sur des « photographies de films qui avaient dû être exposées souvent, longtemps, dans les entrées de nombreux cinémas » des personnalités comme « Jane Russel et Michel Caine ». Figurant sur « les photogrammes représent[ant] des scènes d'amour, des scènes de violence, des scènes mal définies » (CH, p. 63), ceux-ci font bien évidemment écho aux héros du *Méridien de Greenwich* : on se souvient du « paysage chaotique » (p. 7) à « l'horizon vide », « semblable à une sorte de no man's land » où Byron Caine et la fille du chef de Russel « [l]'un à l'autre [...] se consacrèrent jusqu'à ce qu'ils eussent un peu mal » (p. 9), tout en tentant, par la suite, « de s'accoupler encore au dessus d'un abîme liquide » (p. 10). On se souvient également des scènes de massacre qui clôturent le roman.

De même, le boulevard Chave « versé sur [le] flanc » du « tramway 68 » (NT, 71) lors du tremblement de terre à Marseille est un rappel du

protagoniste *Cherokee* ainsi que docteur Belsunce[1] de *Lac* a donné son nom au « cours Belsunce », où Jean-Luc, correspondant d'une chaîne de radio française, tente de décrire ce qu'« on ne peut pas décrire. [...] Pourtant, [il] va essayer » (NT, p. 83). Il paraît que dans l'univers romanesque de Jean Echenoz, le plaisir de l'intertexte aime faire épouser le ludisme anthroponymique avec celui de la toponymie. La jouissance intertextuelle ne passe pas seulement par les noms propres, mais également par les professions qui établissent d'intéressants liens intertextuels entre les romans : plus banale est la profession, plus délectable apparaît le lien révélé : ainsi de « deux vendeuses (Ça va, Véro ? - Oui. - Tu as passé un bon petit week-end sympa ? - Oui.) » (NT, p. 212) qui ne sont sans rappeler le duo de femmes de chambre dans *Lac* :

> - Il est marrant, William, exposait notamment l'aspiratrice, il ne veut plus être magasinier. Il dit : je ne veux plus être magasinier.
>
> - William il est instable, Véro, tu sais bien, diagnostiqua la voix de sa consœur amplifiée depuis le fond de la baignoire (L, p. 116).

Cette remarquable coïncidence des prénoms et des métiers - par un petit détour du mari de la seconde, il est vrai, - de celle dont on connaît le nom ne relève nullement, en cet endroit, du hasard. Loin de toute coïncidence fortuite est également la correspondance établie entre l'inspecteur Crémieux de *Cherokee* et le titre de l'article « décrypt[é] » par Meyer dans *Nous trois* : « (*Coupe Max Crémieux : Une défaite plus qu'honorable*) » (p. 55). Il est pratiquement inutile d'insister sur l'aspect défectueux de l'un du duo de détectives, usés selon toute probabilité par la stéréotypie générique : « mince et ramassé comme une flamme qui va s'éteindre, comme elle il (l'inspecteur Crémieux) était sans éclat, comme elle il tirait quand même l'œil » (CH, p. 95). Honorable, raisonnable mais sans éclat, Crémieux incarne le prototype du

[1] Qui est effectivement le nom de l'évêque de Marseille du XVIII[e] siècle, Henri François-Xavier de Belsunce de Castelmoron, qui est devenu célèbre par son dévouement pendant la peste de 1720-1721.

personnage accumulant des qualités positives du point de vue moral et spirituel, mais qui ne sont pas en harmonie avec sa profession. Celle-ci exige tout de même un minimum d'esprit d'entreprise dont Crémieux semble manquer fatalement : « Il doit y avoir un passage, ou quelque chose. On mettrait des heures à trouver, on n'est pas nombreux. On n'est pas nombreux, répéta-t-il d'une voix sourde en se désignant lui-même. Il faudrait prévenir les collègues du coin, la préfecture, et puis ils vont mettre une heure à venir » (CH, p. 229).

Ce sont logiquement les textes ultérieurs qui accumulent des mentions allusives des romans précédents. Le romanesque échenozien s'y reproduit, de manière ponctuelle et fragmentaire, en véhiculant des échos des romans antérieurs. De ce point de vue, *Je m'en vais* représente une sorte de zénith en matière de l'autocitation. Non seulement les *Grandes blondes* y occupent leur place comme, d'ailleurs, dans la majorité des romans de Jean Echenoz - « C'est une de ces grandes blondes qui roulent en petite Austin [...] » (JV, p. 137) -, mais également deux grues personnifiées de *Nous trois* (cf. NT, p. 62) de même qu'un Paris-Singapour clignotant qui, lui, transporte les héros de *L'Equipée malaise*, survolant en même temps leurs appartements :

> Dehors, dans les hauteurs du chantier, les deux grues jaunes émettaient des clignotements situés à la poupe de leur flèche alors que dans le ciel passait un Paris-Singapour clignotant au même rythme à l'extrémité de ses ailes : ainsi, s'adressant des clins d'œil synchroniques terre-ciel, se signalaient-ils mutuellement leur présence (JV, p. 188).

Les textes de Jean Echenoz s'envoient des clins d'œil, tels les avions et grues, en signalant leur coprésence dans d'autres. Parfois, simulant la dissimulation, un roman allusivement présent dans un autre feint de dissiper une reconnaissance trop facile. L'effet ironique ne peut, évidemment, que souligner la coprésence du texte précédent dans celui qu'on a sous les yeux. Ainsi par exemple de Baumgartner dont l'errance dans la région des Pyrénées-Atlantiques de même que sa « Fiat blanche, véhicule simple sans option ni

décoration, sans rien qui adhère aux vitres ni pende au rétroviseur » (JV, p. 189) font automatiquement penser à Louis-Philippe d'*Un An*. Non seulement ce dernier surgit mystérieusement là où Victoire s'est égarée, c'est-à-dire dans le département des Pyrénées-Atlantiques, mais encore il possède le même type de voiture : « une petite Fiat blanche sans importance » (UA, p. 36). Ayant visité, aux côtés de Victoire, un hôtel « beaucoup moins cher » à « Mimizan-Plage » (UA, p. 49), il fréquente les même milieux que Baumgartner qui est descendu dans « un grand hôtel de bord de mer situé à Mimizan-Plage, au nord-ouest des Pyrénées-Atlantiques, [...] n'[ayant] pas l'air formidable [...] » (JV, p. 171). D'ailleurs, l'impossibilité de savoir si certains détails de l'habitacle de la voiture de Louis-Philippe sont présents ou non incitent à établir une liaison entre celui-ci et Baumgartner. Décimée par la misère et fatigue, Victoire est en effet incapable d'examiner l'« aménagement, ni ce qui pouvait cette fois décorer le pare-brise ou pendre au rétroviseur » (UA, p. 70). De même, l'aspect physique des deux personnages, manifestant pour la plupart le désaccord, trouve à un moment donné certains points de convergence. Si Louis-Philippe est « petit homme maigre aux épaules oubliées, aux yeux noyés de soucis sous des lunettes épaisses, au front barré de regrets [...] », Baumgartner, lui, apparaît comme un homme bien situé, sans ennuis financiers, les seuls soucis relevant du domaine esthétique. En effet, « [...] port[ant] un complet croisé de laine vierge anthracite, une chemise ardoise et une cravate fer » (JV, p. 86), « [p]endant toute la période qui nous occupe[,] Baumgartner n'avait donc vécu que dans de confortables auberges, résidences et autres hôtelleries copieusement étoilées dans les guides » (JV, p. 124). Toutefois, si déplorable qu'il apparaisse au premier abord, le physique de Louis-Philippe peut se rapproche de celui de Baumgartner, en particulier pendant les périodes où « il avait l'air moins affamé que d'habitude et [où] sa tenue était plus soignée. Tombant à pic sur sa personne, nets et repassés comme des billets de banque japonais, ses vêtements soigneusement choisis ne devaient pas l'avoir été par lui » (UA, p. 30). Il s'agit là encore d'une mention beaucoup trop indiscrète pour être innocente.

Il paraît toutefois que c'est le dernier en date des romans qui rend compte des fictions échenoziennes. *Au Piano* constitue de la sorte un répertoire des romans précédents en maniant habilement les connivences intertextuelles. En effet, les innombrables allusions renvoient à la totalité de l'œuvre : si on peut y rencontrer une chanteuse au nom de Gloire ou Doris Day, la grande blonde surgie épisodiquement dans le roman éponyme, Béliard, lui, réapparaît dans *Au Piano* toujours comme l'un des acteurs principaux importance mais qui a subi un lifting et non seulement de face. De même, Chopin fait penser à l'espion mi-professionnel de *Lac* et le parc Monceau avec la rue de Rome ouvrant et clôturant le dernier roman peuvent se lire comme un hommage à la personnalité du vieux professeur d'anglais de *Lac* ainsi que d'autres héros qui passent par là. D'ailleurs, *Some came running*, film évoqué au milieu de *Lac* qui est cité dans *Au Piano*, est une preuve non moins éloquente des connections que les deux textes entretiennent.

L'entrée en matière rappelle également plusieurs des *incipit* échenoziens, mais celui de *Cherokee* semble être plus conforme que d'autres :

> Un jour, un homme sortit d'un hangar. C'était un hangar vide, dans la banlieue est. C'était un homme grand, large, fort, avec une grosse tête inexpressive. [...] L'homme était vêtu d'un pull-over tricoté à la main, à rayures jaunes et rouges, sous un imperméable en feuille plastique souple [...] Il se méfiait. [...] Il avait peur d'être reconnu, il ne voulait pas qu'on l'arrête (CH, p. 7).

Dans *Au Piano*,

> [d]eux hommes paraissent au fond du boulevard de Courcelles, en provenance de la rue de Rome. L'un, de taille un peu plus haute que la moyenne, ne parle pas. Sous un vaste imperméable clair et boutonné jusqu'au cou, il porte [...] ; ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse. Il a peur (AP, p. 9).

L'autocitation représente donc dans l'œuvre de Jean Echenoz l'un des moyens propices qui mettent en place l'appareil d'« exhibition du procès d'élaboration de *seconde main* (Antoine Compagnon) qui annule l'effet d'originalité (d'originarité) du texte ».[1] L'autocitation rejoint ainsi l'autre mécanisme qui affiche la duplicité textuelle : la dimension autoreflexive que plusieurs romans de notre romancier mettent en scène incarne le pendant de la pratique citationnelle en ce qu'elle souligne le caractère de copie d'un texte qui se reproduit en son propre sein.

Le roman échenozien affiche sa duplicité textuelle ; le double apparaît non seulement au travers de la poétique spéculaire, mais également sous le prisme du processus où un texte entre dans un autre. Or si la pratique de l'intertexte semble à l'œuvre dans tout texte, littéraire pour le moins, sans exclusion aucune, y compris chez Homère, chez Jean Echenoz en revanche, elle requiert un statut spécifique : l'intertexte est non seulement apparent, il est même exhibé de manière à visualiser le procédé de son implantation dans un autre texte. Sa visualisation use notamment des arts qui ne travaillent qu'avec la perception visuelle : l'art plastique et la cinématographie. Afin de combler la triade des arts non littéraires reproduits par le romanesque échenozien, la plus proche de la littérature, la musique prend également part au carnaval intertextuel des arts.

[1] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », *art. cit.*, p. 40.

## VIII.B.2. Vers une citation pluriesthétique

Si la notion d'intertextualité qui a tant marqué le modernisme de la critique littéraire signifie la rencontre de textes au sein d'autres textes, il est non moins important de remarquer que le texte ne doit pas relever obligatoirement du processus de texture des lettres. La peinture entre dans le roman sous forme de texte au même point que la musique et le film, textualisés par la matière romanesque ; ils y entrent en tant que textes. Du reste, la notion de texte se fait toujours percevoir, car la peinture est réalisée généralement sur un dispositif tissu : la toile. La musique, elle, recourt également souvent au texte : les paroles ; le film n'est en réalité qu'une exécution réelle d'un texte : le scénario.

Privés de leurs spécificités esthétiques, ces médiums artistiques ne peuvent entrer dans le romanesque que sous forme de texte, c'est-à-dire au moyen des mots écrits. Si leur qualité de médiation représentative n'a pu être nullement conservée - il paraît d'ailleurs que tel n'était même pas le but vu que leur insertion remplit beaucoup plus des buts purement littéraires que d'autres - , leur valeur sur le plan esthétique s'annule davantage : non seulement grâce à la nature de la majorité d'entre eux, mais également grâce au traitement que le texte d'accueil réserve à ces intertextes « transesthétiques ».

### *VIII.B.2.a. L'emprunt filmique comme support d'architextualité*

La matière cinématographique entre dans l'univers romanesque échenozien sous le masque essentiellement dévalorisant qui déforme et dérègle la matériau littéraire. Non seulement la mise en scène du thème de « regard » dans *Le Méridien de Greenwich* ou *Cherokee*, repris avec humour par le biais d'une apparition réitérative de ce terme même, ne peut dissimuler en soi qu'une allusion à la technique de captation de la réalité de certains auteurs de la « Nouvelle Vague » ou même de certains auteurs de l'« Ecole du regard », mais encore elle présage ce que sont devenus les procédés et techniques modernistes au moment où la culture des masses côtoie le grand art et où même cette distinction, caduque, semble ne plus être opératoire, du moins dans son sens traditionnel.

Les formes mineures du septième art pénètrent le récit romanesque au même point que les formes littéraires mineures. Le film y existe sous toutes les formes que l'insertion intertextuelle peut lui offrir : allusion, citation, description d'une scène ou simple référence ; les catégories de vérité ou fausseté de l'emprunt au cinéma ne sont point révélatrices. Ainsi, dans *Cherokee*, le récit d'une scène pornographique n'est pas là pour choquer la conscience esthétique du lecteur mais pour éveiller la réflexion sur les clichés des formes populaires et pour compléter la sémantique psychologique du personnage de Fred, non moins encombrée de clichés :

> Et revoici Fred. Il est encore assis. Sous ses yeux, un prognathe au visage pourpre renverse sur une table une femme rousse dont il arrache fébrilement les vêtements, puis il défait les siens à peine plus soigneusement. Sa virilité violette surgit, qu'il agite, puis sa semence dont il badigeonne sa partenaire. Tous deux soufflent et crient. [...] La porte grince derechef. Apparaît une forte femme blonde harnachée

> de sous-vêtements compliqués d'un noir verdâtre, un fouet dans une main, un olisbos dans l'autre. Comme elle va s'emboîter dans le trio, Fred se lève et sort, veillant à ne frôler personne sur son passage pour ne pas laisser prise au moindre malentendu (CH, p. 55).

La charge qui discrédite la culture pornographique, ainsi que celle qui disqualifie les formes paralittéraires, est neutralisée par son insertion intertextuelle dans un roman qu'il est impossible de classer, vu sa nature, du côté des représentations paralittéraires. L'intertexte pornographique met en exergue et multiplie ses éléments stéréotypés afin d'assouvir de manière carnavalesque les attentes du genre en marge de la culture.

Si la pornographie filmée complète le patchwork des formes mineures dont Echenoz semble constituer l'inventaire dans son romanesque, d'autres genres cinématographiques marginaux nourrissent davantage certaines orientations architextuelles sur lesquelles ils ironisent en même temps. Non seulement les personnages romanesques « ressembl[ent] beaucoup également aux [personnages] que l'on voit dans les bandes dessinées ou dans les films de guerre américains » (MG, p. 103), en agissant ou, du moins, en disant agir à la manière de ces modèles filmiques, mais encore, certains d'entre eux manifestent ouvertement l'incapacité d'agir sans renseignements, voire sans l'éducation divulguée par la cinématographie. De ce rôle assumé par l'intertexte filmique résulte un humour noir, au cynisme laconique :

> Une certaine confusion noircissait encore sa tristesse, car il se tenait obtus et gauche devant feu Paul, comme démuni. Il supposait l'existence d'une sorte de code de politesse nécrologique, d'un type particulier de conduite à tenir, de certains gestes précis, reconnus et consacrés, appliquables[1] sans risque à toute situation comportant un ou plusieurs cadavres, mais il ignorait malheureusement toutes ces choses. Lui vint à l'idée qu'il était d'usage, du moins au cinéma, de fermer les paupières des défunts (MG, p. 167).

[1] Ce terme figure dans le texte d'origine sous cette apparence.

L'ironie intertextuelle, principalement tragicomique, peut aller jusqu'à des affirmations paradoxales, entraînant dans le jeu d'autres genres auxquels des phénomènes surnaturels appartiennent par définition. Caractérisant les récits à l'aimantation mythologique, l'île mystérieuse du *Méridien de Greenwich* paraît marquée au même point par un déterminisme divin que seuls les ressortissants des genres pour enfants sont en mesure d'enfreindre : « Ou alors ils inventoriaient toutes les formes possibles d'évasion, mais de cette île infime, au nombril de l'océan, seuls pouvaient s'échapper les personnages des dessins animés » (MG, p. 220).

L'hybridation générique soulignée par l'insertion des fragments d'autres textes, relevant des genres essentiellement mineurs, participe d'un phénomène général qui marque la littérature romanesque des années 80 et 90 du XX$^{e}$ siècle, à savoir la resémantisation des éléments de base du récit romanesque, dont en particulier le personnage. Visualisé par l'écriture échenozienne même, ce processus s'appuie sur d'autres genres narratifs dont il souligne l'origine et le mode de médiation. Le dispositif architextuel sur lequel se bâtissent de nombreux personnages échenoziens a été relevé précédemment ; il est non moins révélateur d'observer la manière de resémantiser le personnage par le biais de l'intertexte filmique. L'inspiration par le septième art est trop apparente pour être innocente, car il arrive à la majorité des personnages d'« agi[r] comme [ils] l'avaient vu bien souvent au cinéma » (MG, p. 151), d'être « coiffé[s] comme Angie Dickenson dans *Point Blank* » (CH, p. 61), d'« avanc[er] ainsi que les monstres imperméables au plus puissant laser, dans les films de Fred Mac Leod Wilcox » (L, p. 136), de « s'entretenir comme font les figurants au cinéma » (GB, p. 221) et même d'avoir « l'air d'actrice d'un film érotique » (JV, p. 159-160). Leurs visages ne sont pas sans « rappel[er] celui de l'acteur de cinéma Zero Mostel » (UA, p. 84), mais l'ironie intertextuelle peut atteindre des dimensions paradoxales. L'exhibition de l'imitation, processus de création qui est ici mis en œuvre, débouche sur une révélation tout à fait rocambolesque : un personnage se dévoile non seulement une copie parfaite d'un personnage de film dont il adopte également le nom, mais avant tout il ressemble à son interprète, acteur réel : « Il ressemblait à

l'acteur Sidney Greenstreet incarnant, dans une autre histoire, le rôle d'un personnage également et coïncidemment[1] nommé Kasper Gutman. Comme ce dernier, son allure était d'ailleurs empreinte d'un certain sens des apparences » (MG, p. 154). Sans aucun doute, il ne s'agit pas là d'une coïncidence, mais plutôt d'une manière désinvolte et ironique de souligner le caractère de copie par lequel le texte, fatalement condamné à ne faire que recopier les textes précédents, étale sa fonction de simulacre. Il est ainsi possible de repérer dans le roman *Lac* plusieurs mises en scène de cette attitude de simulation, étant donné que les actions des héros de ce roman se révèlent ouvertement des copies de l'allure des modèles émanant du film. De ce point de vue, l'affirmation de l'une des gorilles de Vital Veber qui insinue à Chopin que tout se passe comme au cinéma - « [a]llez, souffla dans son oreille la voix de Rathenau, c'est comme au cinéma » (L, p. 137) - n'est qu'une manière d'entériner l'attitude imitatrice de ce dernier en la désignant. Car si, au début du dix-neuvième chapitre, Chopin regarde la télévision « pendant près de trois heures en se forçant à suivre tout, sans se laisser distraire par aucune idée, [...] arriv[ant] à tout saisir, finalement, [puisque] c'est même assez facile quand on y met un peu du sien » (L, p. 133), il est certain qu'au bout de quelques instants, les gestes des héros de *Some came running* finiront par s'infiltrer dans les siens. Ainsi, éveillé par les exclamations du « chauffeur [qui] se retourne vers Sinatra et crie : "*Hey, soldier ! Soldier !*" », Franck Chopin « se lève d'un bond, coupe le son de la télévision, s'empare du téléphone [...] et répète que c'est lui, Franck » (L, p. 133). Suit une scène où les deux Fran(c)k - Sinatra et Chopin - paraissent ne faire qu'un. Pendant sa course après Suzy Clair, « il sort de la chambre pendant que Shirley McLaine descend de l'autocar, sa peluche sous son bras, et commence à courir après Frank Sinatra » (L, p. 134). Une fois parvenu dans la chambre de Suzy, Chopin s'aperçoit que « juste une télévision [est] allumée », qui jouera un rôle fondamental durant la scène qui va suivre. Ce qui se passe entre Franck Chopin et Suzy Clair copie effectivement les mouvements des protagonistes de *Some came running*. Le parallélisme établi entre les deux histoires permet une synchronie totale, au point que la scène

[1] Ce terme figure dans le texte d'origine sous cette apparence.

d'amour entre Chopin et Suzy se termine au même moment que celle de *Some came running* : « Jusqu'à la fin du film ils restèrent l'un contre l'autre, s'étreignant sans se parler [...]. Comme ils s'embrassaient une dernière fois, *Some came running* se dénoua dans un cimetière plus avenant que celui de Thiais ; Chopin se leva pendant le générique de fin » (L, p. 136-137).

Cette ostentation de l'entrecroisement entre le septième art et le texte romanesque évoque aussi, sous forme d'allusion, l'écriture moderniste. Observant la manière d'évoquer l'art cinématographique, nous pouvons nous apercevoir que le travail d'anamnèse de la modernité a également visité les cinéromans robbe-grilletiens. De nombreuses scènes du *Méridien de Greenwich* permettent d'opter pour un tel point de vue aussi bien que plusieurs scènes de *Lac*. En effet, le lexique cinématographique hante l'écriture échenozienne et certaines descriptions donnent à lire cette propension à invoquer le modernisme ciné-littéraire d'un Alain Robbe-Grillet ou d'un Jean-Luc Godard. Mais cette cinématographie qui entre en jeu et dont on reprend certaines techniques d'enregistrer le réel n'est admissible que sur un mode « allégé ». C'est le régime « soft » du romanesque contemporain qui lui permet de s'en servir. Derrière l'humour et la démesure qui accompagnent cette re-visitation anamnestique du modernisme se trahit une légère propension du côté de la déconstruction qui se fait facilement déceler :

> Mais le colonel hésite ; ne sachant que répondre, un nouveau blanc se fait jour dans son dispositif. Arrêt sur image : agitées par le vent d'Orient dominant, les branches des arbres proches viennent régulièrement frapper les fenêtres, contrefaisant le bruit du moteur de l'appareil de projection. L'action reprend son rythme lorsque la porte de la suite s'ouvre à nouveau [...] (L, p. 174).

Il en va pareillement des *Grandes Blondes* dont le protagoniste doit beaucoup aux stars de l'écran. Si Béliard, son ange gardien, se voit doté d'un « physique de cinéma » (GB, p. 36), Gloire, elle, « paraît surgir d'un tableau symboliste ou d'un film d'horreur » (GB, p. 73). Dans ce roman, les parallèles cinématographiques sont, à l'instar du roman précédent, à l'origine de

nombreuses scènes, et, comme il s'agit pour Gloire Abgrall de précipiter l'ennemi une fois pour toutes dans des profondeurs, ce sont en premier lieu les scènes de chute qui ont des pendants cinématographiques :

> Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 - sauf que l'auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s'immerge docilement sans faire d'histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche récalcitrante, plaque minéralogique NFB 418 (GB, p. 51).

Les parallèles établis entre des scènes filmiques et romanesques permettent à l'intertexte cinématographique d'entrer également dans la matière littéraire. Les processus de renarrativisation et de resémantisation du monde romanesque en tirent profit, puisque c'est en premier lieu le film, dont en particulier les genres mineurs, tels le policier, le thriller ou le film d'action, est en mesure de redonner à ses éléments constitutifs des contours et un contenu concret. A l'instar des genres « paralittéraires », l'emprunt non systématique à l'art cinématographique a offert au romanesque quelques dispositifs sur lesquels bâtir de nouveau des personnages et des histoires romanesques. Ayant, par un premier geste, évacué le contenu stéréotypé des matrices empruntées aux genres mineurs - en préludant ironiquement sur la note du cliché générique -, le romanesques échenozien tente de retrouver le chemin d'accès aux éléments constitutifs traditionnels du récit romanesque. Le processus culmine dans *Je m'en vais* où la part du cliché du genre est scandée au même point que l'inspiration filmique : « De plus a-t-il tenté de faire valoir en désespoir de cause, c'est un procédé tellement banal, votre truc. On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original » (JV, p. 152). Or la question de l'originalité semble ne pas se poser ; au contraire la répétition du même permet de mettre en relief la part qui, hypertrophiée et, par conséquent, paralysée, est à enlever. La forme ainsi vidée - le personnage et ses actes, l'histoire et ses intrigues - s'offre comme matériau littéraire qu'il s'agit de

doter d'un nouveau contenu sémantique. De même, la question du majeur et du mineur est abordée ici de manière tout à fait symptomatique : sous le coup d'un relativisme postmoderne, celui qui a marqué l'œuvre des « éclectiques »[1], la différence s'estompe et la distinction devient non opérationnelle. Le texte d'Echenoz paraît en être conscient et même, son approbation concernant le statut actuel de la culture de masse, fût-elle ironique, semble légitimer son attitude vis-à-vis du processus de renarrativisation du romanesque par le biais de l'emprunt à d'autres arts et genres : « Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre » (JV, p. 152).

[1] Cf. Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, № 419, avril 1982, p. 362 ; « Du bon usage du postmoderne », *Magazine littéraire*, N° 239-240, mars 1987, p. 97. Cf. également la position de Guy Scarpetta qui nuance les positions de Jean-François Lyotard sur ce thème : Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 15.

### *VIII.B.2.b. La citation musicale comme fond sonore du romanesque*

La musique, en particulier le jazz[1] et la musique classique, représente, pour l'auteur, un élément constitutif sans lequel le roman d'Echenoz serait privé de l'un de ses organes vitaux. La citation musicale concourt à la suggestion du fond sonore qui tient une place prépondérante dans cette œuvre. Mis à part les bruits les plus divers, les stridences des téléphones, les bourdonnements des moteurs et d'autres bruits quotidiens que l'on n'entend presque pas (bruit que font les essuie-glace, l'égouttement de l'eau, etc.), le bruitage du texte recourt à l'évocation des œuvres, auteurs et interprètes qui ont marqué l'histoire de la musique.

Un lien qui unit la musique au septième art peut être relevé dans ce contexte. Car si plusieurs des voies qu'emprunte le romanesque d'Echenoz passent par le cinéma, c'est aussi la radio et sa musique qui peuvent intervenir en s'imposant comme moyens assez efficaces pour marquer cette aliénation qui réduit les héros échenoziens à suivre des modèles filmiques. Quand on s'aperçoit, au 13$^{e}$ chapitre du *Méridien de Greenwich*, que Lafont a cédé sous un coup de revolver mortel tout comme n'importe quel personnage secondaire d'un film d'action, on se laisse aller en écoutant les airs du piano diffusés par la radio : « Albin alluma la radio. C'était encore du piano. C'était lent, douloureux, grave. - Quand la vie se met à ressembler au cinéma, dit Albin, il suffit de mettre la radio pour avoir la musique du film » (MG, p. 86). Le tragicomique qui frôle le kitsch alloue à la musique une fonction toute particulière : de nouveau, elle apparaît comme un moyen apte à démarquer et dénoncer les codes du genre qui sont à annuler afin de débarrasser le dispositif narratif des éléments stéréotypés.

---

[1] Cf. Francis Gorin, « Sur un air de Charlie Parker », *Le Matin de Paris*, le 29 novembre 1983.

Ainsi, les mesures de *Cherokee* clôturent le texte du roman éponyme, un « transistor de fabrication japonaise » diffuse « du piano, plus précisément *Sweet and lovely* par le trio de Wynton Kelly » (CH, p. 233-234). Quoique marqué par les personnages dont les noms ont ponctué l'histoire de la musique classique (Chopin), *Lac* ne multiplie point les références musicales classiques, à part « un quintette en ut majeur » dont cependant la protagoniste Suzy Clair, née Moreno, « n'écouta que le scherzo » (L, p. 49). Par contre, diffusé par l'autoradio, le jazz anime souvent l'atmosphère des actions : le fond sonore se compose « du Nat King Cole » (L, p. 34) ; parmi les cassettes que Suzy porte sur elle figure « *Their satanic majesties request* et *Let it bleed* » (L, p. 49) et la pianiste du « Park Palace du Lac » est en train d'« écoss[er] le refrain de *September song* (L, p. 100) au moment où Chopin entre dans le bar.

C'est également dans *Les Grandes* Blondes que le jazz en compagnie de la musique classique tient un rôle de connotateur du sens. Si par leur mélodie et intonation les phrases de Donatienne rappellent la performance à laquelle « seul Roland Kirk est parvenu au saxophone, et peut-être aussi Johnny Griffin dans une moindre mesure » (GB, p. 28), les mélodies de Chostakovitch s'avèrent impuissantes, malgré leur puissance musicale, face aux questions embarrassantes de Boccara : « Puis il avait rétabli le volume de l'autoradio : Chostakovitch : Boccara ne s'était point appesanti. On avait écouté Chostakovitch, ce n'est pas si mal, Chostakovitch, il y a des quatuors très très bien » (GB, pp. 103-104). Toutefois, en tant que héros de roman, le détective Boccara peut subir une évolution presque romantique grâce à laquelle il finit par apprécier même les quatuors de Chostakovitch, fût-ce uniquement pour « contempler plus confortablement les hôtesses de l'ai au travail » (GB, p. 125).

Recourant aux références musicales les plus diverses, le monde romanesque s'emplit en acquérant une nouvelle dimension - celle du son. Ce nouvel élément de la narration joue également un rôle essentiel lors du processus de resémantisation du romanesque : « Chez lui (Jean Echenoz) la cassette musicale est détournée de sa fonction, elle n'est plus seulement moyen

de production d'un son, mais moyen de production d'un sens. »[1] La musique accompagnée par d'autres sons prend part à la reconstitution et concrétisation du décor fictionnel. Vu sa présence constante et multiforme, la citation musicale enrichit l'espace diégétique en se posant comme un élément essentiel du récit.

[1] Claude Prévost, Jean-Claude Lebrun, « Jean Echenoz. L'accélérateur de particules », *in* : *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990, p. 102. Et les auteurs continuent en ces termes : « Alors que les romanciers classiques usaient du commentaire du narrateur , alors qu'ensuite d'autres romanciers ont joué du monologue intérieur, lui recourt simplement à la musique. [...] La musique n'est ni décrite ni même commentée, elle n'est que citée : à lui seul un titre renvoie à une ambiance, à un état de l'âme. » *Ibid.*

### *VIII.B.2.c. L'insertion de l'artefact : élément décoratif du romanesque et facteur esthétique critique*

Si la musique dont en particulier celle du jazz et la musique classique tiennent une place d'honneur dans le romanesque échenozien, la peinture, la sculpture, l'architecture et la photographie prennent part à la configuration du patchwork esthétique dont se constitue ce romanesque. Or c'est aussi par son biais que s'opère l'anamnèse de la modernité, puisque Echenoz nous propose une vision à sa mesure de l'art moderne et du rôle que cet art joue à l'époque contemporaine.

La mise en cause de la notion de hiérarchie propre aux livres de Jean Echenoz a été repérée déjà au plan des orientations architextuelles. Le paralittéraire, c'est-à-dire le « mineur », s'installe ici au même niveau que le « majeur » incarné par le roman,[1] du moins aux yeux des XIX^e^ et XX^e^ siècles. En matière d'œuvres d'art, la confrontation du majeur avec le mineur se jouera avec la même ferveur. *Le Méridien de Greenwich* représente de ce point de vue un beau terrain de jeu où se déploie une polémique entre l'art moderniste et l'art populaire. S'ouvrant sur la scène qui se propose de connoter la mythologie, le texte poursuit la thématique en décrivant, au chapitre suivant, le bureau de Haas. Le modernisme y défile sous forme de lithographie d'Odilon Redon, intitulée « *L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* » (MG, p. 15). Suivant la logique de l'art moderniste que Jean-François Lyotard résume en termes de besoin de « présenter qu'il y a de l'imprésentable »[2], l'œuvre d'Odilon Redon, ce sculpteur qui s'est donné pour but de mettre « la

[1] C'est notamment la couverture éditoriale, y compris la mention « roman » en sous-titre, qui prête aux romans de Jean Echenoz un statut équivalent à celui dont se réjouissent les œuvres des auteurs tels que Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras.

[2] « J'appellerai moderne l'art qui consacre "son petit technique" comme disait Diderot à présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir : voilà l'enjeu de la peinture moderne. » Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 26.

logique du visible au service de l'invisible »,[1] est en effet une incarnation de cette singularité de l'art moderniste. A en juger selon l'apparence que lui accorde le texte du roman, la lithographie ornant le bureau de Georges Haas interdit une intelligibilité facile ; son interprétation se révèle sinon impossible, du moins assez complexe :

> La chose figurait un aérostat, un énorme globe oculaire en guise de ballon, et, suspendu à celui-ci, tenait lieu de nacelle un plateau où reposait sur sa base une tête coupée. L'appareil monstrueux flottait entre deux airs, au-dessus d'un vague paysage marin, avec au premier plan un végétal mal défini, évoquant un gros iris ou un petit agave (MG, p. 15).

Marquant une importante hésitation, le lexique ironique auquel le texte recourt pour décrire cet objet d'art signale une certaine déception qu'il éveille aux yeux de l'observateur. De même, les peintures qui pendent aux murs du bureau relèvent d'autant d'un modernisme de pointe qu'elles se limitent à une monochromie bleue qui ne se refuse tout de même pas de « représent[er] un couloir de l'hôtel de la Gare d'Orsay » (MG, p. 15). D'ailleurs, l'œuvre de « l'un des peintres les plus représentatifs de l'esprit et de la sensibilité propres à la modernité du XX$^{e}$ siècle »[2] qu'est Jacques Monory, l'auteur de l'un des deux tableaux, se distingue par l'« extrême modernité de la technique et des moyens employés »[3]. Cependant, c'est l'aspect de la statue du cyclope Polyphème, ce « moulage de terre cuite en provenance de Smyrne [...] affublé d'un postiche » (MG, p. 15), qui apparaît comme le premier signe d'un déplacement axiologique de la vision de l'art représenté dans les romans de Jean Echenoz. Si l'auteur du Polyphème reste anonyme, la représentation de cette figure mythologique ne peut pas s'empêcher de dénoncer son caractère d'objet produit en série dont la fonction esthétique a été doublement gommée :

---

[1] Cf. entrée « Odilon Redon », *Encyclopaedia universalis*, *op. cit.*
[2] Cf. entrée « Jacques Monory », *Encyclopaedia universalis*, *op. cit.*
[3] Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'en objection contre le « post-modernisme » auquel Jean-François Lyotard a rattaché son œuvre, l'auteur de l'article souligne la capacité de Monory d'« exalte[r] au contraire le besoin moderne d'adhérer à la fois à la vérité du sujet, fût-ce par le biais de la fiction, et à la vérité scientifique [...] ». *Ibid.*

d'une part par sa miniaturisation et son adaptation pour l'œil éventuel du consommateur de cet objet de culture de masse, d'autre part par une fonctionnalité concrète, compensée par la présence d'« un petit appareil de projection logé à l'emplacement supposé du cerveau de Polyphème » (MG, p. 17). La sculpture a gardé la trace des deux autres yeux, ce qui le fait mieux correspondre à l'apparence de l'homme mortel. L'explication de ce trait insolite qui l'éloigne de la représentation traditionnelle de la figure mythique en art se révèle très simple : tenant compte « d'obscurs motifs mythologiques », l'éclaircissement paraît s'appuyer plus particulièrement sur « quelque répulsion [de son auteur] à substituer à ces organes deux étendues d'argile bien lisses, s'étirant des oreilles à l'arrête du nez - comme s'il était moins risqué d'ajouter au visage un attribut, plutôt qu'en retrancher un autre » (MG, p. 15). Dès lors, l'œuvre du Smyrniote anonyme n'apparaît plus comme une véritable œuvre d'art, mais comme un objet de consommation que la notion de kitsch illustre à merveille. Etant la sœur aînée des notions de masse et de consommation, cette esthétique de jolis petits objets s'efforce d'éviter les éléments qui figurent aux rangs les plus bas de l'échelle des valeurs esthétiques. Sous ce prisme, accumulant des signes culturels du passé codés, le petit objet décoratif aux propriétés pratiques qu'est le Polyphème de Georges Haas n'échappe nullement à l'emprise de l'esthétique maniériste qui popularise et industrialise l'art en le débarrassant des éléments qui pourraient ne pas réjouir la vue. Puisqu'« [i]l n'est pas facile de produire un monstre, pensa Haas, [l]e Smyrniote anonyme avait échoué par excès de discrétion, en se bornant à coller un œil en plus sur de l'humain [...] » (MG, pp. 15-16). Par ailleurs, c'est l'excès qui paraît placer les deux œuvres, situées à l'un des deux pôles de l'axe majeur - mineur, sur le même palier : si l'œuvre du Smyrniote anonyme est handicapée par excès de discrétion, celle d'Odilon Redon est défavorisée en revanche par excès d'extravagance de tout ordre, dont en premier lieu celui de la forme. En effet, le cyclope de ce dernier a également échoué, son auteur ayant « rédui[t] la tête entière de Polyphème à un œil unique, à l'exclusion de tout autre organe, un gros œil occupant une énorme orbite crânienne, et, de surcroît, bleu ; autre excès » (MG, p. 16).

Si les contrastes sur l'axe majeur - mineur s'estompent[1], fût-ce par le biais des excès et sur le mode ironique, c'est aussi que la modernité n'est logiquement plus ce qu'elle était. Il s'agit là d'un phénomène inéluctable qui implique que tout ce qui ambitionne la modernité est automatiquement condamné à tomber dans la désuétude au bout d'un certain temps. Et si cela vaut spécialement pour les œuvres de l'art dit « majeur », la validité de cette déduction se redouble dans le cas des objets de consommation qui appartiennent à la culture de masse. Ainsi du « poste émetteur-récepteur » qui métaphorise symptomatiquement la « modernité luisante et mal à l'aise dans ce décor de débris » (MG, p. 40) qu'est la grotte robinsonienne de Byron Caine, mais également le décor hétéroclite de l'île mystérieuse traversée par le Méridien de Greenwich où se déroule l'histoire du roman éponyme. Le processus de vieillissement est inévitable, comme, d'ailleurs, les divers indices l'insinuent : à l'époque où le cadran à cristaux et l'électronique maîtrisent tout en minimisant leurs proportions en même temps, certaines propriétés du poste émetteur-récepteur, « énorme et chromé », de Byron Caine alertent : « il pressa des boutons, poussa les curseurs, régla les potentiomètres et vérifia les cadrans. [...] Il y eut des craquements et des vibrations de tonalités diverses, des grésillements suraigus, des gargouillis syncopés [...] » (MG, p. 40). Symbolisant le progrès technique et industriel, ce représentant de la modernité est devenu un objet de collection dont un musée saurait faire un artefact digne d'admiration. Ainsi, le questionnement après le sort qui attend la modernité au moment de l'avènement de la condition postmoderne paraît préoccuper même l'un des Robinsons échenoziens qui, recourant aux métaphores, s'interroge significativement sur le processus qui invalide le sens même de la notion de modernité :

> Paul regardait l'énorme poste de radio. Il se demanda combien de temps faudrait-il pour que cet environnement moisi, dégradé, brouillon, parvienne à contaminer ce représentant intègre d'une modernité chromée, par quel cheminement l'usure aboutirait-elle à en ronger la surface, les entrailles, lequel de ces constituants

[1] « Les artistes d'aujourd'hui s'appuient sur les formes devenues canoniques de la culture de masse. » Daniel Collomb, « Jugements post-modernes sur l'avant-garde », *art. cit.*, p. 182.

> métalliques céderait le premier à l'oxydation, où surgirait le premier point de rouille, à quel stade de corrodation le luisant appareil cesserait-il de contraster avec le désordre désolé du lieu, par quelles étapes successives finirait-il par s'y adapter, par s'y fondre et s'y amalgamer, jusqu'à ne faire un jour plus qu'un avec lui, jusqu'à le résumer, le représenter, en devenir la métaphore (MG, p. 142).

Certes, une vision des temps postmodernes, trop noire pour être plausible, pourrait se dissimuler derrière ce propos métaphorique qui médite sur le destin de la modernité à l'époque contemporaine. Mais il serait tout de même légitime d'y lire un clin d'œil ironique et caricatural, vu la prédominance de l'excès, qui vise le contraste émanant de la distinction discriminatoire entre ce qui relève de la modernité - et encore plus du modernisme - et ce qui n'est pas digne de cette appellation.

Il y a d'autres artefacts qui ornent les espaces romanesques de notre auteur et dont la nature divergente contribue à la neutralisation des oppositions sur les axes art d'élite - culture des masses, majeur - mineur, modernité (modernisme) - non modernité (non modernisme)[1]. Croisant dans le Pacifique avec Rachel à bord, le voilier qui ramène sur sa terre natale Théo Selmer, le seul Robinson survivant à la détonation finale de l'île, incarne le mineur pour deux raisons. D'une part, le bateau connote le roman d'aventures, genre mineur, par son apparence - « C'était un grand voilier aux flancs hérissés de canons, comme on peut en voir aujourd'hui enfermés dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet » (MG, p. 11). D'autre part il se laisse représenter sous une lumière qui le déplace vers le mineur : bien qu'il figure sous cette apparence dans un rêve, l'aspect d'artefact miniaturisé et reproduit en série, symptomatique pour l'art populaire dont le seul but est de plaire, en souligne la fonction caricaturale. D'ailleurs, le kitsch, souvent difficilement discernable et d'autant plus difficilement blâmable, ne s'annonce pas discrètement ici - « jamais personne ne touchera à ça, précisément parce que ça

[1] Nous jugeons indispensable d'opter pour cette désignation qui n'est pas d'usage afin d'éviter l'écueil d'un antimodernisme ou toute autre connotation qui se pose comme ennemie du modernisme. Nous voulons désigner par là le sens de ce qu'il ne faut pas appeler comme moderniste, mais qui ne s'impose pas non plus comme antimoderniste.

crève les yeux » (MG, p. 11) -, mais surgit accompagné d'un fracas monumental :

> Survenait un garçon de café, grave et roux comme la vigie, qui déposait devant lui une bouteille couchée, au creux de laquelle flottait la miniature d'un navire. Théo se penchait vers la bouteille et s'apercevait lui-même, minuscule, sur le pont du bateau, tirant au canon sur d'infimes poissons volants qui se cognaient en sautant contre les parois de verre ; mais un boulet mal ajusté, tiré trop haut, brisait le flanc de la bouteille qui se vidait frénétiquement, par gorgées, sur un rythme de cœur battant, et la mer fuyant par l'orifice formait un tourbillon où bientôt s'engloutissait le navire naufragé, et les marins s'échouaient sur la table du bar, se débattaient et gigotaient sur le plateau de bakélite, ouvrant et fermant leurs bouches avec des gestes convulsifs, des yeux asphyxiés, comme des poissons tirés de l'eau (MG, pp. 252-253).

Contrastant avec les tableaux représentant des scènes mythologiques qu'il observe au Musée Gustave Moreau, les visions oniriques de Théo Selmer trahissent une forte tentation du mineur, traité sur le même mode que le majeur : leur mise en scène semble les rapprocher en atténuant les antagonismes par l'intermédiaire de l'excès.

De cette manière, les extrémités axiologiques qui définissent les valeurs esthétiques se rapprochent grâce à leur apposition. C'est l'esthétique dite « de mauvais goût », s'infiltrant dans de nombreux décors romanesques échenoziens, qui permet cette confrontation. En effet, les intérieurs dans *Cherokee* frappent par des assemblages hétéroclites comme par exemple le bureau de Benedetti : « Sur les murs latéraux deux gravures étaient suspendues, l'une représentait un paquebot et l'autre, en coupe, le même paquebot. On distinguait, dans de petits cadres posés sur le plateau de la cheminée, quelques photographies de maisons, de chevaux, un couple âgé, une femme avec un enfant » (CH, p. 106). D'autre part, l'art moderne le plus éclatant domine les habitations. Ainsi, le living de Ferguson Gibbs cache, à part « un valet cingalais, un Steinway et deux Picabia » (CH, p. 170). Mais c'est en premier lieu la demeure des personnages aux propriétés quasi archétypales, indiquant la

motivation architextuelle qu'elles déjouent en même temps, qui trahit une intention *a priori* caricaturale. L'appartement du moins doué des détectives de Benedetti, Bock, témoigne d'une propension au petit, à l'insignifiant, généralement considéré comme de mauvais goût : « une lampe était allumée à côté de lui, une petite lampe de chevet en verre avec un abat-jour rouge, posée sur une sculpture oblongue en granit gris, dont les reliefs informes concrétisaient malhabilement une idée imprécise » (CH, p. 66). Si la lampe de chevet de Bock peut concrétiser des ambitions modernistes manquées - voulant faire savoir éventuellement qu'il y a de l'imprésentable -, les autres objets qui parent la chambre de Bock vont dans le sens inverse :

> Bock marcha vers sa collection. La collection reposait sur une grande planche soutenue par deux tréteaux. Elle reconstituait, miniaturisées, la bataille de Rivoli (1797, à gauche) et celle du Pas de Suse (1629, à droite) - soit deux fois deux armées affrontées, tous corps représentés avec tous leurs détails, pas un bouton de quoi que ce soit ne manquait. Sans parler des accessoires, il y avait bien là quatre cents soldats de plomb, disposés dans telle ou telle phase du combat (CH, p. 120).

S'érigeant en séries de collections, ce réalisme historisant miniaturisé est un beau représentant de l'artifice qui meuble le décor romanesque chez Echenoz. Néanmoins, le texte du roman peut se montrer également critique sur ce point, en dénonçant ouvertement le kitsch comme un art pavillonnaire de la banlieue parisienne : « on était du côté des Lilas. [...] des pavillons flanqués de jardinets où des molosses nerveux surveillaient les massifs, les salades, les puits construits en pneus lisses et les lutins de plâtre rouge fichés au bord des pelouses » (CH, p. 116).

Le sentiment de contraste que provoque la juxtaposition des phénomènes esthétiquement opposés culmine au moment où l'un des personnages, Raymond Degas, dont le nom évoque le peintre impressionniste, présente sa carte de visite. S'apparentant à un « vieux modèle, en bristol rose saumon, d'un format légèrement supérieur à celui des cartes de visite habituelles », elle porte le nom de Degas écrit « à la main, [...] dans une

calligraphie coquette, désuète, violette, qu'on devinait être celle de monsieur Raymond Degas lui-même ». De surcroît, l'aspect baroque de la carte semble correspondre strictement à celui de Degas, puisqu'« [e]n effet, monsieur Degas était désuet, coquet, mais il reçut Ripert en robe de chambre coquelicot, [...] » (CH, p. 47). Le mauvais goût qui combine le kitsch avec la notion d'élite souligne le gommage des divergences entre le haut et le bas, le majeur et le mineur. Ce processus à l'œuvre dans la culture occidentale contemporaine, celle qui est imprégnée par la condition postmoderne, a trouvé son expression dans le terme de « relativisme ». Or son existence n'implique nullement une fin des hiérarchies ; au contraire, le jeu avec les oppositions permet de relever les inégalités des valeurs en analysant les différences de leur intensité.[1] Transgressant les hiérarchies, le jeu avec les valeurs que l'œuvre romanesque anime initie à un questionnement sur leur fondement.

Ce sont en premier lieu les romans *Le Méridien de Greenwich* et *Lac* qui s'engagent de manière tout à fait significative sur la voie du questionnement anamnestique sur les aspects formels de l'écriture moderniste et il en va de même quant à l'art plastique. Si le premier en date s'oriente plutôt du côté de l'art pictural, le second paraît être attiré par l'architecture. De cette façon, la description du « centre commercial » inspire une réflexion sur un modernisme architectural précoce et industriel qui paraît manquer, à la différence du modernisme pictural, du sublime : « Loin d'enjoliver le tableau, les rares taches de couleur, les vagues saillies ornementales qui ont apaisé, peut-être, la conscience de l'architecte soulignent au contraire le poids des lieux, comme une musique parfois décuple un silence lourd au lieu de l'effacer ». De plus, apparaissant comme absolument étranger du milieu où il est implanté, le décor moderniste problématise son intelligibilité, s'il ne l'interdit totalement : « Dans le même souci décoratif, on a cru pertinent d'installer une fontaine au milieu de la dalle, façon de sphinx moderniste qui vomit sans mollir un étroit ruban d'eau plate, [...] » (L, p. 158). La distance ironique installée par la voix narrative en dit long sur la vision de l'artefact

[1] Cf. notamment les remarques de Guy Scarpetta sur ce sujet : Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 36 *sq.* et p. 77 *sq.*

moderniste dans un milieu « bas », auquel la notion d'élitisme est étrangère au même point que cet artefact moderniste : « [...] des femmes contournent cette fontaine, chargées de filets de vivres, et les hommes qui les suivent lisent en marchant leur quotidien directement ouvert au hippisme ou aux offres d'emploi » (L, pp. 158-159).

D'autre part, c'est par le biais du pictural que l'architecture se dote des contours modernistes : « Net, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence, le seul relief concret étant une très longue voiture noire [...] » (L, p. 182). On songe bien évidemment aux toiles monochromes ou blanches résultant de l'avant-gardisme pictural qui incite à un point de vue semblable de l'architecture urbaine. Focalisée par l'œil du peintre Mouezy-Eon dont le nom imite, de manière symptomatique, le mot grec « mouseîon » - lieu consacré aux Muses, l'architecture moderniste fait l'objet d'un questionnement anamnestique sur la relation que pourraient entretenir les Muses avec ce modernisme déchu.[1] C'est toujours l'œil de Mouezy-Eon, ce « védutiste » excellant dans la fidélité optique qu'il procure à ses reproductions,[2] qui radiographie la modernité urbanistique dotée du modernisme architectural, en « dressant de petits croquis instantanés de tel ou tel point de vue de paysage qui défilait » (L, p. 188). Or le point de vue d'un non spécialiste dans le domaine semble nécessaire afin que le poids écrasant de l'architecture industrielle moderne apparaisse tel qu'il pèse sur l'homme ordinaire : « Chopin se demanda comment il parvenait à choisir ses sujets dans ce décor : sous l'apparente diversité de la banlieue, toutes les choses y semblaient affectées du même poids, du même goût, nulle forme sur nul fond ne faisait sens, tout était flou » (L, p. 188). Ainsi, la modernité, significativement incarnée par l'architecture industrielle de la banlieue parisienne, paraît écraser sous son poids non seulement la tradition de

[1] Sans oublier d'autres sens que ce nom connote : dans la *Gnose*, « l'Eon » signifie « l'Être », sous l'Ancien Régime, Charles de Beaumont, chevalier d'Eon était un officier et agent secret de Louis XV. Chargé de mission à la cour de Russie et à Londres, il laissé planer un mystère quant à son sexe, puisqu'il portait souvent des habits de femme.

[2] Cf. Radu Toma, « Mouezy-Eon, un Elstir postmoderne ? », *art. cit.*, p. 80 : « [t]out un jeu de glissements placera l'aquarelliste Mouezy-Eon au centre du roman et fera de ce dernier une réflexion postmoderne sur l'art. »

l'architecture urbanistique, mais avant tout la nature représentée par l'homme qui la contemple :

> La Karmann-Ghia[1] traversait ensuite un réseau banlieusard étale, plus tout à fait des routes et pas vraiment des rues. La brique et le béton, la pierre meulière et le zinc y définissaient des ateliers obscurs, des boulangeries désertes, des pavillons désespérés. Jouxtant des entreprises des sanitaires, des lots de lavabos et des piles de baignoires occupaient d'anciens jardins ouvriers. Entre les centre-villes où s'agrègent les grandes surfaces et les services, Chopin ne repérait pas toujours bien les solutions de continuité des agglomérations (L, p. 129).

La modernité fortement appuyée par le travail des avant-gardes aboutit ici à un radicalisme qui, rejetant la tradition, oublie le passé, voire, elle le détruit.[2] Cet avant-gardisme jusqu'au-boutiste a trouvé son écho dans les textes de Jean Echenoz. Que ce soit dans le domaine de l'architecture ou dans celui de l'art pictural, la logique des avant-gardes donne à lire la conscience de l'impasse. Nous songeons notamment aux toiles blanches ou, éventuellement, jaunes - « surtout Martinov qui monte bien ces temps-ci et ne travaille que dans le jaune » (JV, p. 25) - et aux artefacts qui meublent la galerie de Ferrer dans *Je m'en vais*. Les œuvres des plasticiens jouent sur les extrêmes :

> Par exemple Eliseo Schwartz qui, spécialisé dans les températures extrêmes, concevait des souffleries en circuit fermé (Pourquoi ne pas adjoindre des soupapes, suggérait Ferrer, une ou deux soupapes ?), puis Charles Esterellas qui

---

[1] Fausse voiture de sport (carrosserie sportive sur une base de Volkswagen - « voiture populaire »), cette marque d'automobile contribue à l'image de l'ensemble par son aspect kitsch et « toc ».

[2] Umberto Eco note en ce sens : « L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure : *Les Demoiselles d'Avignon*, c'est le geste typique de l'avant-garde. Et puis l'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, à l'informel, à la toile blanche, à la toile lacérée, à la toile brûlée ; en architecture, ce sera la condition minimum du *curtain wall*, l'édifice comme stèle, parallélépipède pur ; en littérature, ce sera la destruction du flux du discours, jusqu'au collage à la Burroughs, jusqu'au silence, jusqu'à la page blanche ; en musique, ce sera le passage de l'atonalité au bruit, au silence absolu (en ce sens, le Cage des origines est moderne).

Mais il vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). » Umberto Eco, *L'Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, pp. 76 et 77.

> installait çà et là des monticules de sucre glace et de talc (Tout ça ne manquerait-il pas d'un peu de couleur, risquait Ferrer, non ?), Marie-Nicole Guimard qui procédait à des agrandissements de piqûres d'insectes (Et tu ne verrais pas le même truc avec des chenilles ? imaginait Ferrer. des serpents ?) et Rajputek Fracnatz qui travaillait exclusivement sur le sommeil (Mollo quand même sur les barbituriques, s'inquiétait Ferrer) (JV, pp. 24-25).

Les suggestions tout à fait loufoques et commentaires ironiques de Ferrer, soulignés par le fait que « personne ces temps-ci n'en voulait plus tellement » annoncent un besoin de révéler les apories de la culture moderniste. Ainsi, correspondant à la thèse de Eco selon laquelle « [l]a réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut pas être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente »[1], la galerie de Ferrer fait sans doute l'objet d'un propos satirique qui renvoie aux égarements de l'art moderniste du passé. Mais la vocation de l'art ethnique chez Ferrer, aussi tournée en dérision soit-elle par les contours « paléobaleinières » de ce dernier, est également significative sous ce prisme, car elle peut impliquer au même point le besoin de renouer avec le passé, de recomposer avec la tradition. Ainsi serait-il possible de conclure avec Christine Jérusalem : « Il ne s'agit pas tant de restaurer les valeurs du passé sur le mode de la nostalgie ou de la régression que d'envisager l'héritage à travers une relation ludique. »[2]

---

[1] *Ibid.*

[2] Christine Jérusalem, *Equivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000, p. 268.

## Conclusion du chapitre VIII

Bien que la lecture soit un point faible des personnages d'Echenoz, le texte du roman semble en revanche se saturer de citations, allusions et références les plus diverses comme s'il voulait compléter les lacunes dues à l'incapacité de la langue de rendre compte du monde de référence. L'ouverture intertextuelle représente non seulement un moyen de combler ce vide qui se crée là où la langue comme moyen d'approcher le réel se dévoile impuissante, mais aussi une polémique avec la conception moderniste de la notion même. Chez Jean Echenoz, la présence intertextuelle ne concrétise pas l'idée du refus de l'illusion référentielle[1], mais au contraire, étant donné que le texte avant de devenir l'intertexte détient incontestablement sa place dans le monde réel - il s'agit en effet d'une œuvre existante à laquelle on fait allusion ou à laquelle on se réfère -, sa co-présence dans un autre texte doit donc effectivement coopérer à la construction du monde fictionnel par lequel le texte qui l'accueille s'est donné pour but d'imiter le monde de référence. C'est par ce biais que s'opère la resémantisation du récit, à l'œuvre chez Jean Echenoz, qui n'hésite pas de recourir aux emprunts les plus hétérogènes de pratiquement tous les domaines esthétiques que recouvre la notion d'art.

Si le romanesque antérieur défilant dans les romans ultérieurs ouvre la voie à la mise en évidence des connections au sein de l'œuvre d'un auteur, il permet également de visualiser son point de vue sur la pratique même. Le regard jeté sur la poétique de seconde main révèle une vision ludique et

[1] C'est notamment Michael Riffaterre qui paraît avoir posé « une incompatibilité entre référence textuelle et référence au réel. » Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 31.

ironique du procédé de reproduction scripturale. L'autorecyclage ou la mise en scène du recyclage textuel font du romanesque un espace saturé en références, interdisant d'une part tout projet de considérer l'œuvre sous le prisme d'originalité et, d'autre part, une aire de jeu où une réappropriation décalée de toute forme artistique, littéraire ou non, ne peut plus être sanctionnée. Le majeur peut rencontrer le mineur, les deux étant traités au second degré. Ainsi, les figures où la resémantisation du romanesque se joue de manière la plus ostensible - les personnages - deviennent également l'endroit où l'ironie de la pratique citationnelle se fait sentir le plus. Agissant par imitation de leurs modèles des genres mineurs, les personnages du romanesque échenozien avouent sur quel mode s'est déroulé le processus de leur revitalisation romanesque.[1]

C'est également par l'intermédiaire des citations les plus diverses que les hiérarchies établies par les époques précédentes, mais en premier lieu par la modernité, font l'objet d'une revisitation anamnestique. En jouant avec les valeurs culturelles dont elle exhibe l'inégalité, sur un mode distancié, elle souligne la nécessité de leur reconsidération permanente afin de leur interdire de se figer : « L'effet véritable post-moderne est là : non dans la simple intégration du mineur, mais dans une façon d'exaspérer ce qui, dans le monde traité, révèle son obscénité latente, son ivresse, son vertige, sa dimension trouble « plus mineur que le mineur. »[2]

[1] Cf. « Il se passe quelque chose avec le jazz », p. 198 : « Je ne cherche pas à faire le malin, mais j'aime chercher l'angle, **l'ouverture par laquelle on va pouvoir désigner un élément (un personnage, un décor), dans un souci de relief.** »
[2] Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit.*, p. 29.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

L'écriture de Jean Echenoz témoigne, au plan littéraire, d'un phénomène socio-culturel global auquel nul ne peut, finalement rester indifférent. Telle était notre hypothèse de travail qui se proposait d'observer la représentation de ce dernier au sein d'une œuvre ou, plus précisément, dans sa première partie. Car, une fois définis ses contours, il semble que le postmoderne a pénétré davantage ceux des romans de notre romancier qui constituent la première phase de son travail - à partir du *Méridien de Greenwich* jusqu'à *Lac*. Mais il faut nuancer, car par la suite *Nous trois* et *Les Grandes blondes* représentent un stade intermédiaire entre les deux phases de l'œuvre romanesque échenozienne.

Le terme auquel nous avons eu recours a un sens dans la mesure où il est capable de rendre compte du changement épistémologique représenté par la redistribution des rapports sociaux, politiques et culturels due à la crise de la modernité. Ainsi, suivant la conception lyotardienne, le postmoderne avec ses variantes dérivées qui se chargent, chacune, de différents domaines de l'activité humaine apparaît comme un regard critique sur la modernité, sur les points nodaux qui la préoccupent et sur ses excès qui l'ont, parfois, amenée dans une impasse. Il ne s'agit pas tant de mettre la modernité au pilori - certaines affirmations portant sur son radicalisme sont sans doute à nuancer[1] -, mais plutôt de la « questionner, décomposer, récupérer, transformer. »[2]

La façon dont la modernité est revisitée s'apparente à un travail anamnestique qui, chez Echenoz, se dote des dimensions spécifiques. Quatre

[1] Le modernisme ne se réduit, certes, pas à la pure invention dans le domaine de la forme, comme le souligne Antoine Compagnon dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*
[2] Caroline Bayard, « Postmodernités européennes. *Ethos* et *polis* de fin de siècle », *art. cit.*, p. 94.

terrains de jeu ont été repérés qui paraissent animer le modernisme scriptural. Leur trait commun représente le rapport que le texte entretient avec lui-même d'un côté et avec d'autres textes de l'autre. Les représentations textuelles - texte représentant son propre fonctionnement, texte référant du processus créateur qui l'engendre, texte arborant son code générique et texte étalant d'autres textes - ont permis au romanesque échenozien d'opérer un tableau synoptique du modernisme sans pour autant vouloir explicitement s'en démarquer. Car si l'écrivain marqué par la condition postmoderne « ne répudie ni ses parents du XX$^{e}$ siècle ni ses grands-parents du XIX$^{e}$, [s']il a digéré le modernisme, mais il ne le porte pas sur les épaules comme un poids »[1], il est évident que son regard porté sur le modernisme va emprunter un mode distancié, plein d'humour et de désinvolture ludique qui ne se font pourtant pas destructeurs. Le manque de cette dimension l'éloigne du modernisme. La parodie, instrument crucial de l'écriture anamnestique de notre romancier, n'aboutit pas à une destruction de la conception moderniste de l'écriture, mais elle se révèle une déconstruction minutieuse des lieux communs qui n'animent plus la littérature, mais au contraire, qui menacent sa vitalité. D'ailleurs, Jean Echenoz lui-même affirme en parlant des années soixante-dix : « C'est rétroactivement que je me suis rendu comte que cette période n'avait pas été très fertile en créations romanesques. »[2] Se refusant à une pure et simple négativité formelle, la parodie échenozienne nie et ressuscite à la fois ; la parodie carnavalesque[3] lui serait beaucoup plus proche que de la parodie moderne, étrangère à la culture populaire.

Bien que le miroir, emblème de l'écriture spéculaire, ait fini par se briser, l'humour, moins moqueur et davantage grotesque, accompagnant la première visite anamnestique du modernisme annonce non pas un besoin de mettre à mal cette poétique autocentrique, mais plutôt la nécessité d'en retenir certains éléments de « plaisir » tout en laissant les autres, de « jouissance » de côté. De même, l'anamnèse parodique de la métalepse narrative témoigne

[1] John Barth, « The Literature of Resplanishment », *Atlantic Monthly*, janvier 1980, cité par Umberto Eco, *L'Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, pp. 81 et 82.
[2] « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, p. 194.
[3] Voir à ce sujet Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Tel », p. 20.

moins d'une dénonciation pure de cette technique narrative d'appui que d'une urgence manifeste de prouver que, malgré les postulats théoriques, l'auteur n'est pas tout à fait mort, mais au contraire qu'il est très vivant, fût-il obligé toujours de déléguer ses pouvoirs et aptitudes à cet être mystérieux qu'est le narrateur extradiégétique. Aussi, le contact implicite avec le lecteur représenté dans le texte par le narrataire annonce la propension du roman à une complicité narrative entretenue par un dialogue permanent avec l'instance réceptrice. De cette manière, l'hermétisme textuel serait congédié au profit d'un plaisir de la lecture. L'écriture remarquant l'avènement de la condition postmoderne saurait donc réaffirmer l'importance du rôle du récepteur.[1] Celui-ci n'est plus une existence sans importance du point de vue de l'œuvre, mais devient l'une des préoccupations qu'une œuvre d'art reflète en premier lieu.

A la différence de la subversion du genre policier par la voie d'une transgression de ses lois que le modernisme (Nouveau Roman) a découvertes, l'exhibition du code générique par le biais des stéréotypes est une manière propice pour avertir l'instance lectoriale de l'intention revitalisante du romanesque, telle quelle est à l'œuvre dans l'écriture échenozienne, mais qui se refuse au retour au romanesque d'avant le modernisme. C'est sans doute grâce à sa « minorité » que le paralittéraire, longtemps placé à la marge de la grande littérature, peut, sans subir de gauchissements fâcheux, servir de matière littéraire sur laquelle pourra se construire de nouveau le romanesque. En déjouant les clichés et les stéréotypes des genres mineurs, le texte du roman adapte le terrain littéraire qui saurait se remplir facilement des éléments qui constituent la littérature narrative.

Apparaît donc en filigrane une urgence à reconstituer le romanesque avec ses catégories traditionnelles. Or si pour Aron Kibédi-Varga le retour du roman au récit représente l'un des traits spécifiques du postmodernisme littéraire[2], il est tout de même nécessaire de préciser que le mode sur lequel le récit se renarrativise est loin d'être innocent à la manière du récit traditionnel pré-moderne. Vu que les récits contemporains tiennent compte des postulats du

[1] Cf. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, *op. cit*, p. 29.
[2] Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *art. cit.*, pp. 17-18.

modernisme qui a porté un « soupçon » sur le récit traditionnel - leur oubli amènerait une répétition du même -, ils sont également obligés de récupérer ses composantes avec une distance critique. En ce sens, les remarques de Jean Echenoz s'avèrent tout à fait révélatrices :

> A la fin des années soixante-dix, il me semblait que tout était ouvert romanesquement, mais avec un regard qui ne pouvait plus être innocent. [...] C'était un moment très riche parce qu'on pouvait s'atteler à des choses qui me sont très chères, c'est-à-dire la tradition d'un roman d'action, que l'on ne pouvait plus aborder de façon vierge. Il était difficile de s'intéresser au récit sans s'intéresser prioritairement à la forme. Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissaient par ailleurs une alternative, des lieux propices à l'expérience romanesque.[1]

Toutefois, l'impératif de soupçon que le modernisme - plus précisément le Nouveau Roman - a répandu sur la narration fait ici également l'objet d'un soupçon. Le troisième degré du soupçon permettant de revenir à la tradition tout en gardant une distance nécessaire est une condition *sine qua non* pour pouvoir s'abandonner au plaisir narratif. Si l'écriture moderniste, cultivant la pratique citationnelle, la décomposition des instances narratives et ironisant sur les codes, a parfois transformé le roman en un système de résonances purement formelles et autotéliques, ces mêmes procédés, relus et reconsidérés, en éloignent considérablement l'œuvre romanesque de Jean Echenoz. Sous la vaste entreprise anamnestique qui permet de reconsidérer les enjeux du modernisme scriptural, aussi bien que ceux de la modernité historique, transparaît un besoin de « renouveler l'efficience immédiate du récit ».[2]

On pourrait s'interroger sur la légitimité de la mise en rapport de la notion de postmoderne avec la renarrativisation qui anime la prose des années 1980 et 1990. Car si le postmoderne se définit par une mise en cause des récits qui se sont érigés en des fondements idéologiques de l'Histoire humaine,

---

[1] « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, pp. 194-195.
[2] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 210.

caractériser par ce même terme les tendances qui réintroduisent les récits dans la littérature narrative pourrait alors relever de l'équivoque. Ce paradoxe n'est, cependant, qu'apparent, puisque le postmoderne ne récuse pas l'Histoire en tant que telle, c'est-à-dire l'immense récit de l'histoire humaine, mais une « Histoire idéologisée », celle qui se veut donner un sens collectif à l'avenir. De ce fait, le retour aux récits individuels, à l'inscription du sujet dans la multiplicité de ses récits et de ses histoires représente donc l'une des réponses au « déclins des métarécits de légitimation. »[1] C'est cette réponse qui se donne à lire à travers le romanesque échenozien : « Je ne peux que décrire des personnages en rapport, en relation avec le monde - de façon presque autobiographique parfois - non sans tenir compte de la position du sujet moderne dans le monde contemporain, avec tout ce que cela suppose de réticence, de décentration, d'incertitude et de vide [...] »[2]

[1] Cf. Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », *in Vers une cartographie du roman contemporain*, Cahier du Centre de recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle », № 1, mai 2002, p. 7.
[2] « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, p. 195.

# ANNEXES

# Annexe 1

## La modernité du point de vue de la conscience esthétique historique. Brève histoire de la notion de moderne

La naissance de la notion date de l'Antiquité et touche au sens de l'adjectif « moderne ». C'est au cours de son évolution qu'il s'est clivé, au fil de l'usage. Les deux sens qu'il a pris ne sont pourtant pas sans point commun, ne serait-ce que pour la raison que l'un découle de l'autre. C'est-à-dire qu'elle fonde la relation des auteurs postérieurs à une époque précise, au départ celle de l'Antiquité. La constitution de la notion de moderne se fait premièrement par une volonté de se distinguer des auteurs antiques, les « classiques ». Ainsi, les intellectuels qui se mettaient du côté des grands auteurs antiques ont été dénommés « anciens » et ceux qui prenaient le parti des grands auteurs contemporains se concevaient comme « modernes ». Les uns, antiques, étaient anciens pour les autres, les modernes, qui étaient contemporains. Cette série de disputes entre les admirateurs des « classiques » et leurs contestateurs, débouchant sur la « Querelle des Anciens et des Modernes » qui éclate à la fin des années 1680 ont toutes pour le dénominateur commun la même question : est-il toujours nécessaire de prendre l'Antiquité pour modèle et comment interpréter son imitation ? Les replis récurrents sur la question, ne sont-ils pas, en effet, le fondement de la conscience actuelle de la modernité, dans la mesure

où celle-ci « resterait prisonnière de la même démarche cyclique imposée par une loi de succession que nous n'aurions pas su ou pas voulu reconnaître ? »[1]

Ce n'est qu'au cours des siècles à venir que cette première distinction acquerra une autre dimension, celle qui ira dans la voie de ce que nous comprenons aujourd'hui par le terme de moderne. C'est-à-dire nouveau ou novateur. Il sera ainsi possible de repérer les deux dimensions du terme de moderne au moyen de ses oppositions : premièrement le moderne est l'opposé de l'« ancien, antique ou classique » et, en second lieu, il s'oppose au « vieux, traditionnel, ou encore obsolète ».[2] Une distinction deux conceptions de la « modernité », en tant que caractère de ce qui est moderne[3] sera donc à envisager. D'ailleurs, Hans Robert Jauss parle de deux conceptions du moderne : « chrétienne » et « antique ».[4] Tandis que la première, instituée au cours du Moyen Age et dont l'apogée serait la célèbre « Querelle », considère l'Antiquité comme modèle à suivre pour les temps à venir, et se bâtit sur l'opposition entre le traditionalisme et le refus par les « modernes », la seconde conception, appelée antique, renoue avec la façon grecque et romaine d'envisager l'évolution naturelle comme alternance des périodes « hautes » et « basses ». C'est-à-dire que du point de vue de cette approche le nouveau, incarné par les *neōterici* (l'adjectif « moderne » n'existant pas encore), succédait à l'ancien, représenté par les *antīqui*, qui eux-mêmes ont été, à une certaine époque, *neōterici* - ces nouveaux devenant, avec le temps, *antīqui*.[5] Il importe d'en souligner, cependant, l'aspect militant. L'aspect d'une révolte périodique des jeunes, qui jouera un rôle particulier lors de la constitution du concept de la modernité telle qu'elle est comprise aujourd'hui - en particulier au moment de la naissance de la conscience postmoderne.

---

[1] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 160.
[2] *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1421.
[3] Il importe de mentionner que le terme « modernité » n'apparaîtra qu'au milieu du XIX[e] siècle grâce à Charles Baudelaire et qu'il est ici employé, malgré l'anachronisme ainsi survenu, à titre entièrement auxiliaire.
[4] Hans Robert Jauss, *op. cit.*
[5] Cf. Cicéron qui parle dans ses *Tusculanæ disputationes* de la « philosophie antique », autrement dit celle d'avant Socrate, celle qui appartient aux temps d'autrefois. Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

La plus importante différence entre les deux conceptions de la modernité décrites ci-dessus pourrait être résumée de manière suivante : selon le premier principe, la modernité s'oppose à l'imitation et à la tradition, selon le second la modernité, considérée comme horizon de l'actuel, s'oppose à ce qui est institué précédemment. Au fur et à mesure que le temps progressait, il devenait de moins en moins pertinent de tenir compte du moderne opposé à l'Antique, car ces modèles se sont éloignés de la sensibilité de l'homme moderne. C'est d'ailleurs au sein du classicisme même qu'apparaît le doute quant à la possibilité de comparer l'art antique et l'art moderne. L'issue du *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* de Charles Perrault témoigne des premiers signes de cette tendance à cesser de se définir, en tant que moderne, par rapport à l'Antiquité. Ses modèles n'auront désormais que la valeur de référence historique.[1] Y contribue notamment l'idée, selon laquelle il n'est plus envisageable de juger les œuvres antiques selon les critères contemporains, en raison de l'existence de deux sortes du beau : une beauté intemporelle incarnant le classique et une beauté propre à chaque époque, relative, qui, seule, entre dans la conscience de ce qui est moderne.

Grâce à ce regard nouveau, relativiste, sur l'Antiquité, la raison se libère des préjugés et s'ouvre sur une nouvelle époque, celle des Lumières. L'importance de celle-ci dans l'histoire de la constitution du sens du moderne consiste notamment dans l'orientation du regard tourné vers l'avenir. Les Lumières s'efforceront de se regarder elles-mêmes à travers les yeux critiques d'une humanité plus avancée. C'est notamment en ce sens qu'il faut penser leur modernité qui s'éloigne considérablement de celle de l'âge humaniste, devenu ancien. La modernité des Lumières s'inscrit dans une recherche incessante de la perfection par dépassement vers l'avenir et s'oppose ainsi à la

[1] Dans le quatrième et dernier dialogue (entre l'abbé et le chevalier) du *Parallèle*, l'abbé affirme « Sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extremement inferieurs aux Modernes par cette raison generale , qu'il n'y a rien que le temps ne perfectionne. » *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, par M. Perrault, de l'Académie française, fac-similé de l'édition originale en 4 volumes, Paris 1688-1697, introduite par Hans Robert Jauss, Munich, Eidos Verlag, 1964, IV, 284-284 (pagination de l'édition de 1964 : p. 443). Nous transcrivons le texte original sans transformations linguistiques.

« modernité ancienne » qui cherchait justement sa différence (le moderne) face à une image du passé révolu, en particulier antique. Ce changement représente la clôture de la question de l'Antiquité, considérée comme époque historique et qui se place désormais à côté des « Temps Modernes » sur la même échelle. Ne seront donc plus considérés comme « anciens » tous les auteurs antiques, ne serait-ce que pour le fait qu'il y a des modernes parmi les antiques. Ce dont témoigne d'ailleurs l'apparition du terme « antique » qui porte une valeur différente de celle d'ancien. Cette nouvelle expérience de l'histoire conçoit toutes les époques comme aussi porteuses de perfection, entraînant la disparition de la possibilité de les comparer.[1]

Dès lors surgit, avec une nouvelle opposition, une nouvelle conception du moderne relevant du « goût ». Ce qui n'est pas moderne, ce n'est pas ancien, mais de mauvais goût : telle l'architecture gothique. En ce sens, comme frappante paraît, au XVIII[e] siècle, la volonté de définir la modernité par le biais du passé national, avant tout le Moyen Age, donc surtout l'Age gothique. Ce point de vue va se trouver, une vingtaine d'années plus tard, chez Chateaubriand : c'est dans le « goût gothique » que le romantisme cherchera sa modernité.[2] Or à l'instar de la notion de moderne, la notion de classique évolue également. A partir de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle n'est plus appelé classique ce qui s'inspire des valeurs et modèles de beauté antiques. Ayant cessé de représenter les valeurs esthétiques et spirituelles antiques, le classique change de fondement et renvoie désormais à l'intemporel, la « beauté éternelle ».[3] En d'autres termes, le classique commence à se présenter tel qu'il sera compris par Baudelaire au milieu du XIX[e] siècle.

A l'aube d'une nouvelle époque, caractérisée par le romantisme, la discussion autour du moderne se déplace vers le passé chrétien, mais dans le sens inverse : ce n'est plus pour se définir par rapport à ce passé, mais pour se définir par l'admiration pour ce denier, dans la mesure où il représentera un modèle esthétique pour la génération romantique qui s'efforcera d'établir une

[1] *Ibid.*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] *Ibid.*, p. 162.

continuité « exemplaire d'une évolution nationale ».[1] La modernité de l'époque romantique se fonde justement sur cette découverte du passé occidental et chrétien rejeté par les générations précédentes comme indigne d'être inclus dans des catégories esthétiques. Comme une sorte de pendant des dénominations subissant une évolution importante, finalement fixées comme terme désignant une époque, le terme de « romantique » a, lui aussi, parcouru une évolution animée. Ce terme contient également une part obscure et il a souvent été critiqué comme non pertinent. Désignant à l'origine le monde aboli des vieux romans (notion déjà problématique du fait qu'elle s'applique à un récit d'un genre nouveau, défini simplement par le fait qu'il est écrit non en latin, mais en une langue vulgaire, « romane », et qu'il n'obéit à une règle d'ordre générique), elle a, au cours du XVII[e] siècle, acquis le sens d'étrange, de fantaisiste, de faux, de fictif - « comme dans les vieux romans » - par opposition à la fiction du réel[2] -, pour devenir, une centaine d'années plus tard un terme glorifiant le pittoresque du paysage (au sens que Rousseau lui a prêté dans sa *Rêverie d'un promeneur solitaire*) ou « qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques ».[3] L'adjectif a été vite opposé, d'abord par Goethe ensuite par Hugo,[4] à « classique ». Dans le sens de Goethe, le classique est devenu qualificatif, c'est-à-dire non plus relatif à la culture antique, mais qui est « sain » par opposition au romantique, censé être « malade ».[5]

Le passage du sentiment nouveau de la nature à l'histoire nationale s'est révélé tellement problématique que les « romantiques » du début du XIX[e] siècle y ont projeté la valeur même de la modernité. Or l'attachement de la

---

[1] *Ibid.*, p. 187.

[2] Nous reprenons l'ancienne distinction entre fictif et réel dans le domaine de la fiction quitte à prêter à une confusion fâcheuse due au fait dévoilé par la critique littéraire de la deuxième moitié du XX[e] siècle que ce qui relève de la littérature est toujours de la fiction, même si celle-ci se donne pour objectif de reproduire de manière relativement fidèle et objective la réalité.

[3] Assimilant la désignation de « romantique » au moderne, Madame de Staël, dans le chapitre XI de la II[e] partie (« De la littérature et des arts »), fait la distinction entre la poésie classique, « celle des anciens » et romantique, celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. » Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 1810, nous nous référons à l'une des éditions ultérieures : Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, p. 153.

[4] Victor Hugo cité par Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 192.

[5] *Dictionnaire des genres et notion littéraires. Encyclopædia Universalis*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 680-682.

notion au texte épique médiéval, auquel elle doit son étymologie, commence à se problématiser au moment où il devient évident que ce type de texte, tout en continuant à s'appeler roman, a considérablement changé d'apparence et qu'il n'est pas, par conséquent, pertinent d'appeler romantique ce qui s'apparente au roman. C'est le moment où naît l'adjectif relatif « romanesque » pour se distinguer du romantique. Ce dernier peut désigner, outre la problématique du roman, également - par extension - les traits d'un paysage qui revêt des ressemblances avec ce type de littérature, notamment avec le décor qui la caractérise. Or, pour distinguer le générique du relatif au décor du roman médiéval, l'adjectif « romanesque » semble s'imposer à juste titre, au point que le « romantique » ne gardera désormais que son sens de « comme dans les romans d'antan ».

La modernité du romantisme se veut autre, encore plus nouvelle que les modernités précédentes et ne cherche plus son adversaire dans le culte du classique. La disparition de cette vieille opposition se voit illustrée dans l'œuvre de Heinrich Heine et de la Jeune Allemagne pour qui la notion de modernité est en rupture avec le romantisme, puisque les Jeune Allemagne cherchent à lutter contre l'univers périmé du romantisme. La relation entre le romantisme et la modernité représente, aux yeux des Jeune Allemagne, une relation d'opposition.[1] Elle va, dans sa quête, jusqu'à se vouloir plus moderne que le romantisme même : étant donné qu'à force de ce processus de vieillissement perpétuel, le moderne - le « romantisme d'aujourd'hui » - ne sera bientôt plus moderne, voire, il pourra devenir classique, la modernité ne peut alors plus se définir qu'en s'opposant à elle-même, que par rapport à elle-même dans des phases successives de son évolution. D'ailleurs, Stendhal, un autre théoricien du « romanticisme »,[2] dans son célèbre ouvrage de polémique entre l'académique (classiciste) et le romantique, considère comme une

[1] *Ibid.*, p. 195.

[2] Terme repris de l'italien. Le romantisme devient, dans le sens de Stendhal, « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » Stendhal, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, p. 62.

charnière les années 1780-1823 qui ont subi de si graves changements qu'il n'est plus possible de concevoir les choses comme auparavant, surtout dans le domaine littéraire. La coupure dans l'histoire des lettres est telle qu'il ne faut plus penser en termes du classicisme.[1] C'est un nouvel aspect de la modernité chez Stendhal : la volonté, à la manière des événement historiques bouleversants, d'abolir tout point qui relie à la génération précédente et, par conséquent, de rejeter tout son dessein esthétique, toute sa doctrine.

Ce nouvel aspect contraste, néanmoins, avec la façon d'envisager la question romantique, c'est-à-dire aussi celle de la modernité, telle que l'entend Charles Baudelaire. Elle implique l'abolition de l'opposition entre ce qui est moderne et ce qui est classique. Le romantisme ainsi conçu cesse d'évoquer la spécificité d'une époque déterminée et reprend la valeur du latin « modernus », autrement dit de ce qui relève de l'actualité, et ne s'oppose à aucun moment du passé qui puisse lui servir d'exemple. En effet toute œuvre classique a été à un certain moment également romantique.[2] Dans de telles circonstances, où les distinctions entre les valeurs des catégories esthétiques - en premier lieu entre l'esthétique classique et moderne - deviennent moins transparentes, ou, plutôt, s'effacent totalement, la question du beau, de sa nature et de ses sources se pose à nouveau. Pour Baudelaire, la question semble résolue dans le fait qu'il y a deux aspects du beau : d'un côté l'« élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer » et de l'autre l'« élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » Il est donc évident que l'un ne peut exister sans l'autre, sinon, « le premier serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. »[3] Or, tout en conservant l'espace

---

[1] « Que nos graves adversaires regardent autour d'eux : le sot de 1780 produisait des plaisanteries bête et sans sel ; il irait toujours ; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rebattus, à dormir debout, il a toujours la figure allongée ; voilà une révolution notable. » Stendhal, *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970, p. 45.

[2] Cf. avec le post-moderne d'Umberto Eco dans la mesure où il préconise que toute œuvre moderne a tout d'abord été post-moderne pour finalement devenir moderne. *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 75. Pourrait-on alors parler de deux moments - postmoderne et moderne - qui sont à l'œuvre lors de la naissance de tout artefact ?

[3] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, p. 506.

de la créativité individuelle, cette définition du beau se situe à l'opposé de la conception de Stendhal en raison de cet aspect impliquant une continuité des générations de concepts esthétiques.

Alors que le beau pourvu de ses deux éléments édifie la modernité, l'antiquité se définit comme la modernité dépourvue de cette « beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement ».[1] L'œuvre moderne devient classique dès le moment où elle se trouve congédiée dans sa propre antiquité. La modernité ainsi entendue représente un processus incessant et jamais achevé, dû à son premier élément, et qui, s'il s'arrête, tombe dans l'antiquité (qu'il serait pertinent d'appeler plutôt « ancienneté ») du classique. Si Baudelaire s'inspire, dans le premier essai du *Peintre de la vie moderne*, de Stendhal qui, malgré son « esprit impertinent, [...] répugnant même, s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres, en disant que *le Beau n'est que la promesse du bonheur* »[2], il reste critique vis-à-vis de l'opinion du romancier, car, tout en ayant « le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens », la définition stendhalienne « dépasse beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur ; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique. »[3] De cette façon, Baudelaire en arrive à dissocier l'idéal du beau. Ce beau pourtant garde sa valeur élitiste, et son « caractère aristocratique ne peut convenir qu'à des natures exceptionnelles. »[4]

L'idée baudelairienne de deux éléments du beau dont l'interdépendance assure des qualités esthétiques supérieures permet de montrer où s'oriente le concept de la modernité qui doit, d'ailleurs, sa dénomination, en tant que néologisme, à cet auteur. Dans ses *Salons de 1846* et *de 1846,* Baudelaire met

---

[1] *Ibid.*, p. 519.
[2] *Ibid.*, p. 506. Baudelaire cite un passage (en italiques) du XVII chapitre de *De l'amour* de Stendhal. Son personnage Albéric parle de la « beauté parfaite [qui] donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre. » Et, plus loin, cette dépendance directe peut même provoquer la transformation du laid en beau : « Si l'on parvient ainsi à préférer et à aimer la *laideur*, c'est que dans ce cas la laideur est la beauté. » Stendhal, *De l'amour. Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1968, p. 73. C'est l'auteur qui souligne.
[3] Baudelaire, *op. cit.*, p. 507
[4] Cf. la note de Francis Moulinat concernant la conception du beau baudelairienne : Baudelaire, *op. cit.*, p. 507

un signe d'équivalence entre la modernité et le romantisme dont il fournit sa propre définition, entièrement neuve. Celle-ci se fonde notamment sur le second élément du beau, circonstanciel, celui qui s'exprime par « le sentiment, la passion, la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu. »[1] La modernité du romantisme ne consiste donc plus « ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. »[2] La modernité baudelairienne ne repose plus sur l'opposition entre deux attitudes vis-à-vis du passé (national ou antique), comme c'était le cas du romantisme de Madame de Staël ou encore de Stendhal, mais sur l'accent mis sur une autre valeur, anhistorique, celle du présent ressenti. La source de cette valeur n'est pas dans le passé, elle n'est même pas situable dans le temps, puisqu'elle réside dans la profondeur du sujet créateur, c'est-à-dire dans l'« intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts. »[3] Aussi le second élément du beau qui fonde la modernité baudelairienne inclut cet autre aspect qui ajoute « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » et qui, finalement, en fait un phénomène présent dans l'œuvre de chaque artiste du passé qui ne s'est pas limité à l'imitation de ses prédécesseurs : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. »[4] Ainsi, ce qui oppose l'œuvre moderne à l'œuvre classique est justement cet aspect transitoire et fugitif, puisque en l'enlevant le risque surgit de tomber « forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. »[5] Ce fugitif et transitoire définissant la modernité est ce qui fait la source de la mode et il s'agit, en conséquence, d'exploiter en elle ce qu'elle a de beau, de poétique et d'en faire une valeur éternelle. C'est aussi, en quelque sorte, la croyance que le beau qui crée la modernité est une voie vers un plus bel avenir. De nouveau donc un retour, qui est, en effet, un demi-tour, non plus vers le passé, mais vers l'avenir.

---

[1] Charles Baudelaire, *Salon de 1846. Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Classiques de poche, 1992, p. 142.
[2] *Ibid.* p. 144.
[3] *Ibid.*, p. 145.
[4] *Ibid.*, p. 518.
[5] *Ibid.*, p. 518.

Mais à l'intérieur de ce processus même de renouvellement - animé par le concept de la mode - se constitue une île de stabilité, celle que la création artistique conserve comme le durable, l'« éternel » même et qui s'approche des concepts de l'Antiquité et du classicisme. En revêtant l'apparence du passé révolu, cet « éternel », pour reprendre le mot de Baudelaire, contraste avec le moderne. Pourtant le beau est une catégorie intemporelle, puisque l'homme, dans sa conscience esthétique, ne fait que le dévoiler pour, finalement, l'abandonner et le retrouver dans l'éternel.[1]

Dans cette optique, le concept de modernité, auquel elle a abouti à la fin du XIX^e^ siècle et au cours de la première moitié du XX^e^ siècle, est le fruit d'autres changements dans l'expérience, notamment esthétique, mais aussi spirituelle. Ceux-ci ont pour résultat une nouvelle conscience du phénomène en question qui incarne, en général, le point de départ des positions postmodernes.[2] Néanmoins, avant d'y arriver, il fallait traverser l'immensité du XIX^e^ siècle, à partir du romantisme surtout à travers l'œuvre critique de Baudelaire pour achever son parcours avec les avant-gardes artistiques.

[1] Hans-Robert Jauss, *op. cit.*, p. 200.
[2] C'est en particulier le cas du postmoderne américain, mais aussi de certaines positions des critiques de la question postmoderne, comme par exemple celles de Henri Meschonnic, Guy Scarpetta, Gianni Vattimo ou Charles Jencks.

# ANNEXE 2

## Les dernières avant-gardes littéraires ?

En 1980, dans le numéro 85 de *Tel Quel*, Philippe Sollers affirme : « [...] nous avons revécu une vieille aventure à laquelle sans doute, nous avons nous-même mis fin, qui est l'aventure de toutes les avant-gardes occidentales au vingtième siècle : la contradiction entre l'art et l'engagement politique. »[1] Sollers déclare ouvertement que *Tel Quel* est tombé lui-même dans ce dont il voulait se démarquer, c'est-à-dire l'impasse marxiste dans laquelle s'était trouvé le Surréalisme. Après deux décennies pendant lesquelles il s'est fait le critique du surréalisme, en s'intéressant à l'œuvre de Georges Bataille[2] ou en dénonçant l'aventure politique commune du surréalisme et du communisme, avec lequel l'avant-garde artistique s'est vu obligée de rompre - vu la dégénération du communisme en Union Soviétique-, *Tel Quel* s'aperçoit qu'il est victime de la même erreur. En affichant en 1971 sa critique de ce qu'il appelle l'« idéalisme surréaliste », la revue annonce sa mise à distance du communisme et une « relecture systématique » de la relation entre le surréalisme et le marxisme.[3] En même temps, *Tel Quel* déclare la mise en place

---

[1] p. 25.

[2] Notamment par la publication de son texte inédit et polémique, adressé à André Breton, « La 'vieille taupe' et le préfixe sur dans les mots 'surhomme' et 'surréaliste' », *Tel Quel*, № 34, 1968.

[3] Jean-Louis Houdebine, « Position politique et idéologique du néo-surréalisme », *Tel Quel*, № 46, été 1971, pp. 35-40. Ce texte demandant le réexamen du rapport suscité réfère essentiellement à l'étude de Sollers sur « les points névralgiques » et sur le « procès de

de sa propre lutte révolutionnaire d'avant-garde. C'est-à-dire une orientation de son activité politico-artistique vers la Révolution culturelle chinoise. Or ce n'est que trois ans plus tard, au retour de la Chine en 1974, que Julia Kristeva publie dans le numéro 58 un article dans lequel elle prend ses distances, pour la première fois, avec le maoïsme[1] : « Il n'existe aucune politique marxiste pour des sujets en procès ».[2] Ce qui pouvait signifier, vu que le « sujet en procès » représentait un concept central dans sa théorie, « une condamnation ouverte du marxisme, maoïste ou autre. »[3] Deux ans plus tard, en 1976, dans le numéro 68, *Tel Quel* rompt ouvertement avec l'aventure marxiste chinoise : « Il faut en finir avec les mythes, *tous* les mythes. »[4] Ainsi s'ouvre la dernière phase de *Tel Quel*, celle qui déplace l'intérêt de ce mouvement de la Chine aux Etats-Unis, du communisme maoïste au réexamen du libéralisme politique. On peut se demander si ceci n'est pas le début de la fin pour *Tel Quel*, ce mouvement dont le fondateur disait à plusieurs reprises dans les années 1970 « la nécessité de reconnaître et de maintenir les contradictions ».[5] On peut se demander également si ce phénomène qui a marqué profondément la vie intellectuelle française de cette période ne commence pas à ressentir que le cercle se referme, c'est-à-dire que l'énergie avant-gardiste va être bientôt épuisée. C'est justement la question de savoir si ce n'est pas justement cette contradiction, entre l'art et la politique, qui a fini par épuiser cette avant-garde,

---

'reconnaissance-méconnaissance' par lequel le mouvement surréaliste détermine [ces points] ». Nous en retenons le point crucial concernant « l'activité révolutionnaire : le surréalisme tente de se définir par rapport au marxisme, mais reste attaché au socialisme utopique (Fourier), confond la dialectique matérialiste avec la dialectique hégélienne, surbordonne la politique à l'éthique, tente de concilier le matérialisme et l'idéalisme, ce qui mène droit au spiritualisme. » Cf. Philippe Sollers, « Thèses générales », *Tel Quel*, № 44, 1970.

[1] Susan Rubin Suleiman, « La dernière avant-garde ? », in Denis Hollier, *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 957.

[2] Cf. Julia Kristeva, « Sujet dans le langage et pratique politique », *Tel Quel*, № 58, été 1974, pp. 22-27.

[3] Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 957.

[4] « Des informations continuent à paraître, ici et là sur le 'maoïsme' de *Tel Quel*. Précisons donc que si *Tel Quel* a en effet, pendant un certain temps, tenté d'informer l'opinion sur la Chine, surtout pour s'opposer aux déformations systématiques du PCF, il ne saurait en être de même aujourd'hui. [...] Les événements qui se déroulent actuellement à Pékin ne peuvent qu'ouvrir définitivement les yeux des plus hésitants sur ce qu'il ne faut plus s'abstenir de nommer la 'structure marxiste', dont les conséquences sordides sur le plan de la manipulation du pouvoir et de l'information sont désormais vérifiables. Il faudra y revenir, et en profondeur. Il faut en finir avec les mythes, *tous* les mythes ». « A propos du 'maoïsme' », *Tel Quel*, № 68, hiver 1976, p. 104.

[5] Cf. en particulier Philippe Sollers, « Sur la contradiction », *Tel Quel*, № 45, 1971.

censée être la dernière et avec elle toutes les autres avant-gardes dignes de ce nom. En 1980, Sollers lui-même s'aperçoit que le temps des avant-gardes est révolu :

> Je crois qu'en effet cette histoire des avant-gardes européennes est terminée. [...] C'est devenu académique, l'avant-garde, vous comprenez. Le poète d'avant-garde est parfaitement prévu sur l'échiquier, il n'a plus aucune fonction subversive. [...] Avant-garde c'était un terme qui voulait dire que la société allait suivre, évoluer, etc. ; eh bien, *des expériences multiples* montrent que, pas du tout, il y une contradiction, et les gens d'avant-garde se retrouvent dans des places tigées, ce sont des perroquets, si vous voulez, du pouvoir.[1]

Il importe pourtant de souligner cet exemple de *Tel Quel* afin de montrer que le malaise avant-gardiste qui a marqué le point final dans leur histoire, ou, du moins, dans celle des avant-gardes « classiques », représentait un élément immanent à leur logique subversive, mais que cela ne signifie aucunement que l'avant-garde soit un phénomène que le postmodernisme veut dénigrer ou nier. Ici, le postmodernisme implique seulement qu'en allant trop loin et trop vite, l'avant-garde a dépassé la limite pour être sûre que ce qu'elle fait ne se transformera pas en une activité d'auto-déconstruction, et, peut-être, même d'auto-destruction. Ainsi, le postmodernisme peut paraître comme une sorte de relâchement, de « nihilisme contemporain » ou de « passage au vide »[2] au sens où il joue le rôle de celui qui a porté la mort des avant-gardes et qui a « fait sombrer de cette manière le rêve d'un art qui pourrait changer la vie. »[3] Le postmoderne ne se veut pas le rejet du modernisme ou des avant-gardes. Les avant-gardes se sont épuisées toutes seules, cet épuisement étant inscrit en elles : en 1966 Marcelin Pleynet constate déjà : « Dans un tel climat répétitif, fondamentalement répétitif, et où rien ne peut apparaître (en dehors de la prise de conscience historique) qui ne soit le retour de la nouveauté, l'avant-garde

[1] Entretien avec Philippe Sollers mené par Chowki Abdelamir, « On n'a encore rien vu », *Tel Quel*, № 85, automne 1980, p. 21. C'est nous qui soulignons.
[2] Mark Alizart, *op. cit.*, p. 22.
[3] Et, peut-être, nombreux ont été ceux qui se demandaient à l'instar de Mark Alizart : « A quoi bon écrire ? A quoi bon encore, s'il n'y a rien à espérer de la littérature ? Pas de sel sans espoir. Un travail de Sisyphe monotone et lassant. » *Ibid.*

devient une tradition. »[1] On sent déjà que la logique avant-gardiste a épuisé ces mouvements, qui commencent à se constituer en tradition et en dogmatisme académique. Le concept d'avant-garde disparaît donc sans aucune intervention décisive de l'extérieur.

Incarnant l'« anamnèse » lyotardienne, le postmodernisme représente non pas la mise à distance de l'avant-garde ou du modernisme, voire leur rejet, mais un mode d'approche. C'est-à-dire un procès d'analyse du modernisme, avant-gardiste ou non, de leurs inventions, de leurs cheminements et surtout de leurs excès. Sur ce point, le tournant au sein de *Tel Quel* autour de 1968 est signifiant dans la mesure où il représente non seulement une nouvelle orientation politique,[2] mais également une nouvelle orientation littéraire. *Tel Quel* radicalise ses points de vue sur la littérature qu'il conçoit désormais comme un examen des processus de transformation de la langue en texte. Dans ce but, contestant la validité des notions de base que sont la notion d'auteur, d'œuvre et de création, les théoriciens tel quelistes travaillent à la promotion du concept d'intertextualité inspiré de Bakhtine. Ce travail théorique n'hésite pas à débarrasser l'espace littéraire de notions encombrantes, telles l'expression et la représentation, disqualifiées comme bourgeoises,[3] afin de développer le concept d'écriture comme « scription opérante », c'est-à-dire comme une production de sens qui est travaillé par le texte. Ce projet théorique consistant à « développ[er] [le] texte comme mise au jour de ses propres mécanismes producteurs »[4] implique que le sens de ce texte ne peut être recherché ni en deçà, ni au-delà de lui. Tout ceci dans le but de « participer autant que possible et d'une façon *dynamique*, *collective*, aux transformations révolutionnaires en cours. Faire des textes à venir quelques-uns des maillons de cette écriture

---

[1] Il continue : « Ayant de plus en plus de difficultés à recouvrir l'ambiguïté de son message, elle précipite le mouvement, toujours plus 'nouvelle', toujours pour moins de temps, toujours débordée par une nouveauté plus encore plus... que la société récupère de plus en plus facilement. » « Les problèmes de l'avant-garde », *Tel Quel*, № 25, printemps, 1966, p. 83.

[2] Cf. la déclaration collective « La Révolution ici maintenant » et sa référence à une théorie marxiste-léniniste comme la « seule théorie révolutionnaire de notre temps », *Tel Quel*, № 34, été 1968.

[3] Cf. l'entretien de Philippe Sollers avec Jacques Henric, « Pour une avant-garde révolutionnaire », *Tel Quel*, № 40, hiver 1970, p. 62 : « Pour ce qui est de l'écriture, il importe de dénoncer l'idéologie *représentative* qui est une sorte de ciment pseudo-théorique pour tout ce qui s'annonce aujourd'hui encore comme « littérature ». C'est l'auteur qui souligne.

[4] Entretien de Philippe Sollers avec Jacques Henric, *art. cit.*, p. 61.

généralisée de plus en plus *bouleversée bouleversante* qui poussera *à l'excès* les 'excès' dont ne peuvent que mourir les organismes, les corps, les sociétés sur leur déclin. »[1] Cette textualité révolutionnaire, écriture des limites, se voulant sa propre fin, évince en effet de la littérature, celle du roman notamment, tout ce qui fait la littérature narrative. Elle refuse toute forme d'illusion romanesque ou référentielle : « Il s'agit de subvertir l'ordre dans son enracinement le plus élémentaire, le logos. »[2]

On a beaucoup reproché au *Tel Quel* son terrorisme intellectuel, son formalisme froid ou encore son excès théorique. Nous ne nous proposons pas de souscrire à cette lignée contestatrice. La revue a une place incontestable dans le milieu littéraire, d'autant plus qu'elle a largement contribué à la promotion de nombreuses œuvres placées jusqu'alors à la marge ou en dehors du « *main stream* », et donc condamnés à une méconnaissance de la part des milieux littéraires officiels. Le travail effectué par cette revue ne devrait pas être réduit à ses excès. Pourtant, ceux-ci s'inscrivent dans un certain modernisme idéologiquement poussé à transgresser les limites, à rechercher toujours plus loin, et, en fin de compte, au-delà du lisible.

Grâce aux travaux de Jean Thibaudeau et surtout de Jean Ricardou, *Tel Quel* s'est également lié avec cet étrange mouvement qu'est le Nouveau Roman. Car, bien qu'il soit déjà admis par la critique comme tel, c'est-à-dire comme une « école » - du regard, de Minuit, etc. -, une certaine gêne empêche de parler du Nouveau Roman en termes d'avant-garde, notamment en raison du fait que cet élément de lutte ouverte, sans doute présent au plan artistique chez certains, fait défaut sur le plan politique. Le Nouveau Roman ne finira jamais par se constituer en une vraie avant-garde au sens des avant-gardes « classiques » qui associent au projet révolutionnaire esthétique un projet révolutionnaire politique, à l'instar du Futurisme, du Surréalisme ou de *Tel Quel.* Il est toutefois intéressant de signaler que certains ont manifesté la

[1] Entretien de Philippe Sollers avec Jacques Henric, *art. cit.*, p. 66. C'est l'auteur qui souligne.
[2] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 11.

volonté de pourvoir le Nouveau Roman de ce côté politique.[1] Etant donnée la disparité entre le Nouveau Roman et le climat culturel où il s'est établi, Jean Ricardou doit constater que d'une part « le Nouveau Roman n'a pas été récupéré par l'idéologie régnante », et de l'autre qu'« il n'a pas encore été en mesure de renverser cette idéologie au pouvoir ». Ceci en raison de la nécessité de bouleversements d'un tout autre genre. Mais dans ce contexte il ne faut pas oublier non plus l'opinion de Jean-Paul Sartre qui refuse l'attitude de Ricardou lequel, selon lui, limite « l'activité littéraire à son essence » et oublie l'espoir que le lecteur met dans la littérature. Défendant la position du lecteur et sa croyance que la littérature « peut quelque chose », Sartre se réfère au propos de Jean-Pierre Faye avançant que *Le Berger extravagant* en tant qu'anti-roman « se terminait par la fosse de la Bastille », et il « espère que le Nouveau Roman se terminera par une révolution en France. »[2] L'ironie de Sartre, aussi involontaire qu'elle soit, met en évidence un élément révélateur propre de ce mouvement. Il a déclenché, surtout grâce à l'activité critique de Robbe-Grillet et de Ricardou, tout un processus de contestation allant jusqu'à contester cette contestation même. Car rien n'était plus étranger à ce mouvement étrange que l'idée d'engagement et de subversion : « le romancier nouveau se cherche un passé dans [s]es grands modèles. Il a hâte de s'inscrire dans ce qui est déjà une tradition ».[3]

En ce sens, le refus de Robbe-Grillet de se penser en auteur d'avant-garde est significatif. La notion d'avant-garde relève, selon lui, des notions dont il faut se méfier en raison de leur caractère usé : « Le mot 'avant-garde', par exemple, malgré son air d'impartialité, sert le plus souvent pour se débarrasser - comme d'un haussement d'épaules - de toute œuvre risquant de donner mauvaise conscience à la littérature de grande consommation. Dès qu'un écrivain renonce aux formules usées pour tenter de forger sa propre

---

[1] D'ailleurs, en évoquant le politique, plusieurs des « nouveaux romans » encouragent de tels projets. Nous songeons notamment au *Maintien de l'Ordre* de Claude Ollier, à *Un régicide* d'Alain Robbe-Grillet, ou même à *La Modification* de Michel Butor.

[2] Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jorge Semprun, *Que peut la littérature*, Paris, U.G.E., 1965, p. 108.

[3] Pierre Brunel, « La naissance du Nouveau Roman, ou l'avant-garde en question », *Littérature moderne,* № 1, *Avant-garde et modernité*, Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1988, pp. 155.

écriture, il se voit aussitôt coller l'étiquette : 'avant-garde'. »[1] D'où d'ores et déjà un certain doute qui affecte la notion d'avant-garde et son pouvoir. Est-ce un présage de l'épuisement du concept d'avant-gardisme ? Ou bien une simple réduction du rôle de l'avant-garde, cette dernière ne faisant que rassembler sous son drapeau ces « jeunes gens hirsutes qui s'en vont, le sourire en coin, placer des pétards sous les fauteuils de l'Académie, dans le seul but de faire du bruit ou d'épater les bourgeois »? [2] Certes, dès qu'il y a une tentative de penser un phénomène en termes plus généraux et, par conséquent, réducteurs - car il y aura toujours des différences et divergences par rapport aux dénominations communes, - les représentants du phénomène se mettent à s'alarmer et à contester de telles généralisations réductrices. Nombreux sont cependant les indices qui tendent à prouver que penser le Nouveau Roman en termes d'avant-garde possède un sens. Même si le Nouveau Roman se sente aussi faussement avant-gardiste à ses propres yeux, les attributs qui l'accompagnent tout au long de son histoire, comme par exemple un certain nombre de manifestes, de ruptures et de projets d'une nouvelle littérature, attestent de la persistance de l'idée commune à toutes les avant-gardes : subvertir et mettre en cause l'ordre établi dans une course en avant, condamnée à n'atteindre jamais sa fin, car l'impératif de l'innovation ne permet pas de s'arrêter et de regarder en arrière.

En dépit de toutes les objections il reste que le Nouveau Roman est un mouvement qui s'est constitué en tant que tel, ce que confirme la présence des auteurs réunis au colloque de Cerisy en 1971.[3] Même s'il est vrai que ce regroupement s'est fait dans certains cas malgré lui,[4] Robbe-Grillet tient à

---

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 25 et 26.
[2] *Ibid.*
[3] « Le Nouveau Roman existe-t-il ? A cette question préalable posée par Jean Ricardou, nous nous sommes déjà permis de répondre par l'affirmative. Quels sont les faits qui nous y autorisent ? En premier lieu, précisément, la présence et la participation des romanciers venus eux-mêmes se regrouper sous ce label. » Françoise van Rossum-Guyon, « Conclusions et perspectives. Le Nouveau Roman aujourd'hui », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, Paris, U.G.E., 1972, p. 401.
[4] Nous songeons en particulier au refus de Marguerite Duras de participer à ce colloque en raison de sa « méfi[ance] des *a priori* théoriques qui empêchent l'écrivain à l'œuvre de se découvrir lui-même. ». Michel Butor témoigne de certaines oppositions et différences par rapport à l'ensemble des œuvres du Nouveau Roman. D'ailleurs, son absence au colloque - il a seulement envoyé sa communication - est assez révélatrice en ce sens, bien que Alain Robbe-Grillet affirme dans la discussion finale, qu'« il ne faudrait pas laisser l'impression que nous l'avons condamné : il a seulement été laissé en route, provisoirement peut-être. » *Nouveau*

« conserver le mouvement »,[1] ce qu'il n'hésite pas à afficher à cette même occasion. Le Nouveau Roman s'est vu doté des « manifestes », bien que ce terme - bien évidemment - semble s'opposer au projet initial visé par ces textes :

> Cette récidive - qualifiée de 'manifeste' - me fit en outre sacrer théoricien d'une nouvelle 'école' romanesque, dont on n'attendait évidemment rien de bon, et dans laquelle on s'empressa de ranger, un peu au hasard, tous les écrivains qu'on ne savait pas où mettre. [2]

Or quel autre terme, plus pertinent, prêter à cet ensemble d'articles et d'études critiques précédemment publiés dans des revues ou journaux de l'époque, et qui ont été rassemblés sous le titre on ne peut plus éloquent de *Pour un nouveau roman* ? D'autant plus que la majorité des textes de ce volume sont de vraies dénonciations des notions « périmées » telles que le personnage, l'histoire, l'engagement ou la forme et le contenu qui semblent animer le roman traditionnel et sa critique actuelle ? Quelle désignation plus adéquate pour qualifier le texte intitulé « Une voie pour le roman futur », que celui de Manifeste ? Surtout s'il se donne pour but d'esquisser les cheminements la « littérature nouvelle » qui est en train de naître. Et le terme de cheminement est loin d'être exact, car ici a lieu la « révolution plus totale que celles d'où naquirent, jadis, le romantisme ou le naturalisme ». On s'aperçoit de l'avènement d'un « changement radical » de « l'art romanesque actuel », et « il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui rende compte » de « la présence du monde » qu'on aurait cru avoir décelé à bout en lui assignant un

---

*Roman : hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, Paris, U.G.E., 1972, p. 416. De même, Nathalie Sarraute, pour sa part, parle d'« isolement » et d'« hésitations » quant à la participation au colloque. Elle se démarque ouvertement du projet d'ensemble : « [...] si [...] je vais parfois plus loin que mes amis dans la défense du langage du roman, ils vont parfois, à leur tour, beaucoup plus loin que moi. Leur zèle, si légitime, à le défendre les conduit à des **positions extrêmes sur lesquelles**, me semble-t-il, **il est difficile de se maintenir.** » *Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*, Paris, U.G.E., 1972, p. 28 et 29. Nous qui soulignons.

[1] « C'est au contraire le **mouvement** que nous tenons à conserver. » *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, Paris, U.G.E., 1972, p. 416. Nous soulignons.

[2] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 8.

sens, l'art romanesque étant *a priori* destiné à accomplir cette tâche. Il en va de même avec les éléments de la littérature romanesque que sont les personnages, leurs gestes et leurs objets. La représentation de la réalité se donne désormais pour tâche de rendre compte de ce monde qui « n'est ni signifiant ni absurde », qui « *est*, tout simplement » ; il s'agit de « restituer l[a] *réalité* » aux objets, aux gestes, aux déplacements par « l[eur] *présence* », en leur donnant le rôle « essentiel et irréductible à de vagues notions mentales », et avant tout en s'interdisant de les réduire par le biais de leur sens à la fonction « d'ustensiles précaires », c'est-à-dire en excluant toute « tyrannie de significations ». Il faut donc « construire un monde plus solide, plus immédiat » où le héros futur « demeurera là » à la différence du héros traditionnel qui est constamment « détruit par [l]es interprétations que l'auteur propose, rejeté sans cesse dans un *ailleurs* immatériel et instable. » De tels commentaires psychologisants, sociologisants, philosophants resurgiront comme « inutiles, superflus, voire malhonnêtes. »

Les changements de la conception de l'écriture romanesque ne se justifient que s'ils accompagnent des changements « dans les rapports que nous entretenons avec l'univers. » Mais ces changements semblent être profonds au point de « nous sépar[er] cette fois radicalement de Balzac, comme de Gide ou de Madame La Fayette. » Une vraie rupture a donc eu lieu ici : « La révolution qui s'est accomplie est de taille : non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. » Le présage du nouvel art romanesque ne s'arrête pas là, il projette également le changement de tout le langage littéraire qui, d'ailleurs, « déjà change ».[1]

Mais comme toute volonté de théoriser paraît être trahie ici - Robbe-Grillet ne faisant dans ce volume que des « réflexions critiques sur les livres qu'[il] avai[t] écrits, sur ceux qu'[il] lisai[t], sur ceux encore qu'[il] projetai[t] d'écrire »[2] -, une certaine hésitation s'empare de celui qui voudrait placer le Nouveau Roman trop hâtivement du côté de l'avant-garde. Pourtant, ces textes

[1] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, pp. 15-23.
[2] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 7.

qui se proposent de défendre la doctrine romanesque de Robbe-Grillet et des autres représentants du Nouveau Roman, ne sont pas les seuls à se hasarder dans cette entreprise. Il est indispensable de tenir compte aussi des textes critiques de Nathalie Sarraute ainsi que des textes analytiques de Jean Ricardou. Les analyses et textes critiques de ce dernier sont, il est vrai, assez ultérieurs aux premiers nouveaux romans de la première moitié des années 1950, mais ils défendent d'autant plus la conception du Nouveau Roman comme « *mouvement* ».[1] Ceci même malgré le fait que, passé le temps des grands manifestes, les auteurs réunis au colloque de Cerisy en 1971 se sont épanouis dans des directions bien divergentes. Si le texte de Nathalie Sarraute se définit par rapport aux générations d'écrivains précédentes et surtout étrangères (Kafka, Joyce, Dostoïevski), il n'hésite pas à dénoncer le « vieux roman » et ses « vieux accessoires inutiles ».[2] Il y a donc une rupture au sein du Nouveau Roman bien avant la lettre (*L'Ere du soupçon* paraît en 1950, sept ans avant l'article d'Emile Henriot dans le *Monde*). Exigeant une nouvelle attitude de la littérature romanesque, Nathalie Sarraute énonce d'une manière claire, tout comme Alain Robbe-Grillet, sa croyance dans le progrès que la littérature romanesque est censée accomplir : « Leurs œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès. »[3] Ici, il est encore question des « individus isolés, inadaptés, solitaires » qui, « cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue. »[4] Ce qui ne suffit pas à permettre de considérer comme manifeste du Nouveau Roman ce recueil de textes qui s'en prennent à la narration traditionnelle, puisque Nathalie Sarraute se sert également de Balzac et, en particulier, de son personnage pour démontrer clairement en quoi la nouvelle écriture est nouvelle. Il marque pourtant une rupture qui recoupe en plusieurs points *Pour*

[1] Jean Ricardou, « Le Nouveau Nouveau Roman », in : *Le Nouveau Roman suivi de Les Raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 247. C'est l'auteur qui souligne.
[2] Nathalie Sarraute, « L'Ere du soupçon », *Les Temps modernes*, № 52, 1950, p. 1421.
[3] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, coll. « Essais », p. 154.
[4] *Ibid.*

*un nouveau roman* de Robbe-Grillet. De surcroît, le discours de Nathalie Sarraute s'imprègne manifestement d'avant-gardisme en ce qu'il dénonce « l'ignorance » dans laquelle les masses étaient maintenues pendant des siècles et leur goût pour « des œuvres littéraires sans vitalité, fabriquées suivant les vieux procédés d'un formalisme sclérosé ».[1]

Ce n'est qu'en 1967 que s'ouvre le vrai débat sur le Nouveau Roman. Dans le premier de ses ouvrages critiques magistraux consacrés aux questions du Nouveau Roman - *Problèmes du nouveau roman*[2] -, Jean Ricardou analyse les œuvres des néo-romanciers à la lumière des notions qui deviendront au fur et à mesure des symboles de cette aventure de l'écriture : la métaphore, la description, la mise en abyme. Grâce à l'activité critique de ce dernier une nouvelle dimension du Nouveau Roman se met en place : celle de la recherche formelle de l'écriture, de plus en plus autoréférentielle. La spécularité généralisée fera du Nouveau Roman le contestateur du récit entendu comme un énoncé narratif à valeur représentative, assumant la relation des événements : « Mais, nous l'avons noté, c'est aussi en ce qu'elle est foncièrement antithétique que la mise en abyme conteste le récit. En effet, bien qu'on ne l'ait peut-être point trop remarqué, *toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui la contient.* »[3] Autrement dit : « Il s'agit désormais d'autre chose. Raconter est devenu proprement impossible. »[4] Les œuvres des néo-romanciers sur lesquelles s'appuient les théorisations de Jean Ricardou ne font que confirmer et développer la conclusion de Robbe-Grillet : la crise de la représentation « innocente », comme disait ce dernier, s'empare de la littérature narrative. Or celle-ci va apparemment de pair avec une difficulté qu'éprouve le sujet pensant à déchiffrer le monde. D'autant que cette difficulté va s'aggravant. Dès que l'intelligibilité du monde est mise en question, l'écriture romanesque ne peut plus continuer à faire comme si rien ne s'était passé, c'est-à-dire garder son « innocence ». Il faut lui trouver d'autres voies par lesquelles cheminer. Le « mouvement de l'écriture » est une option.

---

[1] Nathalie Sarraute, *op. cit.*, pp. 154-155.
[2] Paris, Seuil, 1967.
[3] Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 83. C'est l'auteur qui souligne.
[4] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 31.

Ce n'est pas seulement la critique qui rapproche le Nouveau Roman de *Tel Quel*, les deux mouvements rejetant de manière radicale la conception traditionnelle de l'écriture comme représentation, expression et communication. Malgré les réserves à faire quant à l'assimilation entre l'écriture de Nathalie Sarraute et de Michel Butor et cette idée commune aux néo-romanciers,[1] il est pourtant évident que les deux projets d'écriture - celui du Nouveau Roman, notamment sous sa forme encore plus nouvelle de « Nouveau Nouveau Roman »,[2] et celui de *Tel Quel* - se côtoient : rupture nette et incontestable avec toute écriture du réel afin de la consacrer entièrement à la motivation compositionnelle, celle d'une pure production textuelle. Si le Nouveau Roman n'a réussi qu'à ouvrir une période contestataire du récit en opérant une « *division tendancielle de l'Unité diégétique* » par excès de constructions savantes (par des enlisements descriptifs, par une variété du jeu abyssal, etc.), le « Nouveau Nouveau Roman » généralise la mise en scène de « *l'assemblage impossible d'un Pluriel diégétique* », ouvrant de la sorte une nouvelle phase subversive marquée par l'entrée du récit multiplié « en conflit avec lui-même. »[3]

Que l'on envisage ou non le Nouveau Roman en termes d'avant-garde, il est certain que de nombreux points sont typiques des mouvements modernistes marquant l'histoire littéraire des deux premiers tiers du XX$^{e}$ siècle. Une certaine réticence vis-à-vis des manières avant-gardistes rigoureuses et tranchantes transparaît derrière l'attitude des néo-romanciers. Petit à petit, l'avant-gardisme se fatigue et l'avant-garde perd le rôle d'élément structurant l'histoire de l'art. Cette fatigue apparaît également dans l'histoire du Nouveau Roman qui, après une tentative de serrer ses rangs, se désagrège, chacun des

---

[1] Les deux ne s'étant jamais vraiment affranchis de la représentation, bien que celle-ci soit chez ces deux romanciers traitée par des moyens nouveaux. Le cas de Nathalie Sarraute est encore plus complexe en ce qu'elle défend « l'idée d'un monde préalable à l'écriture que celle-ci s'efforce de découvrir. » Cf. Françoise van Rossum-Guyon, *op. cit.*, pp. 404-405.

[2] Sur les raisons et la pertinence de cette distinction qui, à notre avis, ne fait que souligner le caractère moderniste du Nouveau Roman encore plus nouveau, cf. Françoise van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 403. Cette distinction opposerait en effet plusieurs titres (les antérieurs des ultérieurs) au sein même de l'œuvre de chaque néo-romancier : *La Jalousie, La Modification, la Route des Flandres, Mahu ou le Matériau* en face de *La Maison de Rendez-vous, Mobile, La Bataille de Pharsale, Passacaille.*

[3] Jean Ricardou, « Le Nouveau Nouveau Roman », *in* : *Le Nouveau Roman suivi de Les Raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 152. C'est l'auteur qui souligne.

écrivains s'épanouissant dans des directions différentes : Robbe-Grillet s'aventurant dans l'autofiction, Nathalie Sarraute recourant à l'autobiographie, Michel Butor qui se situe dès *Degrés*, en 1960, à l'opposé de la littérature réduite à la « littéralité », lui préférant les domaines de la critique et de la poésie. La fermeté du Nouveau Roman, relativement sensible encore au début des années 1970, s'évapore au cours des années 1980, au point qu'il s'avère ridicule de chercher des liens entre ses auteurs : « Qui souhaite encore, sinon quelque manuel scolaire, mettre sous un même projet Claude Simon et Alain Robbe-Grillet ? ».[1]

[1] David Rabouin, « Mouvement/faux-mouvement ? », *op. cit.*, p. 21.

# ABREVIATIONS UTILISEES :

Œuvres de Jean Echenoz :

MG *Le Méridien de Greenwich.* Paris : Minuit, 1979.

CH *Cherokee.* Paris : Minuit, 1983.

EM *L'Équipée malaise.* Paris : Minuit, 1986.

L *Lac.* Paris : Minuit, 1989.

NT *Nous trois.* Paris : Minuit, 1992.

GB *Les Grandes blondes.* Paris : Minuit, 1995.

UA *Un an.* Paris : Minuit, 1997.

JV *Je m'en vais.* Paris : Minuit, 1999.

AP *Au piano.* Paris : Minuit, 2003.

# BIBLIOGRAPHIE

## I.A. Textes de Jean Echenoz

### I.A.1. Romans


- *Le Méridien de Greenwich.* Paris : Minuit, 1979.
- *Cherokee.* Paris : Minuit, 1983.
- *L'Équipée malaise.* Paris : Minuit, 1986.
- *Lac.* Paris : Minuit, 1989.
- *Nous trois.* Paris : Minuit, 1992.
- *Les Grandes blondes.* Paris : Minuit, 1995.
- *Un an.* Paris : Minuit, 1997.
- *Je m'en vais.* Paris : Minuit, 1999.
- *Au piano.* Paris : Minuit, 2003.


### I.A.2. Textes brefs


- *L'Occupation des sols.* Paris : Minuit, 1988.
- J'arrive. In : *Le Serpent à plumes*, № 3, printemps 1989, pp. XVII-XX.
- Ayez des amis. In : *New Smyrna Beach. Semaines de Suzanne* (ouvrage collectif). Paris : Minuit, 1991, pp. 49-70.

• *Midi moins cinq*. Metz : Librairie Geronimo, 1993, édition hors commerce.

• *Jérôme Lindon*. Paris: Minuit, 2001.

I.A.3. Articles, entretiens, préfaces, postfaces

• Neuf notes sur *Fatale*. In : MANCHETTE, Jean-Patrick. *Fatale*. Paris : Gallimard, 1996.

• Jean Echenoz. Où va la littérature française ? Dossier spécial. *La Quinzaine littéraire*, № 532, du 16 au 31 mai, 1989.

• Pourquoi je n'ai pas fait poète. *Revue générale de littérature*, № 1, 1995.

• THERON, Anne. Jean Echenoz, le piéton de Paris. Entretien. *Libération*, 13 octobre 1983.

• BESSARD-BANQUY, Olivier. Il se passe quelque chose avec le jazz. Entretien. *Europe*, № 820-821, août-septembre 1997.

• BOUHENIC, Pascale. *L'atelier d'écriture de Jean Echenoz*. Film. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1998.

• DUPUIS, Marc. Détour par le réel. Entretien. *Le Monde de l'Education*, № 257, mars 1998.

• La nuit dans les Adirondacks. In : STEVENSON, Robert-Louis. *Le Maître de Ballantrae*. Paris : Gallimard, 2000, coll. « Folio classique ».

• Dans l'atelier de l'écrivain. Entretien en postface. In : ECHENOZ, Jean. *Je m'en vais*. Paris : Minuit, 2001.

• Flaubert m'inspire une affection absolue. *Magazine littéraire*, № 401, septembre 2001, pp. 53-56.

• Tenez-vous droit. In : *Pour fêter Florence Delay*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

• ECHENOZ, Jean. Vingt femmes dans le Jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre. In : RISTELHUEBER Sophie. *Le Luxembourg*. Paris : Edition Paris-Musées, 2002.

• Des vagues. *Scherzo*, № 18-19, octobre 2002.

• JERUSALEM, Christine. La phrase comme dessin. Entretien. *Europe*, № 888, avril 2003.

## I.B. Sur Jean Echenoz

### I.B.1. Articles et études

#### *Le Méridien de Greenwich* (1979)

• JERUSALEM, Christine. *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps. In : EISSEN, Ariane - ENGELIBERT, Jean-Paul (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*. Poitiers : UFR Langues et littératures, 2000, coll. « La Licorne ».

• PIANTANIDO, Nicolas. Un inventeur, une île et quelques agents secrets. *Libération*, 5 avril 1979.

#### *Cherokee* (1983)

• GAMARRA, Pierre. Un nouveau « Nouveau Roman ». *Europe*, N° 655/656, 1983.

• GORIN, Francis. Sur un air de Charlie Parker. *Le Matin de Paris*, 29 novembre 1983.

• POIROT-DELPECH, Bertrand, *Cherokee* ou les fenêtres sur cour de Jean Echenoz, *Le Monde*, 2 septembre 1983.

• DIS, Claude. *Cherokee. La Nouvelle revue française*, le 1er décembre 1983.

• KOMERS, Petr. V hlavní roli vyprávění. *Labyrint revue*, Nº 4, 1996.

## *L'Équipée malaise* (1986)

• LEPAPE, Pierre. La subversion du roman. *Le Monde*, le 9 janvier 1987.

• VAQUIN, Agnès. Un drôle de roman noir. *La Quinzaine littéraire*, du 1er au 15 février 1987.

## *L'Occupation des sols* (1988)

• DAMBRE, Marc. E comme Echenoz et comme espace. *Dix-neuf-vingt*, Nº 2, 1986.

## *Lac* (1989)

• REID, Martine. Echenoz en malfaiteur léger. *Critique*, Nº 547, décembre 1992.

• BRUNEL, Pierre. Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui. In : BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman*. Paris : José Corti, 1997.

• LANDEL, Vincent. Attention, écrivain méchant. *Magazine littéraire*, Nº 271, novembre 1989.

• GRAINVILLE, Patrick. Minimal, sec, dandy. *Le Figaro*, le 16 octobre 1989.

• POIROT-DELPECH, Bertrand. Ellipses. *Le Monde*, le 15 décembre 1989.

• EZINE, Jean-Louis. Echenoz prend la mouche. *Le Nouvel observateur*, du 14 au 20 septembre 1989.

• CASANOVA, Pascale. Une face brillante et mentie. *La Quinzaine littéraire*, du 1er au 15 novembre 1989.

• HUGON, Jean-Claude. J. Echenoz, à la croisée des genres. *Le Français dans tous ses états. Le roman policier*, Nº 31, 1996.

• EZINE, Jean-Louis. Echenoz, toujours... . *Le Nouvel observateur*, du 14 au 20 décembre 1989.

• TOMA, Radu. Mouezy-Eon, un Elstir postmoderne ? In : GAUBERT, Serge. TOMA, Radu (éds). *Littérature et peinture*. Bucarest : Editions de l'Université de Bucarest; Editions de Babel, 2003,

## *Nous trois* (1992)

• HARANG, Jean-Baptiste. Jean Echenoz, Lui et Nous. *Libération*, le 27 août 1992.

• LEPAPE, Pierre. Une esthétique du malaise. *Le Monde*, le 28 août 1992.

• LEBRUN, Jean-Claude. Du miroir à l'écho-radar. *L'Humanité*, le 16 septembre 1992.

- REID, Martine. Echenoz en malfaiteur léger. *Critique*, Nº 547, décembre 1992.

- HABIB, Claude. Légèreté d'Echenoz. *Esprit*, Nº 192, juin 1993.

## *Les Grandes blondes* (1995)

- BESSARD-BANQUY, Olivier. Le parti pris d'Echenoz. *Critique*, Nº 52, 1996.

- HOUPPERMANS, Sjef. *Les Grandes blondes* parmi les noirs. In : VIART, Dominique. BAËTENS, Jan (éds.). *Ecritures contemporaines II. Etats du roman contemporain*. Paris-Caen : Minard, 1999.

- LEPAPE, Pierre. L'Irrégulier. *Le Monde des Livres*, le 22 septembre 1995.

- BRUNEL, Pierre. Jean Echenoz, ou le travail sur les genres. In : BRUNEL, Pierre. *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Paris : Vuibert, 1997.

## *Un an* (1997)

- BESSARD-BANQUY, Olivier. Jean Echenoz : *Un An. Europe*, Nº 818-819, juin-juillet 1997.

- CZARNY, Norbert. Echenoz, trajectoire noire. *La Quinzaine littéraire*, Nº 712, du 16-31 mars 1997.

- BLANCKEMAN, Bruno. Sans domicile de fiction : Echenoz SDF. *Critique*, № 607, décembre 1997.

• LEBRUN, Jean-Claude. Jean Echenoz resserre son objectif. *L'Humanité*, 21 mars 1997.

• SORG, Christian. L'Homme qui perdait les femmes. *Télérama*, Nº 2468, le 30 avril 1997.

• GAZIER, Michèle. La chute de Victoire. *Télérama*, Nº 2468, le 30 avril 1997.

• ROCHLITZ, Rainer. *Un an* de Jean Echenoz. In : ROCHLITZ, Rainer. *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique.* Paris : Gallimard, 1998, pp. 302-348.

## *Je m'en vais* (1999)

• DELORME, Marie-Laure. Echenoz s'en va loin. *Magazine littéraire*, Nº 380, octobre 1999.

• LEPAPE, Pierre. Jean Echenoz, Le paysagiste cartographe. *Le Monde*, le 4 novembre 1999.

• HARANG, Jean-Baptiste. Jean Echenoz, Arctique de Pris. *Libération*, le 16 septembre 1999.

• LEBRUN, Jean-Claude. Jean Echenoz. *L'Humanité*, le 7 octobre 1999.

• BILLARD, Pierre. Il aurait été une fois... . *Le Point*, Nº 1416, le 5 novembre 1999.

• JOSSELIN, Jean-François. Pour ou contre Echenoz ? Pour. *Le Point*, le 16-22 septembre 1999.

• EZINE, Jean-Louis. Pour ou contre Echenoz ? Contre. *Le Point*, du 16 au 22 septembre 1999.

• SAMOYAULT, Tiphaine. La libre circulation des valeurs littéraires. *La Quinzaine littéraire*, Nº 769, du 16 au 31 septembre 1999.

• JERUSALEM, Christine. Des particules peu élémentaires. *Critique*, Nº 634, 2000.

• ROCHLITZ, Rainer. Affres du cœur. *Critique*, Nº 634, 2000.

• CLOONAN, William. Jean Echenoz, *Je m'en vais. The French Review*, Nº 74, janvier 2000.

• HUGUES, Anne-Marie. Jean Echenoz, le baladeur inattendu. *Notes bibliographiques*, Nº 3, 2000.

• BRUNEL, Pierre. Jean Echenoz : *Je m'en vais*. L'art du bricolage en matière du roman. In : BRUNEL, Pierre. *Glissements du roman français au XX^e siècle*. Paris : Klincksieck, 2001, pp. 283-293.

### *Jérôme Lindon* (2001)

• KECHICHIAN, Patrick. Le Métier de Jérôme Lindon. *Le Monde des livres*, le 7 décembre 2001.

### *Au piano* (2003)

• BARROT, Philippe. Le travail de l'artiste. *La Quinzaine littéraire*, № 846, du 16 au 31 janvier 2003.

• MARTIN, Daniel. *Au piano*. *Magazine littéraire*, № 417, février 2003.

• JERUSALEM, Christine. Variations *Au piano* de Jean Echenoz. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. *Critique*, № 671, avril 2003.

I.B.2. Ouvrages consacrés à l'œuvre de Jean Echenoz :

I.B.2.a.Ouvrages et chapitres dans les ouvrages :


- BESSARD-BANQUY, Olivier. *Le Roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard.* Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2003.

- BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard.* Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2000.

- BRUNEL, Pierre. Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui. In : BRUNEL, Pierre. *Les Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle.* Paris : José Corti, 1997.

- BRUNEL, Pierre. Jean Echenoz, ou le travail sur un genre. In : BRUNEL, Pierre. *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle.* Paris : Vuibert, 1997.

- HOUPPERMANS, Sjef. Pleins trous dans l'œuvre de Jean Echenoz. In : AMMOUCHE-KREMERS, Michèle. HILLENAAR, Henk (éds.). *Jeunes auteurs de Minuit.* Amsterda,-Atlanta : Rodopi, 1994.

- PREVOST, Claude. LEBRUN, Jean-Claude. Jean Echenoz. L'accélérateur de particules. In : PREVOST, Claude. LEBRUN, Jean-Claude (éds.). *Nouveaux territoires romanesques.* Paris : Messidor, 1990.

- SCHOOTS, Fieke. *Passer en douce à la douane.* Amsterdam : Rodopi, 1997.


I.B.2.b. Thèses (non publiées) :


- LE HIR-LEAL, Jocelyne. *L'Ironie dans les romans de Jean Echenoz.* Thèse de doctorat dactylographiée, sous la direction d'André Guyon, Université de Bretagne Occidentale, Faculté Victor Segalen, 1992.

• JERUSALEM, Christine. *Equivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz.* Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 2000.

## II. Sur le postmoderne et la modernité :

### II.A. Généralités

• ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique.* Paris : Klincksieck, 1974.

• ASHTON, Dore. *Malaise de fin de siècle et postmodernisme.* Caen : D. A. et l'Échoppe, 1990.

• BAKER, Stephen. *The Fiction of Postmodernity.* Edinburgh : Edinburgh University Press, 2002.

• BAUDELAIRE, Charles. *Ecrits sur l'art.* Paris : Librairie Générale Française, 1992.

• BAUDRILLARD, Jean. Le sujet et son double. *Magazine littéraire,* N° 264, avril 1989.

• BAYARD, Caroline. Postmodernités européennes. *Ethos* et *polis* de fin de siècle. *Etudes littéraires,* numéro intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes,* № 1, vol. 27, été 1994.

• BEAUNE, Jean-Claude. La diparition de la machine dans la société technologique contemporaine. In : BEAUNE, Jean-Claude. *Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate.* Seyssel : Champ Vallon, 1998.

• BELL, Daniel. *Les contradictions culturelles du capitalisme.* Paris : PUF, 1979.

• BERCOT Martine. Baudelaire et l'idée de modernité. *Littérature moderne*, № 1, 1988.

• BERTENS, Hans. *The Idea of the Postmodern ; A History*. London - New York : Routledge, 1995.

• BOISVERT, Yves. *L'analyse postmoderniste*. Montréal : L'Harmattan, 1997.

• BRUN, Jean. *Le Rêve et la machine. Technique et existence*. Paris : La Table Ronde, 1992.

• BYSTŘICKÝ, Jiří. *Mediální diskurz postmoderny. K problematice fatálních strategií a seduktivních her narativních diskurzů*. Praha : Karolinum, 2001.

• CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 1987.

• CALINESCU, Matei. Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization. In : FOKKEMA, Douwe Wessel. BERTENS, Hans (éds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Comp., 1986.

• CALLINICOS, Alex. *Against Postmodernism*. New York : Routledge, 1991.

• CHENETIER, Marc. Est-il nécessaire d'« expliquer le postmodern(ism)e aux enfants » ?. *Etudes littéraires*, № 1, vol. 27, été 1994.

• CHESNEAUX, Jean. La modernité - « ils n'ont que ce mot-là dans la bouche ». *La Quinzaine littéraire*, № 456, 1986.

• CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris : Gallimard, 2000.

• COX, H. *Religion in the Secular City. Toward a Postmodern Theology*. New York : Routledge, 1984.

• COLLOMB, Daniel. Jugements post-modernes sur l'avant-garde. *Littérature moderne*, № 1, 1988.

- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité.* Paris : Seuil, 1990.
- DESCOMBES, Vincent. *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française.* Paris : Minuit, 1979.
- Dictionnaire d'une époque. Entrées et clés. *Le Débat*, № 50, mai-août 1988.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Approches de la modernité.* Paris : Ellipses, 1995.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le Crépuscule de la culture française.* Paris : Plon, 1995.
- DORE, Ashton. *Malaise fin de siècle et postmodernisme.* Caen : D. A. et l'Echoppe, 1990.
- DUPAS, Jean-Claude. Le Post-moderne et la Chimère. *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.
- ECO, Umberto. *L'apostille au Nom de la rose.* Paris : Grasset, 1985.
- ECO, Umberto. L'innovation dans le sériel. *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.
- FERRY, Luc. *Homo Æstheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique.* Paris : Grasset et Fasquelle, 1990.
- FUKUYAMA, Francis. *La Fin de l'Histoire et le dernier Homme.* Paris : Flammarion, 1992.
- GAILLARD, Françoise. POULAIN, Jacques. SCHUSTERMAN, Richard (éds.). *La modernité en questions.* Paris : Editions du CERF, 1998.
- GRENZ, Sanley J. *A Primer on Postmodernism.* Michigan : B. Eerdmans Publishing Co., 1996.
- GUATTARI, Félix. L'Impasse postmoderne. *La Quinzaine littéraire,* № 456, 1986.
- HABERMAS, Jürgen. BEN-HABIB, Seyla. Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, № 22, Winter 1981, Special Issue on Modernism.
- HABERMAS, Jürgen. La Modernité : un projet inachevé. *Critique*, № 413, 1981.

• HASSAN, Ihab. *The Postmodern Turns : Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

• HORAK, Petr. Postmoderna a filozofie. *Universitas*, № 5, 1992.

• HOWE, Irwing. *Decline of the New*. New York : Harcourt - Brace and World, 1970.

• HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura. Úvod do problemtiky*. Olomouc : Mladé umění k lidem, 1991.

HUDNUT, Joseph. The Post-Modern House. In : HUDNUT, Joseph. *Architecture and the Spirit Man*. Cambridge, 1949.

• JAMESON, Frederic. Post-modernism and Consumer Society. In : FOSTER, H. (éd.). *The Anti-Æsthetic: Essays on Post-modern Culture*. Washington : Bay Press, 1983.

• JAMESON, Frederic. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London - New York : Verso, 1991.

• JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

• JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*. New York : Rizzoli, 1977. Pour la traduction : JENCKS, Charles. *Le Langage de l'architecture postmoderne*. Paris : Denoël, 1979, rééd. 1984.

• JENCKS, Charles. What is postmodernism ? Rubrique « Lectures », *Cahiers de philosophie* 6, 1988.

• JENCKS, Charles. *What is postmodernism ?*. London : Academy Ed., 1986.

• LEFEBVRE, Henri. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard, 1968.

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

• LYOTARD, Jean-François. Du bon usage du postmoderne. *Magazine littéraire*, № 239-240, mars 1987.

• LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain*. Paris : Galilée, 1988.

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

- LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *Les Moralités postmodernes*. Paris : Minuit, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. Réécrire la modernité. *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? *Critique*, № 419, avril 1982.
- LYOTARD, Jean-François. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris : Galilée, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. *Le Temps des Tribus*. Paris : Méridien - Klincksieck, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Plon, 1979.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernité, Modernité*. Paris : Gallimard, 1988.
- MINC, Alain. *Le Nouveau Moyen-Age*. Paris : Gallimard, 1988, 1993.
- NOUSS, Alexis. *La modernité*. Paris : P.U.F., 1995.
- OZUCH, Christian. L'attrait pour le ténu. *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.
- PAZ, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*. Paris : Gallimard, 1976.
- PFOHL, S. Welcome to the PARASITE CAFE; Postmodernity as a social problem. *Social Problems*, N° 4, 1990.
- RAULET, Gérard. Pour une archéologie de la post-modernité. In : RAULET, Gérard. *Weimar ou l'explosion de la modernité*. Paris : Anthropos, 1984.
- RIOU, Daniel. De la modernité. *Œuvres et Critiques*, XXIII, № 1, 1998.
- RORTY, Richard. Habermas, Lyotard et la postmodernité. *Critique*, № 442, avril 1984.
- ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*. Paris : Minuit, 1962, coll. « Arguments ». Pour la traduction. Ed. originale : ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. New York : Horizon Press, 1959.

• RUBY, Christian. *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne.* Paris : L'Harmattan, 1990.

• RUSSELL, Charles. La réception critique de l'avant-garde. In : *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle.* Budapest : Akadémiai-Kiadó, 1984.

• SCARPETTA, Guy. *L'Artifice.* Paris : Bernard Grasset, 1988.

• SCARPETTA, Guy. *L'Impureté.* Paris : Bernard Grasset, 1985.

• SEDLAR, Jaroslav. Postmoderna. *Universitas*, № 1, 2002.

• SILVERMAN, Hugh J. (éd.). *Postmodernism : Philosophy and the Arts.* New York-London : Routledge, 1990.

• STEHR, Nico. Les limites du possible. La postmodernité et les sociétés du savoir. *Sociétés*, № 58, 1997.

• STENDHAL. *Racine et Shakespeare. Œuvres complètes.* Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1970.

• TOYNBEE, Arnold. *A Study of History.* London - New York - Toronto : Oxford University Press, 1954.

• VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité.* Paris : Seuil, 1987.

• VATTIMO, Gianni. *La société transparente.* Paris : Desclée de Brouwer, 1990.

• WELLMER, Albrecht. Dialectique de la modernité et de la postmodernité. *Cahiers de philosophie*, № 5, 1988.

• WELSCH, Wolfgang. Modernité et Postmodernité. *Cahiers de philosophie*, № 6, 1988.

• WELSCH, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne.* Weinheim : VCH Acta Humaniora, 1988. Pour la traduction tchèque : WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna.* Praha : Zvon, 1994.

II.B. Sur la modernité et le postmoderne dans la littérature

• BARTH, John. La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. *Poétique* № 48, 1981.

• BARTH, John. The Literature of Exhaustion. *Atlantic Monthly*, № 220, 1967.

• BAYARD, Caroline. Postmodernités européennes. *Ethos* et *polis* de fin de siècle. *Etudes littéraires*, numéro intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes*, № 1, vol. 27, été 1994.

• BEAUVOIR Simone de. SARTRE, Jean-Paul. BERGER, Yves. FAYE, Jean-Pierre. RICARDOU, Jean. SEMPRUN, Jorge. *Que peut la littérature.* Paris : U.G.E., 1965.

• BERTENS, Hans. The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism : An Introductory Survey. In : FOKKEMA, D. W. - BERTENS H. *Approaching Postmodernism.* Philadelphia - Amsterdam : John Benjamins Publishing Comp., 1986.

• BERTHO, Sophie. L'attente postmoderne. Á propos de la littérature contemporaine en France. *Revue de l'Histoire littéraire de la France,* № 4/5, 1991.

• BERTHO, Sophie. Temps récit et postmodernité. *Littérature,* № 92, décembre 1993.

• BESSIÈRE, Jean. SCHMELING, Manfred (éds.). *Littérature, modernité, réflexivité.* Paris : Champion, 2002.

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

• BRUNEL, Pierre. Du moderne au postmoderne. In : BRUNEL, Pierre (éd.). *La littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française de la seconde moitié du XX$^{ème}$ siècle*, Paris, Vuibert, 1997.

• BRUNEL, Pierre. La naissance du Nouveau Roman, ou l'avant-garde en question. *Littérature moderne,* № 1, 1988.

• BUTOR, Michel. Entretien sur la modernité. In : BUTOR, Michel. *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire.* Joseph K., 1999. Vol. II.

• BUTOR, Michel. *Essais sur les modernes.* Paris : Minuit, 1964.

• CADIOT, Olivier. La fin de la Fin de l'Avant-Garde. *Quinzaine littéraire*, № 712, 1997.

• CALLE-GRUBER, Mireille. Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique méta). In : BESSIERE, Jean. SCHMELING, Manfred (éds.). *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris : Champion, 2002.

• CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.

• CHENETIER, Marc. Est-il nécessaire d'« expliquer le postmodern(ism)e aux enfants » ? *Etudes littéraires*, numéro intitulé *Postmodernismes :* Poïesis *des Amériques,* ethos *des Europes*, № 1, vol. 27, été 1994.

• CORNIS-POP, Marcel. « Postmodernism beyond Self-Reflection : Radical Mimesis in Recent Fiction. In : BOGUE, R. (éd.). *Mimesis in Contemporary Theory : An Interdisciplinary Approach*, vol. 2, *Mimesis, Semiosis and Power*. Philadelphia - Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1991.

• COUSSEAU, Anne. Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque. *Vers une cartographie du roman contemporain*, Cahier du Centre de recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle », № 1, mai 2002.

• D'HAEN, Theo. BERTENS, Hans (éds.). *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam : Rodopi, 1988.

• D'HAEN, Theo. Postmodenism in American Fiction and Art. In : FOKKEMA, D. W. - BERTENS H. *Approaching Postmodernism*. Philadelphia - Amsterdam : John Benjamins Publishing Comp., 1986.

• D'HAEN, Theo. Genre conventions in Postmodern Fiction. In : D'HAEN, T. GRÜBEL, R. LETHEN, H. (éds.). *Convention and Innovation in Litterature*. Philadelphia - Amsterdam : John Benjamins Publishing Comp., 1989.

• DOLEŽEL, Lubomír. Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou. *Česká literatura*, № 50, 2002.

• DUFAYS, Jean-Louis. Stéréotypes, lecture littéraire, et postmodernisme. In : PLANTIN, Christian (éd.). *Lieux communs. Topoï, stéréotypes, clichés.* Paris : Kimé, 1993.

• ECO, Umberto. *L'Apostille au Nom de la rose.* Paris : Grasset, 1985.

• FIEDLER, Leslie. Cross the Border - Close the Gap. *Playboy*, décembre 1969.

• FOKKEMA, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism and Postmodernism.* Amsterdam - Philadelphia : John Benjamins Publishing Comp., 1984.

• FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel 1960-1982.* Paris : Seuil, 1995.

• FORTIN-TOURNES, Anne-Laure. *Martin Amis. Le postmodernisme en question.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

• GONTARD, Marc. Postmodernisme et littérature. *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, № 1, 1998.

• GONTARD, Marc. Pour une critique postmoderne. In : RADIMSKA, Jitka (éd.). *Opera romanica*, № 2, 2001, numéro intitulé : Approches du texte, aspects méthodologiques en linguistique et en littérature.

• HASSAN, Ihab. *Le Démembrement d'Orphée : Vers une littérature post-moderne.* Paris : Laffont, 1985.

• HASSAN, Ihab. POSTmodernISM. *New Literary History*, Vol. 3, Issue 1, Autumn 1971, numéro intitulé : Modernism and Postmodernism: Inquities, Reflections, and Speculations.

• HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* Madison : University of Wisconsin Press, 1982, 2$^{e}$ édition.

• HASSAN, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Columbus : Ohio State University Press, 1987.

• HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Potmodernism : History, Theory, Fiction*. New York - London : Routledge, 1988.

• HUTCHEON, Linda. *Narcissic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo : Wilfrid Laurier U. P., 1980.

• KIBEDI VARGA, Aron (éd.). *Littérature et postmodernité*. Amsterdam : CRIN, № 14, 1986.

• KIBEDI VARGA, Aron. Le récit postmoderne. *Littérature*, № 77, février 1990.

• La Fiction postmoderne, *Tangence*, № 39, 1993.

• McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York - London : Routledge, 1987.

• MICHAUD, Ginette. Récits postmodernes ? *Etudes françaises*, vol. XXI, № 3, 1985-86.

• *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*. Actes du colloque international de Bruxelles (27-29 novembre 1985). Montréal : Éditions de l'Université de Québec, 1987.

• NASH, Cristopher. *World of Postmodern Fiction. A Guide*. London - New York : Longman, 1993.

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

• PAYANT, René. Les guerriers postmodernes. *Etudes littéraires*, vol. XIX, № 2, automne 1986.

• PENOT-LACASSAGNE, Olivier. Kenneth White : Modernité, géopoétique et postmodernité. *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, № 1, 1998.

• ROSSI, Paul Louis. *Vocabulaire de la modernité littéraire*. Paris : Minerve. 1996.

• SCHMELING, Manfred. De la lecture au voyage. Parcours mis en abyme. In : BESSIERE, Jean. SCHMELING, Manfred (éds.). *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris : Champion, 2002.

• SMYTH, Edmund. The Nouveau Roman : Modernity and Postmodernity. In : SMYTH, Edmund (éd.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London : Batsford, 1991.

• THIHER, Allen. *Words in Reflection, Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago - London : The University of Chicago Press, 1984.

• TRÁVNÍČEK, Jiří. Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy (Le récit est-il mort ? Les schismes et dilemmes de la prose moderne). Brno : Host, 2003.

• VIART, Dominique. Le récit « postmoderne ». In : BAERT, Frank. VIART, Dominique (éds.). *La Littérature française contemporaine ; questions et perspectives*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 1993.

• WAGNER, Frank. Le miroir et le simple. *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, № 1, 1998.

• WAUGH, Patricia. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. London - New York : Edward Arnold, 1992.

## III. Sur le roman :

### III.A. Le roman contemporain


- BAERT, Frank. VIART, Dominique (éds.). *La Littérature française contemporaine ; questions et perspectives*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte, 2002.
- BLANCKEMAN, Bruno. MILLOIS Jean-Christophe (éds.). *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte, 2004.
- BRAUDEAU, Michel. PROGUIDIS, Lakis. SALGAS, Jean-Pierre. VIART, Dominique. *Le roman français contemporain*. Paris : ADPF, 2002.
- BRUNEL, Pierre. *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Paris : Vuibert, 1997.
- FLIEDER, Laurent. *Le Roman français contemporain*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1998.
- *Littérature*, № 77, février 1990.
- MITTERAND, Henri. *La Littérature française du XX^e siècle*. Paris : Nathan, 1996.
- MOREAU, Jean-Luc. *La Nouvelle fiction*. Paris : Critérion, 1992.
- NADAUD, Alain. *Malaise dans la littérature*. Seyssel : Champ Vallon, 1993.
- Où va la littérature française ? Dossier spécial. *La Quinzaine littéraire*, № 532, du 16 au 31 mai, 1989.
- PREVOST, Claude. LEBRUN, Jean-Claude. *Nouveaux territoires romanesques*. Paris : Messidor, 1990.

• PRIGENT, Christian. *Salut les anciens : lectures ; Salut les modernes : sur ce qui paraît*. Paris : POL, 2000.

• RABATE, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti, 1991.

• RACZYMOW, Henri. *La Mort du grand écrivain*. Paris : Stock, 1994.

• RICHARD, Jean-Pierre. *L'Etat des choses. Etude sur huit écrivains d'aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 1990.

• RICHARD, Jean-Pierre. *Terrains de lecture*. Paris : Gallimard, 1996.

• SAMOYAULT, Tiphaine. *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau, 1999.

• SCARPETTA, Guy. *L'Age d'or du roman*. Paris : Grasset, 1996.

• THUMEREL, Fabrice. *Le Champ littéraire français au XX^e siècle*. Paris : Armand Colin, 2002.

• VIART, Dominique (éds.). *Ecritures contemporaines 1. Mémoires du récit*. Paris : Lettres modernes Minard, 1998.

• VIART, Dominique. BAËTENS, Jan (éds.). *Ecritures contemporaines II. Etats du roman contemporain, Actes du colloque de Calaceite, les 6-13 juillet 1996*. Paris-Caën : Minard Lettres modernes, 1999.

• VIART, Dominique. *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris : Hachette, 1999.

III.B. Généralités sur le roman ; critique et théorie littéraire

• ABOLGASSEMI, Maxime. La contrefiction dans « *Jacques le Fataliste* ». *Poétique*, № 134, avril 2003.

• ADAM, Jean-Michel. *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*. Paris : Nathan, 1985.

- ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française.* Paris : Armand Colin, 1969.
- ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit.* Paris : Flammarion, 1981.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* Paris : Gallimard, 1977, coll. « Tel ».
- BAL, Mieke. Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit. *Poétique,* № 29, 1977.
- BAL, Mieke. *Narratologie. Les instances du récit.* Paris : Klincksieck, 1977.
- BARDECHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition. Littérature et modernité.* Paris : L'Harmattan, 1999.
- BARTHES, Roland *et alii. Littérature et réalité.* Paris : Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland. L'écriture du roman. *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques.* Paris : Seuil, 1972, coll. « Points essais ».
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. In : BARTHES, Roland. BERSANI, Leo. HAMON, Philippe. RIFFATERRE, Michael. WATT, Ian (éds.). *Littérature et réalité.* Paris : Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland. Littérature et méta-langage. In : *Essais critiques.* Paris : Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine.* Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1963.
- BAY, André. Préface. In : STEVENSON, Robert-Louis. *LÎle au trésor.* Paris : Librairie générale des éditeurs, 1985.
- BENVENISTE, Emile. Les relations de temps dans le verbe français. In : BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, 1966.
- BERSANI, Léo. Le mensonge jamesien. *Poétique,* № 17, 1974.

• BESSIERE, Jean. Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune - Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss. In BESSIERE, Jean (éd.). *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985).* Paris : PUF, 1988.

• BESSIERE, Jean. Roman policier contemporain, Identité de présomption faible, Fiction publique, Exprimé. In : MELLIER, Denis. MENEGALDO, Gilles (éds.). *Formes policières du roman contemporain.* Poitiers : La Licorne, 1998.

• BESSON, Anne. Introduction. In : BESSIÈRE, Jean. SCHMELING, Manfred (éds.). *Littérature, modernité, réflexivité.* Paris : Champion, 2002.

• BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago - London: University of Chicago Press, 1961.

• BORGES, Jorge Louis. Le roman policier. In : BORGES, Jorge Louis. *Conférences.* Paris : Gallimard, 1985. Pour la traduction.

• BRUNEL, Pierre. *Les Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle.* Paris : José Corti, 1997.

• BRUNEL, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours.* Paris: PUF, 1992.

• BUTOR, Michel. *Essais sur le roman.* Paris : Minuit, 1960 et 1964, rééd. Paris : Gallimard, 1992.

• BUTOR, Michel. La critique et l'invention. In : BUTOR, Michel. *Répertoire III.* Paris : Minuit, 1968.

• CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms : the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film,* Cornell University Press, 1990. Pour la traduction tchèque : CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc : Univerzita Palackého, 2000.

• CHKLOVSKI, Victor. Le roman parodique. In : CHKLOVSKI, Victor. *Theorie prózy.* Praha : Melantrich, 1948.

• COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le Travail de la Citation.* Paris : Seuil, 1979.

• DÄLLENBACH, Lucien. *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor. Archives des Lettres modernes*, № 135, 1972.

• DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.

• DERRIDA, Jacques. *La Voix et le Phénomène*. Paris : P.U.F., 1967.

• DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris : Mercure de France, 1966.

• DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, 1992.

• DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984.

• ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985 (pour la traduction française).

• EISENZWEIG, Uri (éd.). *Autopsies du roman policier*. Paris : U.G.E., 1983, coll. 10/18.

• ENGELIBERT, Jean-Paul. *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*. Genève : Droz, 1997.

• ENGELIBERT, Jean-Paul. Réécrire le Robinson Crusoé : Mythe littéraire et deuil de la modernité. *Revue de Littérature Comparée*, № 1, janvier-mars 1996.

• GENETTE, Gérard. *Figures III*. Seuil : Paris, 1972.

GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004, coll. « Poétique ».

• GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983, coll. « Poétique ».

• GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

• HAMON, Philippe. Texte littéraire et métalangage. *Poétique*, № 31, 1977.

• HUTCHEON, Linda. Modes et formes du narcissisme littéraire. *Poétique*, № 29, février 1977.

• HUTCHEON, Linda. *Narcissic narrative. The metafictional paradox.* London - New York : Routledge, 1980.

• KERBRAT ORECCHIONI, Catherine. Autoreprésentation. *Texte*, № 1, 1982.

• KUNDERA, Milan. *L'art du roman.* Paris : Gallimard, 1986.

• KYLOUŠEK, Petr. Les temps de Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Etudes romanes de Brno*, vol. XXIV, 1994.

• LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture.* Seuil : Paris, 1990.

• LOTMAN, Iouri. *Structure du texte artistique.* Paris : Gallimard, 1980.

• MAGNÉ, Bernard. *Georges Perec.* Paris : Nathan, 1991.

• MAGNE, Bernard. Le Métatextuel (2) (Le Métatextuel connotatif). *TEM*, № 6, 1986.

• MAGNE, Bernard. Le métatextuel. In : *Langages et signification. Actes du colloque d'Albi.* Toulouse : Université de Toulouse Le Mirail, 1980.

• MAGNE, Bernard. Le Métatextuel. *TEM*, № 5, 1986.

• MAGNE, Bernard. Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. *Texte*, Nº 1, 1982.

• MAGNE, Bernard. Métatextuel et lisibilité. *Protée*, vol. 14, № 1-2, printemps - été 1986.

• MAINGUENEAU, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire.* Paris : Bordas, 1990.

• MELLIER, Denis. Double policier et *Trilogie new-yorkaise* : Paul Auster et la littérature policière » In : MELLIER, Denis. MENEGALDO, Gilles (éds.). *Formes policières du roman contemporain.* Poitiers : La Licorne, 1998.

• MESPLEDE, Claude. Littérature contestataire ? *Les Temps Modernes*, № 595, août-septembre-octobre 1997.

• NARCEJAC, Thomas. *Une machine à lire : le roman policier. Une littérature problème.* Paris : Denoël/Gonthier, 1975.

• PICARD, Raymod. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture.* Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.

• POIRIER, Jacques. *Approche de...* Vendredi ou les limbes du Pacifique *(Michel Tournier).* Dijon : Editions de l'Aleï, 1984.

• PONS, Jean. Le Roman noir, littérature réelle. *Les Temps Modernes*, № 595, août-septembre-octobre 1997.

• RABAU, Sophie. *L'Intertextualité.* Paris : Flammarion, 2002.

• RAIMOND, Michel. *Le Roman.* Paris : Armand Colin, 1989.

• REUTER, Yves. *L'Introduction à l'analyse du roman.* Paris : Dunod, 1996, 2e édition.

• RICARDOU, Jean. L'escalade de l'autoreprésentation. *Texte*, № 1, 1982.

• RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman.* Paris : Seuil, 1973.

• RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman.* Paris : Seuil, 1978.

• RIMMON-KENAN, Slomith. *Narrative Fiction : Contemporary Poetics.* New York - London : Routledge, 1983. Pour la traduction tchèque : RIMMON-KENAN, Slomith. *Poetika vyprávění.* Brno : Host, 2001.

• ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un Nouveau Roman.* Paris : Minuit, 1963.

• ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 2002, coll. « Tel ».

• ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Paris : Gallimard, 1995, coll. « L'Imaginaire ».

• SARRAUTE, Nathalie. L'Ere du soupçon. *Les Temps modernes*, № 52, 1950.

- SCHOLES, Robert. Metafiction. *The Iowa Review*, vol. 1, Nº 4, 1970.
- SCHOLES, Robert. Métarécits. *Poétique*, Nº 7, 1971.
- SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? *Littérature*, № 55, octobre 1984.
- ŠRAMEK, Jiří. Pour une définition du métarécit. *Etudes romanes de Brno*, vol. XX, 1990.
- TADIE, Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*. Paris : P.U.F., Quadrige, 1996.
- WEBER, Jean-Paul. *Néo-critique et paléo-critique*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- ZEBOUNI, Selma. La mimésis en question : métafiction et auto-référentialité au XVII[e] siècle. *Papers of French Seventeenth Century Literature*, vol. XVI, № 30, 1989.

# INDEX NOMINUM


*A*

Abolgassemi .....411
Adam .....163, 211, 411
Adorno48, 50, 51, 53, 62, 68, 71, 102, 121, 123, 399
Albouy .....299, 412
Aragon .....160
Auerbach.....412

*B*

Baert.....409, 410
Baëtens.....275, 395, 411
Baker.....399
Bakhtine.....246, 361, 379
Bal.....166, 180, 412
Ballard .....314
Barth ..... 13, 14, 24, 25, 26, 27, 37, 39, 43, 361, 404, 405
Barthes..... 25, 77, 107, 136, 140, 159, 196, 327, 412
Baudelaire 5, 35, 37, 48, 50, 56, 60, 61, 66, 68, 70, 121, 200, 367, 369, 372, 373, 374, 375, 399, 400
Baudrillard.....34, 57, 58, 59, 60, 63, 399
Bay.....304, 402, 412
Bayard.....17, 360, 399, 405
Beaune .....178, 399
Bell .....57, 87, 121, 399
Benveniste .....216, 412
Bercot.....400
Bersani .....159, 186, 412
Bertens .....400, 405, 406
Bertho .....113, 405
Bessière.....81, 83, 151, 198, 405, 413
Besson.....198, 413
Blake .....27, 37, 43, 405
Blanckeman ... 13, 243, 252, 363, 380, 395, 398, 410
Boisvert.....400
Booth .....205, 221, 413
Borges.....139, 321, 326, 329, 413, 415
Bourmeau.....279
Braudeau.....14, 136, 142, 410
Brun .....178, 400
Brunel .... 13, 142, 249, 279, 297, 316, 318, 381, 394, 395, 397, 398, 405, 410, 413
Butor 50, 63, 69, 72, 76, 84, 155, 193, 225, 247, 249, 347, 381, 382, 387, 388, 405, 413, 414
Byron George Gordon ..... 295

*C*

Cadiot .....114, 406
Calinescu .....33, 110, 400
Calle-Gruber..... 81, 83, 151, 152, 221, 406
Callinicos.....29, 400
Calvino .....221, 413
Camus.....299, 313
Carlyle .....329
Certeau.....63
Cervantès.....71, 78, 200, 243
Cézanne .....319
Charles25, 26, 57, 68, 72, 77, 94, 112, 138, 301, 355, 356, 367, 368, 372, 374, 375, 399, 402, 404
Chatman.....205, 413
Chesneaux.....400
Chklovski.....204, 413
Clair ..... 109, 191, 268, 318, 328, 340, 345, 400
Collomb .....110, 350, 400
Compagnon.. 26, 27, 30, 31, 32, 33, 38, 48, 110, 119, 132, 335, 360, 401, 413
Compère .....314
Cousseau.....364, 406
Cox .....29, 400

*D*

Defoe ..... 144, 145, 304, 306, 310, 314
Derrida..... 25, 26, 32, 57, 123, 182, 414
Descombes.....13, 401
Desqueyroux.....291
Deville .....108
Diderot..... 71, 78, 201, 203, 221, 224, 244, 347
Domenach.....401
Dore .....33, 93, 107, 399, 401
Doubrovsky .....328, 414
Dubois.. 190, 249, 257, 261, 264, 265, 267, 414
Ducrot.....218, 414
Dufays.....407
Dupas.....401

*E*

Eco... 40, 90, 132, 133, 141, 188, 189, 194, 204, 231, 232, 356, 357, 361, 372, 401, 407, 414
Eisenzweig.....139, 414
Eissen.....312, 392
Engélibert .....304, 307, 312, 314, 315

*F*

Ferry .....54, 57, 112, 401
Fiedler.....24, 407
Flaubert.....37, 159, 391
Flieder.....410
Fokkema .....400, 405, 406, 407
Fortin-Tournès.....407
Fukuyama .....87, 401

*G*

Gaillard .....401
Gazier.....282, 396
Genette...81, 145, 146, 154, 155, 158, 159, 166, 204, 206, 207, 215, 221, 222, 236, 237, 246, 247, 289, 307, 327, 414
George Gordon Byron .....295
Gide .... 74, 77, 81, 150, 161, 162, 201, 384
Gontard 13, 32, 37, 41, 113, 243, 289, 320, 335, 407
Grenz .....401
Guattari .....57, 96, 401

*H*

Habermas28, 34, 37, 38, 57, 103, 119, 120, 123, 401, 403
Hammett .....324
Hamon .....159, 235, 239, 412, 414
Hassan.....25, 37, 43, 91, 112, 402, 407
Hodrová .....286
Howe.....23, 67, 402
Hubík .....20, 23, 28, 29, 402
Hudnut .....23, 402
Hutcheon.....43, 82, 91, 151, 200, 408, 415

*J*

Jameson .....29, 402
Jauss.....367, 368, 370, 375, 402
Jencks.....25, 26, 57, 94, 112, 375, 402
Jérusalem .....175, 179, 244, 272, 312, 315, 357
Joyce .....24, 37, 201, 385

*K*

Kerbrat Orecchioni .....156, 415
Kibédi Varga.....113, 362
Kristeva.....25, 32, 83, 288, 321, 377
Kyloušek.....216

*L*

Lafon.....415
Le Clézio.....139, 216, 294, 415
Lebrun.....245, 346, 394, 396, 398, 410
Lefebvre.....63, 64, 65
Lipovetsky ...34, 38, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 67, 69, 71, 75, 95, 98, 121, 300, 301, 310, 402
Lotman.....160, 415
Lyotard .. 12, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 41, 55, 57, 87, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 111, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 143, 146, 148, 151, 156, 233, 301, 304, 343, 347, 348, 402, 403

*M*

Maffesoli.....63, 92, 403
Magné.....154, 173, 182, 185, 415
Maingueneau .....217, 225, 234
Mellier .....413, 415
Meschonnic..30, 34, 37, 38, 39, 48, 52, 68, 75, 77, 90, 96, 97, 102, 103, 124, 375, 403
Michaud.....408
Millois.....410
Minc.....93, 403
Mitterand .....139, 140, 142, 410
Monory .....348
Moreau.....113, 183, 227, 299, 352, 410

*N*

Nadaud.....410
Narcejac.....416
Nouss .....119, 403

*O*

Ozuch.....41, 104, 108, 133, 403

*P*

Paterson .....43, 91, 408
Payant .....408
Paz .....48, 52, 53, 54, 90, 403
Perec .....63, 155, 182, 193, 318, 320, 415
Pfohl .....29, 403
Picard.....327, 416
Poe.....329
Poirier .....4, 280, 306
Pons .....239, 416
Prévost .....245, 346
Prigent.....411
Proguidis.....14, 136, 142, 410

*Q*

Queneau.....313, 324, 325

*R*

Rabau.... 144, 145, 146, 293, 320, 358, 416
Raczymow .....411
Raimond .....416
Raulet.....403
Reuter .....203, 224, 416
Ricardou ..... 79, 81, 82, 83, 136, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 168, 172, 173, 221, 236, 380, 381, 382, 385, 386, 387, 405, 416

Richard.....57, 103, 120, 401, 403, 411
Riffaterre.....159, 293, 358, 412
Rimmon-Kenan.....416
Riou .....55, 56, 72, 73, 77, 403
Robbe-Grillet32, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 79, 127, 136, 137, 146, 198, 226, 247, 249, 313, 322, 341, 347, 381, 382, 383, 384, 386, 388, 416
Robert ....48, 107, 144, 146, 154, 158, 188, 216, 277, 294, 304, 367, 368, 370, 375, 391, 402, 412, 416, 417
Rorty .....57, 103, 120, 403
Rosenberg .....403
Rossi .....408
Roubaud.....313, 320
Roussel.....161, 176, 177, 179, 416
Ruby .....96, 122, 125, 131, 132, 133, 404
Russel.....7, 177, 257, 258, 259, 298, 330

*S*

Sade .....280
Salgas.....14, 136, 142, 318, 410
Samoyault .....396, 411
Sarraute.....74, 76, 79, 136, 160, 383, 385, 386, 387, 388
Scardigli.....63
Scarpetta 34, 37, 38, 41, 98, 101, 106, 111, 112, 245, 321, 343, 354, 359, 362, 375, 404, 411
Schmeling 81, 83, 151, 198, 405, 406, 409, 413
Scholes.....154, 417
Sellier.....417
Simon....136, 193, 247, 299, 347, 388, 413
Sollers 63, 69, 83, 136, 246, 376, 377, 378, 379, 380
Sorel.....72, 77, 78, 138, 201
Šrámek.....4, 154, 417
Stendhal....50, 56, 371, 372, 373, 374, 404
Sterne 71, 78, 201, 203, 204, 221, 224, 244
Stevenson.....304, 329, 391, 412

*T*

Tadié.....250, 254
Tel Quel.27, 37, 43, 63, 71, 72, 77, 83, 85, 111, 201, 233, 246, 376, 377, 378, 379, 380, 387, 405, 407
Theroux.....314
Thumerel.....411
Torrès.....34, 35
Tournier.....144, 293, 306, 312, 314, 416
Toussaint.....99, 108, 398
Toynbee .....22, 23

*V*

Valéry .....14, 219, 320, 327
Vattimo .....34, 38, 57, 104, 107, 108, 116, 117, 118, 119, 375, 404
Viart.13, 14, 136, 138, 142, 149, 151, 275, 313, 395, 409, 410, 411

*W*

Wagner .....155, 192, 194, 201, 409
Weber .....328, 417
Weizmann.....279
Wellmer .....121, 123, 404
Welsch .....88, 89, 94, 95, 97, 98, 106, 118, 119, 124, 252, 404
Woolf.....37, 67, 201

*Z*

Zebouni.....73, 75, 79, 417