

Dytrt, Petr

**Le renouveau romanesque ou la continuation du roman de Minuit? :
le cas de Jean Echenoz**

Études romanes de Brno. 2003, vol. 33, iss. 1, pp. [77]-81

ISBN 80-210-3117-4

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113336>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR DYTRT
Université Masaryk de Brno

LE RENOUVEAU ROMANESQUE OU LA CONTINUATION DU ROMAN DE MINUIT ? LE CAS DE JEAN ECHENOZ

Les romans publiés aux Éditions de Minuit se sont toujours distingués par une assez grande volonté d'innovation. Celle-ci affectait notamment les éléments constitutifs du niveau narratif. Point n'est important d'énumérer tous les gadgets, jouets et inventions du *nouveau roman* afin de les retrouver ensuite dans les romans d'Echenoz, car nombreux sont les critiques et lecteurs qui ont mis en évidence cette filiation. Il y en a même certains qui y voient la preuve de la continuité du *nouveau roman*, métamorphosé au *nouveau nouveau roman* ou encore *roman minimal*, d'un côté. De l'autre côté il y a ceux qui envisagent ce fait en termes de point de départ que l'écriture de Jean Echenoz emprunte pour générer d'autres pistes de réflexion. L'appartenance à une culture maison développée au départ par les *nouveaux romanciers* est un fait incontestable.¹ Or la présente communication se propose, à l'exemple d'un représentant du roman échenozien, à savoir le roman *Lac*,² de dévoiler pourquoi les associations à des successeurs du *nouveau roman* ne sont pas possibles et où ce roman déplace l'enjeu du genre, c'est-à-dire quelles sont les perspectives (horizons) du roman, extrapolables du texte en question.

De ce point de vue, il nous paraît important d'observer de plus près et un peu plus au loin, parfois peut-être même trop loin, l'écriture de Jean Echenoz afin de voir s'il ne serait pas possible d'orienter la réflexion sur l'œuvre de ce romancier vers d'autres sentiers de recherche de la signification.

En effet, en nous référant aux concepts sémiotiques d'interprétation qui conditionnent la réception du texte littéraire par la présence du sujet récepteur, ou lec-

¹ Cf. Pierre Brunel, *Transparences du roman (Le romancier et ses doubles au XX^{ème} siècle)*, Paris, José Corti, 1997 : «De même que Jean Rouaud, dans *Les Champs d'honneur* (1990) refait du Claude Simon, de même Jean Echenoz en 1989 refait du Robbe-Grillet au moment même où la manière de Robbe-Grillet s'est modifiée, dans ses biographies mêlées de fiction» (p. 304).

² Paris, Minuit, 1989.

teur si l'on veut, dans le texte,³ nous pouvons distinguer, de manière assez générale, deux lectures possibles du roman. En adoptant les termes d'Umberto Eco (*lecture naïve* d'une part et *lecture critique* de l'autre)⁴, nous désignerons également ces deux lectures comme *naïve* et *critique*. L'une étant une lecture de l'histoire des personnages, sans un grand effort de décodage des phénomènes à valeur connotative, l'autre serait une lecture métatextuelle – force nous est de la désigner également comme purement intellectuelle, envisageant le texte comme une réflexion sur ce que c'est que le roman et jusqu'où il peut, éventuellement, aller.

Lorsqu'il interprète *Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais, Umberto Eco avance que «le *Drame* doit être lu deux fois : il demande la lecture naïve aussi bien que la lecture critique, la seconde étant l'interprétation de la première.»⁵

Essayons tout d'abord de poursuivre la lecture première, naïve, c'est-à-dire la lecture de l'histoire du *Lac*, en évitant au maximum le danger de nous égarer dans une sorte de dédale de trames doublées de récits emboîtés. Le roman *Lac* se présente à tout lecteur non averti des pièges échenoziens comme un roman d'espionnage. S'ouvrant sur une scène qui n'est pas sans rappeler les romans à la Ian Fleming (le téléphone sonne, Vito Piranese attache sa jambe et décroche au bout d'une cinquante énième stridence quand une voix de femme, comme d'habitude, lui dicte trois numéros, chiffre secret) le roman expose en mosaïque l'histoire de Franck Chopin, spécialiste des mœurs des mouches (p. 34). Celui-ci se voit embauché par un organisme secret à espionner au moyen de ses diptères adaptés un agent secret de l'Est dont le nom ne figure pas dans le *Who's who* (p. 66) et qui vient passer une semaine de repos à l'hôtel Parc Palace du Lac. L'existence de cet hôtel au bord du lac artificiel – miroir reflétant et redoublant – n'est signalée dans aucun guide (p. 65) ni par un panonceau quelconque (p. 68). Cette histoire d'espions est doublée par l'histoire d'amour du protagoniste Chopin, espion espionnant qui est lui-même épié, et Suzy Clair, «plus éclatante que la plus explosive hôtesse de chez Maserati» (p. 21), femme d'un certain Oswald Clair, employé des services secrets gouvernementaux, disparu soudainement en plein milieu du déménagement familial, pour être découvert par Chopin aux environs de l'espion provenant du bloc de l'Est.

Or ce texte du prétendu roman d'espionnage nous fournit une multitude de signes avant-coureurs qui nous avertissent d'une acception naïve des faits racontés, et nous incite à nous lancer à la quête de ce qui peut se trouver bien au-delà de ce dispositif narratif premier. C'est d'ailleurs le récit d'espionnage même qui se voit dévalorisé non pas par des insinuations timides que l'on est habitué

3 Notamment ceux d'Umberto Eco. Nous nous référons à l'édition anglaise de son étude majeure sur la sémiotique du texte : *The role of the reader. Explorations in the semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

4 Cf. «naive reading» et «critical reading». Umberto Eco, *op.cit.*, p. 205 sq.

5 «*Drame* must be read twice : it asks for both a naive and critical reading, the latter being the interpretation of the former.» *Ibid.*

de rencontrer dans des romans allégés parodiant ce genre, mais par des notes qui scandent en réseau les codes génériques, devenus ainsi des stéréotypes :

«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 » (p. 53),

ou bien :

«Puis le silence est bien 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 [...] » (p. 170-171),

«[...] on lui avait inculqué l’usage du micropoint, du carbone blanc, l’art de déjouer les filatures, les boîtes aux lettres mortes et toutes ces conneries » (p. 44),

voire : «...on se fatigue même de l’espionnage, très vite » (p.73).

Cette façon de destituer un genre donné est plus qu’une simple volonté de parodier un genre aussi codifié qu’est le roman d’espionnage. Notamment s’il en va de même avec certains (pour ne pas dire tous) procédés de composition, chers à certains auteurs du *nouveau roman* qui, d’ailleurs, eux aussi cultivaient ce genre noir. Il s’agit de la mise en abyme, exemple on peut plus éloquemment de l’écriture de Robbe-Grillet ou de Ricardou, qui est ici systématiquement dénigré par drolatique. Regardons avec Chopin :

«[...] à sa droite, une statue d’Emmanuel Frémiet représentait une ourse en train de détruire un homme à l’âge du fer » et, plus loin : «En sortant de son laboratoire, Chopin devrait passer devant le bronze de Barbadienne qui figure, en abyme, Emmanuel Frémiet sculptant l’ourse homicide [...] » (p. 16),

sans parler des miroirs et de tout ce qui «*tâch[e] de se refléter* » (p. 13) :

«[...] 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. » (p. 50).

Dans ce rouage de constante mise en cause ironique du romanesque (car apparemment tout est faux ici : le lac (cf. p. 181), le décor,⁶ les espions, et où même le sens peut paraître suspendu : «nulle forme sur nul fond ne faisaient sens, tout était flou » (p. 188) et je m’abstiens à énumérer tout ce qui peut être vide ici)⁷ ;

⁶ «Net, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu’une toile peinte ou qu’une transparence [...] » (p. 182).

⁷ Cf. pages 12, 22, 43, 54, 64, 78, 100, 103, 105, 106, 107, 112, 115, 118, 121, 122, 134, 164.

alors dans cet espace vu au travers d'une longue-vue oblique, il est bien difficile de ne pas envisager le texte du roman – objet de première lecture – comme dispositif sur lequel se bâtit une autre histoire, cette fois celle du roman. Mais n'anticipons pas trop, il reste à expliciter ce qui nous conduit à une telle exégèse.

Lecteurs naïfs encore, mais déjà avertis des phénomènes réflexifs et, bien sûr, autoréflexifs que le roman nous expose, nous sommes confrontés, à un moment donné, à une sorte d'image de nous-mêmes en tant qu'instance lectoriale : dans le chapitre 23, Rodion Rathenau, l'une des gorilles de Vital Veber, lit une « bande dessinée d'espionnage pour adultes » (p. 163) (récit enchâssé) dont les personnages ne sont pas sans rappeler les héros du *Lac* (récit premier) Rodion Rathenau et Perla Pommeck :

« 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 [...] » (p. 163).

Frank Wagner, spécialiste en matière des récits autoreprésentatifs, n'hésite pas à parler de « *la mise en abyme (au sens strict) de la figure du lecteur* »⁸ dans ce contexte. Bien que cette affirmation paraisse assez radicale, ne serait-ce qu'en raison de l'impossibilité d'associer le lecteur de la bande dessinée au lecteur du roman, elle révèle pourtant ce que l'on pourrait désigner comme reflet de l'activité lectorale extradiégétique au niveau intradiégétique. Si nous y ajoutons les nombreuses allusions à l'activité interprétative sous forme des opérations de décodage et décryptage qu'effectuent les personnages :

« Elle déchiffre autant qu'elle peut les textes des étiquettes, les inscriptions peintes aux vitrines – [...] – jouant à y chercher le mode d'emploi des lieux » (p. 159–160) ;

« [...] 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 des insectes [...] » (p. 160) ;

« Chopin lut plusieurs fois cet arrangement, cherchant dans sa mémoire deux ou trois grilles élémentaires, assez vite il trouva l'ouverture. Le texte n'était pas trop cruellement chiffré [...] » (p. 40)

force nous est de constater qu'il s'agit ici d'un rappel ironique à l'activité de l'instance lectorale. Également déformée sous la lentille oblique de l'instance narrative, cette image du lecteur implique à notre avis que le texte du *Lac* exige une deuxième lecture.

Critique ou métatextuelle, cette lecture, à laquelle nous initie implicitement à de nombreuses reprises le narrateur extra- et hétérodiégétique, est une quête constante du sens qui n'est déjà plus dans le texte, mais au-delà du texte. Il est possible d'y discerner une volonté de dépasser la simple réécriture parodique et ludique du roman d'espionnage et la caricature des procédés de composition

8 Frank Wagner, « Le Miroir et le simple (Des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, XXIII, 1, 1998, p. 79.

(mise en abyme). Cette invitation à une deuxième lecture serait une invitation adressée au lecteur pour se déplacer à un niveau plus élevé sur l'échelle des points de vue visant le texte du roman, l'invitation à une réflexion sur les possibles du roman.

* *
*

Au travers d'une réflexion ironique et ludique, car «Echenoz construit moins un texte, une texture avec trame et motifs, qu'une mosaïque composée de matériaux disparates, voire incompatibles»⁹, les procédés constitutifs du roman, tels qu'ils ont été travaillés au cours des siècles de son histoire, sont conçus par Echenoz comme des doigts levés vers un grand point d'interrogation suspendu au-dessus du roman. «Produit qui a pour première propriété de déjouer l'idée même de classement, de refuser les genres et les formes en les adoptant tous à tour de rôle, de glisser, telle l'anguille, entre le pas sérieux et le ludique et de les entrelacer»,¹⁰ invitation incessante à la recherche du sens, le roman de Jean Echenoz est une œuvre largement ouverte qu'il ne faudrait pas situer parmi des successeurs du *nouveau roman*, bien qu'il mette en œuvre certains procédés typiques pour cette mouvance littéraire. Il ne s'agit même pas d'un renouveau romanesque, car ce que nous pouvons y lire n'est pas seulement le retour au récit, au personnage, aux éléments qui caractérisent le roman classique. Ce retour ne serait qu'une réalisation du besoin de dispositif narratif, d'un besoin d'un terrain de jeu à partir duquel un déplacement vers d'autres dimensions du texte romanesque serait réalisable.

⁹ Martine Reid, «Echenoz en malfaiteur léger», in *Critique*, N° 547, déc. 1992, p. 994.

¹⁰ *Ibid.*, p. 993.