

SECONDE PARTIE
LE POSTMODERNE
ET LE ROMAN ÉCHENOZIEN

CHAPITRE 4 : DE LA TRANSITION VERS LA RÉCUPÉRATION (LE ROMAN ET LA CONDITION POSTMODERNE)

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 *souçon*. (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, symptomatique, peut nous frapper. C'est que le premier roman, *Le Méridien de Greenwich*, paraît la même année (1979) que *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard qui ouvre 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 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. Même si 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 littéra-

1 Nous soulignons.

ture transitive sans méconnaître le soupçon. Car le soupçon perdue : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. »² La transition a effectivement éloigné du modernisme littéraire français³ 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,⁴ les auteurs de l'« école de Minuit » abandonnent explicitement certains aspects⁵ de leur modernisme, qu'ils avaient 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 gnanngnan 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, remplaçant 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.⁶

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 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

2 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.

3 Celui qui a éliminé tout autre intérêt de l'écriture que celui de l'autoreprésentation, c'est-à-dire le travail sur la forme.

4 Cf. Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 1 – Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 10.

5 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 moderniste et avec un puritanisme théorique à toute épreuve, notre désir du pur romanesque. » Alain Buisine, *Littérature*, N° 77, février 1990, p. 49.

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

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 devenue illisible 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. »⁷ Jean Echenoz semble adopter cette double posture, critique et esthétique, par rapport à la modernité (et le modernisme).

Ayant effectué la relecture critique du modernisme romanesque, cette œuvre rassemble dans sa dimension synthétique les acquis que le roman moderne a connus depuis sa naissance.⁸ Ces éléments légués paraissent s'assimiler à la nouvelle énergie représentative qui redécouvre le monde dans sa réalité, avec son espace, sa physiologie 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 genres de la littérature populaire⁹. 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.¹⁰

7 Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 150.

8 Que nous voudrions situer, avec Milan Kundera à l'époque de l'éclosion de ce que Charles Sorel a nommé comme « anti-roman ». En d'autres termes, il serait possible de désigner ce moment comme celui où le romanesque perd son innocence première.

9 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.

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

Ressentant la pesanteur du modernisme scriptural, le romancier éprouve un besoin nostalgique de retrouver le récit. 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 mineures.

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 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.¹¹ 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. »¹²

Dans le domaine littéraire, la condition postmoderne peut revêtir l'apparence d'un « mouvement de reflux »¹³ : 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, celui qui doutait du pouvoir de la fonction mimétique de l'écriture romanesque et qui a ébranlé toute possibilité de représenter le réel de façon innocente.

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 humaine¹⁴, d'autres y voient la défaite du discours de légitimation¹⁵. Ce changement se pose

11 Roland Barthes, « Le Jeu du kaléidoscope » in *Cours, entretiens et enquêtes*, 1975. *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Seuil, 2002, p. 866.

12 Henri Mitterand, *La Littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 98.

13 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.

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

15 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.

alors comme le résultat de plusieurs facteurs.¹⁶ Toujours est-il qu'en attestant des tendances annoncées par Jean-François Lyotard, l'écriture échenozienne s'inscrit de façon indéniable dans cette vague de changements qui sont également palpables dans le domaine du roman.

L'anamnèse du moderne

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. 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.¹⁷ Le traitement

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

17 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 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 Paraquet*, 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, post-moderne, « 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.

spécifique que subit 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 Crusoé¹⁸ 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. Autrement dit, 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 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.¹⁹ 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.²⁰ 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). »²¹

18 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 ».

19 Nous allons revenir sur cette question plus loin.

20 Cf. Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, N° 5, 1988, p. 202.

21 Définition de l'anamnèse dans *Le Robert*.

Le 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 »²², et si Gérard Genette dans *Palimpsestes* insinue que toute hypertextualité ponctuelle ou facultative relève plutôt de l'intertextualité²³, il s'avère cependant nécessaire de considérer le travail de récupération du romanesque effectué par Echenoz au moyen d'autres notions que celle de « réécriture ».

Conclusion du chapitre 4

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 ».²⁴ Ainsi, 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.²⁵ 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 ». Ces auteurs enregistrent en effet « des remises en question de la 'modernité' narrative. »²⁶

22 Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 244.

23 « 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.

24 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 202.

25 Cf. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 199.

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