

Dytrt, Petr

## L'anamnèse de l'architexte

In: Dytrt, Petr. *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. 130-153

ISBN 9788021044258

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126295>

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.

## CHAPITRE 7 : L'ANAMNÈSE DE L'ARCHITEXTE

Sans doute vivons-nous, ainsi, une époque marquée par l'esthétique de ce que j'ai nommé le « recyclage ». <sup>1</sup>

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. <sup>2</sup>

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. 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. » <sup>3</sup> Sans aller jusqu'à « détruire »

1 Guy Scarpetta, *L'Artifice*, op. cit., p. 121.

2 Claude Prévost, Jean-Claude Lebrun, « Jean Echenoz. L'accélérateur de particules », *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor 1990, p. 97.

3 Philippe Sollers, « Écriture et révolution », in : *Théorie d'ensemble*, textes réunis par Philippe Sollers, Paris, Seuil, 1968, p. 77.

les textes antécédents – ce qui signifierait, d'ailleurs, une attitude spécifiquement moderniste –, l'aspect citationnel des romans d'Echenoz est sans cesse rappelé par des références intertextuelles<sup>4</sup> dont les plus transparentes vont d'une analyse minutieuse des formes paralittéraires jusqu'à la pratique du 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<sup>5</sup>. 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 dotent 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 d'Echenoz « dénoue » certains nœuds textuels et textualistes, tout en permettant au romanesque de se réinstaller dans le roman.

4 À 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.

5 Les notions d'architextualité et d'hypertextualité sont également empruntées à Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit.

## *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.<sup>6</sup> Cette propriété peut indiquer l'héritage néo-romanesque – *Les Gommès* 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.<sup>7</sup> Mais chez Echenoz, le genre mineur ne représente plus un objet de déconstruction, puisqu'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 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.<sup>8</sup> 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. »<sup>9</sup> 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 céderaient en rien à des « héros » d'un

6 Cf. par exemple : Agnès Vaquin, « Un drôle de roman noir », *La Quinzaine littéraire*, du 1<sup>er</sup> - 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.

7 « 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 Gommès*) viennent, bien entendu, à l'esprit. » Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., pp. 55-56.

8 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, P.U.F., 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.

9 A propos de *Cherokee*. « Jean Echenoz, le piéton de Paris », entretien avec Anne Théron, *Libération*, 13 octobre 1983, p. 28.

thriller américain. Ne manque même pas la détonation finale, pendant laquelle la majorité des malfaiteurs des deux camps ennemis meurent. *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'Équipée 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 plonge également dans des 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-proprétaire 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. »<sup>10</sup> 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 animé grâce aux activités meurtrières de l'héroïne et 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 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,<sup>11</sup> bien que l'intrigue donne l'impression d'une fuite devant le crime.

10 « Il se passe quelque chose avec le jazz », propos recueillis par Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, N° 820-821, août-septembre 1997, p. 202.

11 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.

Quoi qu'il en soit, deux regroupements peuvent se concevoir, opposant les romans où le collage des genres prévaut et où la motivation de l'architextuel se fait moins évidente. 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<sup>12</sup>, 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, d'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.

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 la littérature des années soixante-dix ou quatre-vingt. »<sup>13</sup>

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

12 Cf. notamment Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, op. cit., p. 165.

13 « Il se passe quelque chose avec le jazz », art. cit., p. 202.

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<sup>e</sup> siècle.

### 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 »<sup>14</sup>, 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 le 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 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 s'érige en 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 sociétés 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

14 Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 14.

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.

### *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 est 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<sup>15</sup> 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).

La négation des qualités requises d'un tueur du roman noir ne s'arrête pas à la vue. Non seulement Russel 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

15 Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit.

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. Portraiture 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 circonvolants 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 est également éloquente, grâce à une symbolique devenue le propre de l'écriture échenozienne, quant à 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.

*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 promu au rang des gâcheurs tant au plan professionnel que privé, travaillent en paires, l'une symbolisant la sphère privée, l'autre la collective. Le dévoilement 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<sup>16</sup> 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.

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 rappelle celui, non moins caricatural, 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).

16 Gaston Leroux, *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1988.

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 »<sup>17</sup>, 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 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 l'exhibition du burlesque, fût-il tragicomique. La déconstruction comique 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'abrégé que Fred tira à son tour sur Ripert, instinctivement, comme on chasse un moustique, et l'instant d'après Ripert ne cria 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* cité plus haut qui sert désormais de moyen d'identification et d'indicateur qu'il s'agit du jeu avec les lieux communs du genre. 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,

17 Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 100.

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 ses 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 mégalthique qui sera doté de 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 malhabileté 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).

Tel qu'il se constitue dès sa naissance comme genre de la modernité littéraire, le roman policier paraît incliner vers le goût « d'une rationalité positiviste qui prend volontiers ses cautions du côté de la science. »<sup>18</sup> Sa version contemporaine apparaît, par contre, comme possédée d'une envie de divorce avec la scientificité de ses personnages. Le détective est effectivement un imbécile qui manque pratiquement de

18 Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 102.

toutes les facultés qu'exige son métier. Certes, il est également possible de reprocher à Maigret certains défauts<sup>19</sup>, mais ils sont insignifiants par rapport 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. 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.

#### *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. Porteurs de qualités qui orientent le roman du point de vue générique, les héros 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 pour cela et que sans elle, presque à son insu, cette situation aurait pu s'éterniser » (CH, p. 17). Chopin, lui, est motivé dans son activité secondaire par le fait qu'il emploie l'objet de sa recherche, les mouches, à des fins d'espionnage.

19 Jacques Dubois mentionne son côté « familial, sans humour, pantouflard et rustique. » *Le Roman policier ou la modernité, op. cit.*, p. 104.

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.

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 la 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.<sup>20</sup> 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 :

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).

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 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

20 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 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.

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 de désintéret 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 échenozziennes – 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<sup>21</sup>, 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 aux 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<sup>e</sup> 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 littérature 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.

Soulignant davantage leur littéarité, les personnages échenozziens s'étoffent de certains éléments qui caractérisent d'autres personnages de l'histoire littéraire.

21 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. »

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 du protagoniste dont il accentue en particulier le caractère d'emprunt intertextuel. 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 lui emprunte le désintérêt et l'impassibilité avec laquelle il évoque les événements de sa vie, le manque total d'implication plus profonde dans le vécu. 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 évoqué 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).

### *Gloire et Victoire – la psychopathologie du tueur*

Le caractère légèrement psychopathologique des deux protagonistes féminins se révèle être 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*.

Gloire et Victoire sont d'une beauté extraordinaire 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,<sup>22</sup> 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 comme reflétés dans un miroir oblique. Les deux protagonistes ont quelque chose de pathologique en se laissant conduire par les caprices irrationnels de leur personnalité.

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 remodelage important. 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 :

22 C'est d'ailleurs ce que l'auteur lui-même refuse à multiples reprises. Cf. l'entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *art. cit.*, *Europe*, N° 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*, N° 888, avril 2003, p. 300.

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 intéresse les détectives de ce roman plein de déplacements dans des régions exotiques (Australie, Inde), mais également dans la région parisienne, en accord avec 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 fait partie du 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 par reprise des clichés sexistes et anti-américains. Elle 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, se trouve dans les titres des livres qui attirent l'attention de cette dernière. 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<sup>23</sup> 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),

23 Ce personnage n'a été nullement épargné du jeu avec la motivation sémantique des noms propres. Comme le remarque Sjeff Houppermans, son patronyme original Abgrall qui signifie en breton « 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. Sjeff Houppermans, « Les Grandes blondes parmi les noirs », in Dominique Viart, Jan Baëtens, (éds.), *Ecritures contemporaines II. États du roman contemporain*, Paris - Caen, Minard, 1999, p. 39. D'ailleurs, derrière son pseudonyme (Gloria Stella)

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 dérégulé au point qu'elle-même y contribue 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).

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, Gloire est finalement une personnalité 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. Etant, selon toute apparence, le leitmotiv de ses chansons, comme l'indique le titre de son album *Excessif* qui lui a jadis valu la gloire, l'excès constitue 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 a 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 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

---

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.

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 intercède 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.<sup>24</sup> 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 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 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 n'est que 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. Finalement, il n'en est plus rien à la fin du roman où Gloire surgit, 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 téléphérique 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

24 Béliar ou Béliard est en effet un autre nom de la puissance du mal dans la Bible et le judaïsme.

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, lui-même prévisible. Gloire, étant donné la transformation que les deux côtés de sa personnalité avaient subie, tourne toute l'histoire du côté du happy end. 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 soulève 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 »<sup>25</sup>, 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<sup>e</sup> siècle, cette attitude de l'écriture échenozienne contribue 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 »<sup>26</sup> : nous songeons en particulier au duo de détectives Personnettaz et Boccara qui suivent les traces de Bock et Ripert de *Cherokee*. C'est également le 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* 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<sup>27</sup> 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

25 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<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vuibert, 1997, p. 197.

26 Pierre Brunel, « Jean Echenoz, ou le travail sur un genre », *op. cit.*, p. 200.

27 Un 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.

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<sup>e</sup> siècle. Marquant une certaine distance par rapport aux formes, techniques et attitudes du roman moderniste, 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<sup>e</sup> siècle.

Le roman *Un An* va dans un sens proche. Mais 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<sup>28</sup> 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. L'état brut de l'*incipit* est 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. 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.<sup>29</sup>

28 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.*

29 Michèle Gazier remarque justement en ce sens qu'Echenoz « passe en toute virtuosité du roman

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 des 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 fit 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, 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 est la 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.

Comme les autres héros échenoziens, Victoire ne peut s'empêcher de dévoiler, quoique de manière un peu moins flagrante par rapport aux personnages 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 :

---

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.

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 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, s'est 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, dictée par 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 7

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.<sup>30</sup> Jean Echenoz lui-même s'exprime en ces termes : « Les genres mineurs du roman policier, d'espionnage ou d'aventures me paraissent par ailleurs une alternative des lieux propices à l'expérience romanesque. »<sup>31</sup>

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 échenozziens, le spécimen du personnage romanesque en devenir : sous le personnage-définition se cache un personnage-hypothèse.<sup>32</sup> Si les textes du premier groupe affichent une forte nécessité de se 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 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 résurgence 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 que le processus anamnétique de la postmodernité avait engendré.

30 Olivier Bessard-Banquy, « Le parti pris d'Echenoz », *Critique*, N° 52, 1996, p. 1064.

31 Entretien « Il se passe quelque chose avec le jazz », *art. cit.*, p. 195.

32 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 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.