

**Jean Echenoz: Les principales techniques narratives**

**L'énigme de l'ironie postmoderne**

Hayati Ashtiani<sup>1\*</sup>, Karim<sup>1\*</sup>, Talebi<sup>2</sup>, Sonia<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Professeur-assistant, Université Azad Islamique, Branche des Sciences et de la Recherche, Téhéran, Iran

<sup>2</sup> Doctorante en littérature française, Université Azad Islamique, Branche des Sciences et de la Recherche, Téhéran, Iran

Reçu: 2017/06/17, Accepté: 2018/03/09

**Résumé:** Depuis de nombreuses années, différentes recherches ont été consacrées à la narratologie et différents chercheurs se sont penchés sur la problématique des relations entre le narrateur et le lecteur. Dans notre présent travail, nous allons essayer d'éclaircir celle-ci dans l'œuvre de l'auteur contemporain, Jean Echenoz. Nous essayerons de comprendre en quoi il est différent des auteurs de son temps et pourquoi il est postmoderne; il l'est parce qu'il vit à une époque postmoderne ou bien d'autres éléments entrent en jeu pour définir son postmodernisme? Pour le connaître, nous allons tout d'abord nous intéresser à la polyphonie, l'un des éléments postmodernes et sa relation étroite avec l'ironie dans laquelle Jean Echenoz excelle. Nous allons par la suite essayer de démontrer le tissage intertextuel de ses romans et leur relation étroite avec l'ironie, ce qui est postmoderne à notre sens et caractéristique de son œuvre. À part les noms propres qui constituent des ponts entre les romans, l'intertextualité permet à l'auteur de réécrire des citations. La troisième partie de notre travail se proposera d'étudier la métatextualité ainsi que la mise en abyme. Dans la foulée, nous allons évoquer le puzzle, un autre procédé postmoderne qui accompagne la métatextualité et la mise en abyme dans son ouvrage. Dans ce cas de figure, le lecteur doit assembler les morceaux afin de faire apparaître l'unité initiale.

**Mots-clés:** «Jean Echenoz», «postmodernisme», «polyphonie», «ironie», «intertextualité», «mise en abyme», «métatextualité».

**The main narrative techniques by Jean Echenoz**

**The enigma of postmodern irony**

Karim Hayati Ashtiani<sup>1\*</sup>, Sonia Talebi<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Assistant Professor, Department of French, Science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

<sup>2</sup> Ph.D Student, Department of French, Science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: 2017/06/17, Accepted: 2018/03/09

**Abstract:** For many years, various researchers have studied the relationship between the narrator and the reader, and plenty of research has been devoted to narratology. In the present research, we will try to clarify the narratology in the works of contemporary author, Jean Echenoz. We will try to understand how he is different from the authors of his time and why he is postmodernist. Is it because he lives in a postmodernist era or other elements come into play to define his postmodernism? To know it, we will first of all be interested in polyphony, one of the postmodern elements and its close relationship with the irony in which Jean Echenoz excels. We will then try to demonstrate intertextual weaving of his novels and their close relationship with irony, which is postmodern in our sense and characteristic of his books. Apart from the proper names which constitute bridges between novels, intertextuality allows the author to rewrite quotations. The third part of our work will study the metatextuality as well as the story within a story. Immediately after, we will evoke puzzle, another process that accompanies metatextuality and the story within a story. In this case, the reader must assemble the pieces in order to make the initial unit appear.

**Keywords:** Jean Echenoz, postmodernism, polyphony, irony, intertextuality, story within a story, metatextuality.

**بررسی تکنیک‌های مهم روایتی و معمای طنز پست‌مدرن در آثار ژان اشنوز**

حیاتی آشتیانی، کریم<sup>۱\*</sup>، طالبی، سونیا<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

<sup>۲</sup> دانشجوی دکتری ادبیات زبان فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۸

**چکیده:** سال‌ها است که محققان بی‌شماری به بررسی روابط میان راوی و خواننده پرداخته‌اند و پژوهش‌های متعددی به روایت‌شناسی اختصاص داده شده است. در مقاله حاضر، تلاش خواهیم کرد تا روایت‌شناسی را در آثار نویسنده معاصر فرانسوی، ژان اشنوز مورد بررسی قرار دهیم. سعی بر آن خواهد شد تا دلیل تفاوت ژان اشنوز با سایر نویسندگان معاصر را دریابیم و متوجه شویم چرا نویسنده‌ای پست‌مدرن محسوب می‌شود. آیا به این دلیل است که در دوره‌ای پست‌مدرن زندگی می‌کند و یا اینکه عوامل دیگری دال بر پست‌مدرن بودن این نویسنده وجود دارد؟ هدف از این پژوهش، نخست بررسی چندصدایی در روایت و ارتباط تنگاتنگ آن با طنز خواهد بود که ژان اشنوز، در این زمینه نویسنده‌ای مطرح به حساب می‌آید؛ سپس خواهیم کوشید تا بافت بینامتنی رمان‌های اشنوز و ارتباطشان را با طنز آشکار سازیم. فرای نام‌های خاص که پلی میان رمان‌ها ایجاد می‌کند، بینامتنیت به نویسنده امکان بازنویسی نقل‌قول‌ها را می‌دهد. قسمت آخر این پژوهش به فرامتنیت و همچنین قصه در قصه اختصاص داده می‌شود. پازل تکنیکی دیگر است که همراه با فرامتنیت در آثار اشنوز می‌آید. در این مورد، خواننده باید قسمت‌های مختلف را در کنار هم قرار دهد تا به یکپارچگی روایت دست یابد.

**واژگان کلیدی:** "ژان اشنوز"، "پست مدرنیسم"، "چندصدایی"، "طنز"، "بینامتنیت"، "قصه در قصه"، "فرامتنیت".

\* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: [ashtiani\\_hayati\\_k@yahoo.com](mailto:ashtiani_hayati_k@yahoo.com)

## Introduction

En 1979, au moment de la publication du premier roman de Jean Echenoz, *Le méridien de Greenwich*, les critiques littéraires avaient déjà annoncé la mort du roman; plus tard, après la sortie de ce roman, ils ont commencé à célébrer son renouveau. En effet, il existe une coïncidence entre le parcours littéraire de Jean Echenoz et la mutation du roman français, commencée dans les années 80. Dans le panorama littéraire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, *Le Méridien de Greenwich* est considéré comme une ligne de partage. Jean Echenoz est selon Jérôme Lindon, chef de file d'auteurs «impassibles» et «minimalistes» d'après la critique (in Christine Jérusalem, 2005: 7).

Dans les premiers romans de Jean Echenoz, l'aspect formel joue un rôle prépondérant, puis dans un deuxième temps, après *Un An* (1997), il prend soin d'établir un équilibre entre le travail formel et l'organisation de l'intrigue. Dans la troisième partie de son œuvre, après *Ravel* (2006) précisément, l'auteur, comme bon nombre de ses contemporains, a recours au retour du sujet en écrivant des biographies fictionnelles.

On attribue à Jean Echenoz, la caractéristique d'auteur postmoderne. Quelques questions se posent cependant à ce sujet: l'écrivain est-il postmoderne parce qu'il écrit à une époque postmoderne ou bien qu'il traite différemment des techniques, des procédés, des formes, des figures, bref du romanesque? Mérite-t-il cette étiquette? Ajoutons aussi au passage qu'il existe, suivant notre angle de vision, différents postmodernismes ou différentes postmodernités car tous les concepts postmodernes ne se trouvent pas ensemble réunis chez un seul auteur. Ce qui nous intéressera chez Jean Echenoz, ce sera la

matière textuelle et l'attitude de l'auteur face à celle-là. Ce sont les techniques narratives telles que la polyphonie, l'intertextualité et la métatextualité exploitées par le postmodernisme ou la postmodernité et très présentes dans l'œuvre échenozienne qui seront étudiées dans notre travail. Elles seront réparties comme suit : la première partie sera consacrée à la polyphonie; les «rapports de dialogues» entre les personnages ainsi que l'intervention du narrateur y seront étudiées. En effet, nous entendons plusieurs voix dans l'œuvre: celles des personnages et celle du narrateur. La distance entre le narrateur et les personnages crée de l'ironie car le narrateur peut se mettre en position de critique ou d'observateur.

La deuxième partie du présent travail se proposera d'étudier l'intertextualité. Des reprises intertextuelles dans l'œuvre de Jean Echenoz aident à créer un ordre et une unité. Une réécriture, tissant des chaînes thématiques et lexicales est visible dans ses romans. Certains thèmes apparaissent à maintes reprises comme la disparition, l'abandon et surtout le déplacement et créent ainsi un lien de parenté entre les récits. La continuité ou plutôt la confrontation entre les romans crée de la dynamique: *Je m'en vais*, publié un an après *Un an* est plutôt un contrepoint qu'une relance.

La troisième partie de notre travail traitera de la métatextualité, l'une des plus importantes techniques narratives échenoziennes. Dans le cas du métatextuel dénotatif, le narrateur intervient et donne directement son avis et dans le cas du métatextuel connotatif, il fait allusion aux significations cachées derrière le texte. Dans tous les cas de figure, grâce au niveau narratif, le passage entre les deux procédés est reconnaissable. En ce qui concerne la mise en abyme, l'auteur insère des récits à l'intérieur du

récit principal. L'usage de ces procédés crée aussi de l'ironie qui est l'une des marques de l'univers échenozien.

### La polyphonie au service de l'ironie

L'ironie postmoderne s'affirme en France avec l'ascension d'un certain nombre d'écrivains aux Éditions de Minuit dont Jean Echenoz qui, par la qualité de son écriture et l'emploi de nouvelles techniques narratives et d'expressions langagières se montre comme l'un des romanciers les plus représentatifs de «fictions joyeuses». Le traitement du romanesque chez Jean Echenoz qui est représentatif d'une partie de sa génération littéraire le distingue pourtant de ses prédécesseurs et de ceux qui publient aux Éditions de Minuit. Celui-ci excelle dans l'art de l'ironie et de la polyphonie. Zhao Jia écrit à ce sujet dans *L'ironie dans le roman français depuis 1980* que d'abord Jean Echenoz «est un maître de l'ironie» (Jia, 2012: 56) et qu'ensuite «la coexistence de deux voix au sein d'un énoncé et la distance nécessaire à cette présence duelle justifient la relation étroite entre la polyphonie et l'ironie (ou l'humour), car là où il y a prise de distance et clivage, émerge souvent le sourire, et inversement.» (Jia, 2012: 63) Zhao Jia définit l'ironie comme un trait fondamental des romans d'Echenoz qui passe par la polyphonie et la prise de distance entre le récit et sa représentation. Donc, l'ironie est constitutive des œuvres d'Echenoz et a une tonalité particulière puisqu'elle provient de sa relation étroite avec la polyphonie. Celle-ci est un terme utilisé par Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* et emprunté à la musicologie. La polyphonie selon Bakhtine est «toute causerie [...] chargée de transmission et d'interprétations...». (Bakhtine, 1978: 158)

Dans son autre ouvrage, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, il propose ainsi la définition du roman polyphonique:

«[Il] est *TOUT ENTIER DIALOGUE*.

Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogue, c'est-à-dire qu'ils sont opposés contrapontiquement. Car les rapports de dialogue sont quelque chose de beaucoup plus large que les rapports entre répliques d'un dialogue trouvant son expression dans la composition de l'œuvre, c'est quelque chose de quasi universel, qui pénètre tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, en somme tout ce qui a sens et signification». (Bakhtine, 2001: 52-53)

Cela signifie que «les rapports de dialogue» ne se limitent pas seulement aux personnages d'un roman ou au narrateur avec ses personnages; «les rapports de dialogue» peuvent également exister entre les œuvres d'un même auteur, voire celles d'auteurs différents. Chez Jean Echenoz, les voix se font entendre soit par des personnages sous forme de répliques, soit par le narrateur sous forme d'intervention. Dans l'extrait suivant de la fin de *Je m'en vais*, au moment où Ferrer retrouve Delahaye et décide de le tuer, le narrateur intervient pour donner son avis et éclairer le texte:

«Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression, ne nous y éternisons pas: disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit

pas précisément costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve. C'est ce qui paraît en train de se produire.» (Echenoz, 1999: 208-209.)

C'est une scène, à priori violente où un dialogue musclé s'est déjà installé entre les deux personnages. Au milieu de celui-ci, le narrateur interfère et d'un ton à la fois ironique et familier s'adresse au lecteur pour dédramatiser et distancier la scène en reposant sur la dévalorisation du personnage principal et la banalisation du fait violent. Le narrateur discrédite Ferrer en énumérant ses traits physiques qui ne sont pas ceux d'un tueur. Néanmoins, cette ironie est sympathique et l'auteur n'a pas recours à la moquerie. Cela peut aussi être considéré comme une sorte d'admiration affectueuse. La distance créée par l'auteur vis-à-vis du personnage n'est pas critique; celui-là profite plutôt de sa position pour détendre l'atmosphère. Cette technique narrative se répète tout au long du roman. Ajoutons que comme tout romancier postmoderne, Echenoz décrit peu ses personnages: on connaît très peu de choses sur la vie de Ferrer et Delahaye, encore moins sur leur physique et sur leur caractère. Si jamais il y a description, c'est à travers l'écriture comportementaliste -gestes et attitudes- que les sentiments des personnages sont éclairés. Dans l'extrait suivant de *Je m'en vais*, après que Ferrer s'établisse dans son nouvel appartement, Delahaye et son amie lui rendent visite et un dialogue s'installe entre Ferrer et ces derniers. Au milieu de la conversation, le narrateur intervient, se met en avant et à critiquer Delahaye et son amie, en les comparant à une plante: «Delahaye, quant à lui, toujours mal habillé, rappelle ces végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville, entre les pavés déchaussés d'une cour d'entrepôt désaffecté, au

creux d'une lézarde corrompant une façade en ruine.» (Echenoz, 1999: 28) Et plus loin: «Prénommée Victoire et belle plante à première vue, elle paraît plus sauvage qu'ornementale ou d'agrément, datura plutôt que mimosa, moins épanouie qu'épineuse, bref d'apparence pas très commode.» (Echenoz, 1999: 28-29)

Dans ces deux citations, c'est le mauvais état de l'apparence vestimentaire et physique de deux des protagonistes qui est mis en exergue. Delahaye est rabaisé au point d'être comparé aux herbes qui poussent dans les entrepôts; en ce qui concerne Victoire, en apparence, elle est mieux traitée mais en réalité elle est dépréciée. Le narrateur a beau la comparer à une plante, elle n'est pas belle ni ornementale et manque d'ouverture puisqu'elle est renfermée sur elle-même comme un datura. Le recours à des adjectifs qualificatifs «anonymes», «grisâtres» et «épineuse», permettant d'échanger des qualités végétales, aide à décrypter les personnages. Nous sommes plutôt en présence des caricatures humoristiques. Ces microstructures (les cas de figures, les mots, les énoncés etc.) comme les macrostructures d'ailleurs (la figuration du personnage, l'intrigue du récit et la structure) font sentir l'ironie qui est le moteur de la destruction dans le roman échenozien.

Dans l'œuvre échenozienne, la distance créée entre le personnage et le narrateur permet donc à celui-ci de se mettre dans une position de critique et d'observateur à l'encontre du personnage. Au moment où le narrateur tente de donner un ton ironique à sa narration, il y a un changement de position c'est-à-dire que le personnage se met en arrière-plan au profit du narrateur qui se met en avant. Ainsi, le narrateur peut intervenir et d'un ton ironique faire des remarques sur le personnage. Cette technique de

la description ironique en étroite relation avec la polyphonie n'est pas sans rappeler une autre propriété de l'œuvre échenozienne, très présente aussi, qui est le recours à la transtextualité. Dans les parties qui suivent, nous allons étudier les liens qui unissent l'ironie à l'intertextualité ainsi qu'à la métatextualité, tout en se référant aux œuvres du passé et aux conventions romanesques.

### L'intertextualité associée à l'ironie

L'intertextualité est une notion apparue à la fin des années soixante en France par le groupe Tel Quel et introduite par Julia Kristeva. D'après celle-ci, l'intertextualité est comme une interaction entre les textes qui permet de comprendre «les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes.» (Kristeva, 1968: 297-316) Cette définition est reprise et précisée par Gérard Genette. Selon ce dernier, il existe «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre.» (Genette, 1982: 8) La thèse de Genette mettant l'accent sur l'existence d'un type spécial de relation dans laquelle il est question de repérer la présence d'un autre texte dans le texte mis à la disposition ne fait que développer celle déjà évoquée par Julia Kristeva. Ainsi, le recours à l'intertextualité permet à l'auteur de compléter des lacunes dues à l'incapacité de la langue à toucher le monde réel car le texte auquel il est fait référence est un texte existant. Cela veut dire que contrairement à Michael Riffaterre qui croit à l'«incompatibilité entre référence textuelle et référence au réel» (Rabau, 2002: 31), pour Echenoz, il y a compatibilité entre les deux étant donné que la place du texte, avant de devenir

l'intertexte, est indéniablement dans le monde réel; ainsi grâce à l'intertexte, l'auteur approche le monde réel de celui de la fiction.

Prenons l'extrait suivant de *Je m'en vais* dans lequel Baumgartner décrit les jours suivant sa rencontre avec «Victoire», l'héroïne d'*Un An*: «Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffées, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles.» (Echenoz, 1997: 176) Cet extrait ressemble à bien des égards à un célèbre passage de la fin de *L'Education sentimentale* où Frédéric Moreau, après ses vicissitudes durant 15 ans se trouve seul sur un paquebot où il se les rappelle: «[Frédéric Moreau] connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.» (Flaubert, 1995: 450) Chez Echenoz, il s'agit d'une réécriture, d'une actualisation du texte de Flaubert et d'un clin d'œil ludique à ce fameux passage. Le passé simple dans le texte source donne sa place au présent de l'indicatif dans le texte cible; les réalités du XIX<sup>e</sup> siècle se substituent par celles du XX<sup>e</sup> siècle: les «paquebots» donnent leur place aux «restauroutes», «les froids réveils» aux «réveils acides», «la tente» aux «chambres d'hôtels», «l'étourdissement des paysages et des ruines» à «l'étourdissement des zones rurales et des chantiers» et enfin l'adjectif «interrompu» est remplacé par celui d'«impossibles». Il s'agit bien sûr d'un hommage qu'Echenoz rend à Gustave Flaubert qu'il admire et qui est pour lui une référence. Celui-là lui tire également sa révérence dans le magazine *Le Monde* et lui témoigne de son admiration: «des petits sourires engageants, des petits mouvements d'amour» (n 126, juillet 2006). Dans *L'Education*

*sentimentale*, Frédéric, le protagoniste et le témoin de son époque est un jeune désorienté tenu en échec et il est en quelque sorte un témoin de l'échec de la révolution de 1848, alors que dans *Je m'en vais*, contrairement à Frédéric, Delahaye Alias Baumgartner ne tire aucune leçon existentielle et continue son évasion d'une ville à l'autre: «Cela dure encore à-peu-près deux semaines au terme desquelles, vers la mi-octobre, Baumgartner s'aperçoit enfin qu'il est suivi.» (Echenoz, 1999: 176)

Disons au passage que Jean Echenoz rend hommage à un autre écrivain, Rabelais, en lui faisant une minuscule référence lorsqu'il évoque «les paroles gelés» à la page 51 de *Je m'en vais*: «Mais les paroles, une fois émises, sonnaient trop brièvement avant de se solidifier: comme elles restaient un instant gelé au milieu de l'air, il suffisait de tendre ensuite une main pour qu'y retombent, en vrac, des mots qui venaient doucement fondre entre vos doigts avant de s'éteindre en chuchotant » (Echenoz, 1999: 51). C'est une image qui renvoie à un mythe aussi célèbre qu'énigmatique dans le chapitre LVI du *Quart Livre* de Rabelais. Nous pouvons lire dans ce livre qu'au moment de son arrivée dans les eaux glaciales, l'équipage entend des bruits et des sons que la glace a emprisonnés: «Lors nous jecta sur le tillac pleines mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des mots de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz d'orez<sup>1</sup>» (Rabelais, 1977, chapitre LVI). Dans les deux extraits, les mots et les paroles gelés ont fondu pour être entendus.

<sup>1</sup> Voici la traduction de cet extrait en français moderne: «Alors il nous jeta sur le tillac de pleines poignées de paroles gelées, et qui semblaient être des dragées perlées de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés. Lesquels, une fois échauffés dans nos mains, fondaient comme la neige et les entendions réellement.»

Nous trouvons aussi des emprunts pris dans l'œuvre d'Alfred Jarry. La phrase «Tous deux se tordent, la brise fraîchit» dans *Je m'en vais* (Echenoz, 1999: 188) vient de la phrase «Tous se tordent, la brise fraîchit» d'*Ubu roi*, au début de la scène IV.

L'intertextualité se trouve aussi au niveau des noms propres ou des personnages comme le précise Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*: «l'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large.» (Jouve, 1998: 45) La part intertextuelle du nom chez Jean Echenoz est plutôt interne qu'externe et sert à rendre ambigu le texte. L'auteur reprend parfois les mêmes noms d'un roman à l'autre, comme si des ponts s'établissaient entre eux. C'est le cas de Victoire, héroïne et personnage principal d'*Un an* qui devient un des personnages secondaires et maîtresse de Ferrer dans *Je m'en vais*; elle apparaît dans le chapitre 5 et disparaît dans le chapitre 9. C'est une présence très vague et courte à chaque fois. Ce qui est ironique dans les deux romans, c'est le choix de l'auteur pour le prénom «Victoire». Dans *Un an*, alors qu'elle est dans l'impossibilité de peser sur les événements, elle fuit Paris pour aller se cacher dans les banlieues et dans les forêts, elle devient même SDF, rien à voir avec la signification du mot «victoire». Ce jeu de mots crée une forme d'ironie car l'auteur attribue à son personnage un prénom qui est à l'opposé de sa personnalité. D'ailleurs, le prénom Victoire pour une femme n'existe pas en réalité. Victoire rappelle plutôt le prénom Victoria.

Un autre personnage des romans de Jean Echenoz, Louis-Philippe Delahaye, sous le pseudonyme de Baumgartner, est l'associé de Ferrer dans *Je m'en vais* et l'ami de Victoire dans *Un an*. Le nom de Delahaye n'est pas sans

rappeler la ville de «La Haye» en Hollande où se trouve la Cour internationale de justice. Avec ses jeux de mots, Echenoz renforce l'ironie: Delahaye est un personnage injuste qui vol les objets d'art de Félix Ferrer et qui assassine sauvagement un toxicomane qu'il avait engagé pour l'aider. Alors que sa mort est déjà annoncée dans *Je m'en vais* par le narrateur, Delahaye renaît dans *Un An* sous une identité nouvelle avec pour nom Baumgartner, un personnage solitaire et totalement reclus. La phonétique de Baumgartner est très proche de celle de Baumgarten, philosophe allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle, considéré comme l'inventeur du néologisme esthétique. Ceci devient compréhensible lorsqu'on connaît le talent et l'art d'Echenoz pour modifier les noms propres dans le but de créer des néologismes et d'ironiser les personnages.

Ce qui est marquant dans la construction des noms propres, c'est leur brièveté. Les noms des protagonistes masculins sont en général en trois syllabes brèves comme le nom de l'auteur du roman qui comprend trois syllabes sans oublier que la musicalité de ces noms tient aussi une place importante pour Echenoz qui est un mélomane et qui est partout à la recherche des rythmes et des sonorités. Quant aux personnages secondaires, leurs noms se résument en deux syllabes en général comme Justine dans *L'équipée malaise* voire en une syllabe comme Paul ou Mac dans *Le Méridien de Greenwich*. La surface que les personnages occupent dans le roman dépendrait de leur importance.

L'œuvre de Jean Echenoz, comme nous pouvons le constater, fait référence à d'autres ouvrages littéraires. C'est un travail de réécriture comparé au «jazz» car là aussi les musiciens reprennent et renouvellent les thèmes classiques. Echenoz ne s'arrête pas là, il a

recours à d'autres éléments structuraux telles que la métatextualité et la mise en abyme que nous allons aborder dans la partie suivante.

### **Vers une mise en abyme et une métatextualité de l'écriture échenozienne**

Parmi les procédés narratifs qui constituent le postmodernisme de Jean Echenoz nous pouvons aussi citer la mise en abyme et la métatextualité. Celle-ci se divise en deux: dénotative et connotative. L'origine de ces principes narratifs se pourrait, comme le précise Linda Hutcheon, «dans l'intention parodique.» (Hutcheon, 1977: 90)

### **La pratique de la mise en abyme**

Des récits à l'intérieur du récit principal ont pour rôle de reprendre les actions et les thèmes. Au chapitre 18 du *Méridien de Greenwich*, pendant une conversation téléphonique, Paul raconte la suite de son histoire à Vera dans laquelle l'un des prisonniers s'échappe de la prison avec le projet de faire exploser la réserve d'armes: «Mac Gregor s'évade de la geôle, animé du périlleux projet de faire sauter la réserve d'armes du maharadjah.» (Echenoz, 1979: 118) Ce récit enchâssé rappelle le récit principal du *Méridien de Greenwich* dans lequel Byron Caine, le personnage principal, songe à faire sauter une réserve d'armes dans l'île de Kasper Gutman. De même au début du chapitre 5, Pradon montre à Russel la dernière photo de Caine qu'il a à sa disposition. «Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On [...] aperçoit d'ailleurs un réverbère juste au-dessus de lui.» (Echenoz, 1979: 30) Quelques pages plus loin, au chapitre 8, nous retrouvons à-peu-près la même description au moment où Selmer observe un tableau, sauf qu'à la place de Caine,

nous avons Prométhée: «Un après-midi, au musée Gustave Moreau, il demeura un long moment devant le supplice de Prométhée. Celui-ci était représenté adossé au rocher caucasien, les pieds entravés par des chaînes et les mains liées dans le dos. Au-dessus de sa tête, une langue de feu [...]» Il s'agit du supplice de Prométhée. La ressemblance entre les deux descriptions est saisissante; le tableau parle de lui-même puisqu'il renvoie exactement au Baron Caine; le tableau contemplé par Selmer représente la situation dans laquelle se trouve Caine sur la photo. Le nombre des mises en abyme est important dans *Le Méridien de Greenwich*: Haas également, l'un des protagonistes qui tient les ficelles des autres, résume l'intrigue dans le chapitre 33. (Echenoz, 1979: 243) Ces brèves allusions nous permettent d'avoir une idée générale de l'importance de cette pratique dans ce roman. L'autocentrisme de Jean Echenoz qui consiste à détourner l'attention lectoriale vers une textualisation ne s'arrête pas là; l'auteur a recours à un autre principe narratif, la métatextualité.

### Les ressources métatextuelles

La définition que Genette donne dans *Palimpsestes* de la métatextualité se résume dans «la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] C'est par excellence la relation critique.» (Genette, 1982: 10) Mais ce dont il s'agit dans l'œuvre échenozienne est plus proche de la définition de Bernard Magné comme quoi le métatextuel (son appellation propre) est «l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent.» (Magnet, 1980: 228-260) *Le Méridien de*

*Greenwich*, récit composé de perpétuelles scissions commence avec un incipit représentant Byron Caine, chercheur des laboratoires et Rachel, fille du patron du laboratoire où travaillait cet homme. Tous les deux se trouvent à l'emplacement du méridien de Greenwich. Georges Haas, patron du laboratoire, recrute un détective à la recherche de ces derniers: une traque commence. Si nous prenons les quatre premiers paragraphes de l'incipit, nous remarquons que dans les trois premiers, c'est la scène qui est décrite et le dernier paragraphe explique l'entrée en action des personnages. Les trois premiers paragraphes construisent une unité dont le troisième sert de transition entre le deuxième et le quatrième. Pour être plus précis, les deux premiers décrivent la scène, le troisième la commente et dans le quatrième, nous sommes en pleine action. Dans celui-ci, l'auteur passe au passé simple alors que dans les trois premiers il avait utilisé l'imparfait. Au milieu de l'incipit, l'auteur intervient pour donner son point de vue, alerter le lecteur, l'inciter à ne pas faire confiance au contenu du récit et installer le soupçon:

«Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance, et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute sur sa réalité même en tant que tableau.» (Echenoz, 1979: 7-8)

Nous sommes ici face au métatextuel dénotatif car l'auteur intervient et oriente le lecteur au moyen de son commentaire. Au milieu du narré, le narrateur explique la nature de son énoncé; en même temps, dans un souci d'objectivité, il essaye de prétendre en savoir



moins que les personnages, ce qui est faux et qui permet au narrateur de faire des allusions ironiques. Le lecteur parfois est en mesure d'entendre le rire du narrateur qui se met ainsi à l'écart de la narration, ce que nous avons expliqué en détails dans la première partie de notre travail quant à la polyphonie. Il est à rappeler que l'intrusion des énoncés extradiégétiques n'est pas une technique nouvelle et a déjà existé par le passé dans d'autres ouvrages français comme *Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière et *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot. Jean Echenoz suit la même lignée sauf que pour celui-ci, le métatextuel dénotatif lui permet de jouer à cache-cache avec le lecteur. En l'occurrence, nous sommes face à deux sortes d'énoncé: textuel qui est le récit de l'histoire et métatextuel qui est l'intrusion de la voix du narrateur dans le récit. Ici, le métatextuel a, lui aussi, son propre énoncé textuel.

Dans le cas du métatextuel connotatif, il existe des énoncés en dehors de l'énoncé principal. Ceux-ci incitent le lecteur à chercher des procédés autoreprésentatifs implicites. Chez Echenoz, l'utilisation du métatextuel connotatif dans lequel il est question de faire allusions aux significations cachées derrière le texte est un autre moyen de jouer avec le lecteur. Dans cette optique, l'auteur a recours à la métaphore qui est selon Bernard Magné, «le signifiant de connotation [...] plutôt [que] le dénoté extralinguistique, ou du moins un de ses aspects particuliers, que le signifié de dénotation.» (Magnet, 1980: 82) «La machine» dans *Le Méridien de Greenwich* en est une. En effet, Byron Caine, le protagoniste du roman feint d'avoir construit une machine émanant du projet Prestidge. Nous ne savons pas comment elle fonctionne mais le narrateur nous informe

qu'elle sert à attirer d'autres personnages pour s'entretuer. Elle est caractérisée pour avoir rassemblée d'éléments hétérogènes et inachevés: «Ces éléments hétérogènes ne semblaient pas tous achevés, certains paraissaient n'exister qu'à l'état de schémas, de prototypes.» (Echenoz, 1979: 98) Or, cette machine est porteuse d'un autre sens: il dénote le fonctionnement textuel du roman. Les différentes pistes narratives et en apparence hétérogènes devraient logiquement s'entrelacer à la fin du roman pour arriver à une issue finale mais contrairement à l'attente, elles resteront inachevées comme la machine en question qui est inachevée: «par épissures, dérivations diverses, tous ces fils aboutissaient en fin de parcours à un câble épais et gainé, lui-même branché à un petit parallépipède cubique et clos, d'un noir mat, émettant un léger ronflement.» (Echenoz, 1979: 100)

Un autre procédé autoreprésentatif qui accompagne le métatextuel dans *Le Méridien de Greenwich* est le puzzle considéré comme l'autre grande métaphore du roman. Le protagoniste, Byron Caine tente d'assembler un puzzle à partir des morceaux. Le lecteur doit faire de même et recomposer le puzzle à partir de différentes mini histoires; elles sont par fragments dispersés et favorisent l'action parodique dans les procédés narratifs. Dès le début du roman, nous sommes au courant de son fondement ou autrement dit, de la fausseté de son fondement. Finalement, l'intrigue qui paraissait compliquée à cause de différentes pistes, semble sans fondement, un jeu plutôt, ainsi que la narration. La fausseté est omniprésente: «l'espace en lumière rasante, accentuant les profils des faux amis, des amours fausses, les reliefs des faux sens et des faux mouvements.» (Echenoz, 1979: 221) Donc, ce

qui fait avancer le roman est la fausseté qui y laisse paraître sa dimension caricaturale.

Quel que soit le procédé, connotatif -à travers métaphore et puzzle- ou dénotatif, il y a des passages entre les deux lectures. Dans le métatextuel dénotatif, explicite, l'attention du lecteur est dirigée vers le commentaire de la voix narrative alors que dans le métatextuel connotatif qui est implicite, c'est le sens caché du texte qui est sensé le diriger. Le jeu entre les deux est facilement reconnaissable grâce au changement de niveau narratif. Leur utilisation rend l'écriture échenozienne parfois ludique et parfois ironique.

### **Conclusion**

Dans les œuvres de Jean Echenoz que nous avons étudiées dans notre travail, le narrateur en arrive à diriger le lecteur soit pour le désorienter soit pour l'accompagner dans un va-et-vient intellectuel. De ce chaînage textuel, l'ironie est un des maillages, participant au remembrement de l'ouvrage. Dans le cas de la polyphonie, parfois une touche d'ironie accompagne les voix pour détendre l'atmosphère et critiquer les personnages. Le narrateur n'est en effet pas neutre et grâce à la polyphonie, il dynamise son récit.

Un autre élément textuel que nous avons étudié dans notre travail est l'intertextualité. Comme nous avons pu le constater, l'intertexte aide indirectement à approcher le réel de la construction du monde de la fiction échenozienne. La présence de l'intertexte fournit deux autres avantages: premièrement, l'auteur expose sa vision ironique ou ludique en prenant une certaine distance avec le texte et ensuite, il ne sera pas sanctionné de s'être approprié d'une forme artistique ou littéraire qui, de facto, ne lui appartient pas. L'auteur ne

laisse aucune place à une intrigue linéaire et des mini histoires dispersées s'articulent pour former l'intrigue comme dans le *Méridien de Greenwich*. Le lecteur tentera de rassembler les morceaux de puzzle et de reconstruire l'unité initiale. La pratique de la mise en abyme ou l'insertion des récits dans le récit principal est un autre procédé que nous avons étudié dans l'œuvre échenozienne. Le métatextuel connotatif donnerait lieu à des surinterprétations alors qu'il s'agit seulement des allusions métatextuelles. Le métatextuel dénotatif chez Echenoz n'est lui que le «métanarratif» (Genette, 1972: 261) genettien dans lequel le niveau narratif change. Dans ce cas de figure, le narrateur intervient pour semer le doute chez le lecteur ou ironiser le personnage.

Les techniques narratives postmodernes analysées dans notre travail ne sont pas les seules à être utilisées dans la construction textuelle de l'œuvre de Jean Echenoz. Nous pouvons évoquer, entre autres, l'architextualité où nous sommes face à une diversité de sous-genre, perçus à des niveaux différents. À titre d'exemple, dans le roman *Je m'en vais*, au moins deux sous-genres, roman d'aventures et roman noir, se rencontrent.

## Bibliographie

- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, Collection Tel.
- Bakhtine, M. (2001). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions l'Âge d'homme (coll. Slavica).
- Bernard, M. (1980). «Le métatextuel», *langages et significations. Actes du colloque d'Albi*. Université de Toulouse – Le Mirail.
- Jérusalem, Ch. (2005). *Jean Echenoz: géographies du vide*. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne.
- Echenoz, J. (1979). *Le Méridien de Greenwich*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Echenoz, J. (1997) («Double», 2014). *Un an*. Paris: Éditions de Minuit.
- Echenoz, J. (1999) («Double», 2001). *Je m'en vais*. Paris: Éditions de Minuit.
- Flaubert, G. (1869). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Gallimard, 1995, coll. «Folio», partie III, chap. VI, p. 450 pour l'édition utilisée).
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Seuil, collection «Poétique».
- Jia, Z. (2012). *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Paris: L'Harmattan.
- Jouve, V. (1992, rééd. 1998). *L'Effet-personnage dans le roman*. PUF écriture.
- Kristeva, J. (1968). «Problèmes de la structuration du texte», in *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, analyse du *Jehan de Saintré*. Paris: Seuil.
- «Le Monde 2». N 126, juillet 2006.
- Linda, H. (1977). «Modes et formes du narcissisme littéraire». *Poétique* 29, février 1977.
- Rabau, S. (2002) *L'Intertextualité*. Paris: Flammarion.
- Rabelais F. (1977). *Le Quart Livre*. Paris: Point, chapitre LVI.

