



HAL
open science

Une écriture peut-elle vieillir ? Le cas de Jean Echenoz

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. Une écriture peut-elle vieillir ? Le cas de Jean Echenoz. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2016, 4, pp.935-950. 10.3917/rhlf.164.0935 . hal-02870015

HAL Id: hal-02870015

<https://hal.uvsq.fr/hal-02870015>

Submitted on 22 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE ÉCRITURE PEUT-ELLE VIEILLIR ? LE CAS DE JEAN ECHENOZ

Sophie JOLLIN-BERTOCCHI

On s'intéresse souvent aux débuts littéraires d'un écrivain, à ses tout premiers textes, et si pour d'aucuns il s'agit d'emblée d'un coup de maître, ils sont bien souvent le lieu d'un apprentissage, soit de l'application plus ou moins réussie de modèles antérieurs, soit au contraire d'une expérimentation, ce qui permet au critique de mettre en avant une trajectoire ascendante, un parcours littéraire évalué à l'aune du progrès, de l'accomplissement. L'autre extrémité d'une œuvre et son possible affaiblissement ont fait l'objet d'une attention moindre, et cela se justifie pleinement lorsque l'écrivain est mort jeune, ou qu'il est encore vivant, comme les auteurs de l'extrême contemporain. Mais peut-être ce relatif silence est-il fondamentalement dû à une réticence à envisager le déclin de la création littéraire, certes désacralisée depuis la fin du XIX^e siècle comme l'a montré William Marx¹, mais qui n'en demeure pas moins une forme d'incarnation de la pérennité – « Le roman, c'est l'humanité [...] en quête d'atemporalité [...] »² – de l'éternelle jeunesse en quelque sorte.

L'on sait par ailleurs à quel point la thématique du passage irrévocable et dévastateur du temps, associé à l'angoisse qu'il suscite, est un *topos* insistant, tous genres littéraires confondus. La relation ontologique qui existe entre le temps et les genres narratifs n'est plus à démontrer, cette consubstantialité a été mise en évidence par Paul Ricoeur, selon qui le récit est « significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle³ ». De son côté, Roland Barthes a associé de manière plus spécifique l'idée de durée à celle de « dégradation » dans le roman :

Il y a toute une classe de romans qui sont l'histoire, non d'un homme ou d'un événement, mais d'une durée. Ainsi, c'est presque toujours le spectacle d'une décadence, de la dégradation progressive d'une situation ou d'un sentiment, qui justifie véritablement le roman balzacien⁴.

Il est tentant d'y voir une transposition, une figuration de la notion de vieillissement.

Marie-Odile André a récemment envisagé la notion de « vieillissement littéraire » d'un point de vue sociopoétique⁵, c'est-à-dire comme un phénomène de réception, en étudiant la posture externe adoptée par plusieurs romanciers du XX^e siècle, et ses implications poétiques dans les œuvres de la fin. Pour ma part, c'est essentiellement depuis l'intérieur romanesque, à partir des motifs fictionnels et des formes littéraires, que je souhaite prolonger la réflexion sur le vieillissement, en l'appréhendant comme un *processus* susceptible d'affecter l'écriture dans la succession des textes, le déroulement de l'œuvre tout entier. Les formes littéraires subiraient-elles un équivalent du vieillissement personnel des écrivains ? Si altération il y a, quelles en sont les marques ? La question du vieillissement est nouée avec celle du

¹ William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, « Jean Echenoz : portrait de l'écrivain en simulateur » (27-87) ; ici p. 16.

³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », t. 1 1983, p. 17.

⁴ Roland Barthes, « Jean Cayrol et ses romans », dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, vol. I, pp. 115-131 ; ici p. 115. La notion de décadence est liée à celle de durée : « Dans ces romans, le drame de la durée absorbe toutes les autres significations. En sorte que si l'on avait à écrire une esthétique du Roman, la durée n'y apparaîtrait pas comme une catégorie, au même titre que l'espace et la chair, mais comme l'essence et le pouvoir même du Roman. C'est ce qui permet d'ailleurs d'accréditer la notion de roman pur, de vrai roman. Un tel roman n'est pas forcément celui qui renonce à toute autre signification que celle de son histoire ; c'est celui qui conçoit le drame humain seulement comme le drame d'une durée. »

⁵ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015.

renouveau compte tenu que depuis le XIX^e siècle, « le système dominant d'attribution de la valeur fait du nouveau et du neuf un élément positif d'évaluation⁶ » du grand écrivain. Mais le renouvellement littéraire correspond-il de manière univoque à une stratégie de lutte contre le vieillissement ?

Pour aborder ces questions, je m'appuierai sur un corpus contemporain, des années 1980 à 2016. S'il est courant, pour cette période de l'histoire littéraire, de parler d'un retour des formes romanesque plus classiques⁷, du goût du récit, d'une littérature « transitive », cette évolution s'inscrit cependant dans un esprit « postmoderne » qui la tempère et justifie la pensée d'une « mutation esthétique⁸ » plutôt que d'une pure régression :

L'assimilation de réflexes avant-gardistes, la conscience des expérimentations héritées des générations antérieures, conditionnent [...] [c]ette réhabilitation de la fiction romanesque [qui] ne signifie pas en effet une restauration. La fiction est distancée ou contestée en son for, par un usage ambivalent de ses paramètres. L'art du bougé est manifeste [...]. Sans se décomposer, le roman s'autodétourne sporadiquement, à des degrés variables.⁹

Le retour à une facture plus traditionnelle est d'autant plus net chez un auteur comme Le Clézio, par exemple, qu'il contraste avec une œuvre commencée dans les années soixante, et tout imprégnée du roman formaliste de l'époque, tandis qu'un romancier tel qu'Éric Chevillard se situe au seuil inférieur de la « renarrativisation¹⁰ », pour employer un terme un peu schématique. Jean Echenoz, né en 1947, est aujourd'hui un auteur vieillissant qui semble se positionner entre ces deux pôles, et qui conjugue renouvellement de l'écriture narrative et renouvellement personnel au fil des textes. Rappelons-en les jalons.

Dans un premier temps, il a exploré les subdivisions de l'hypergenre populaire qu'est le roman d'action, soit le roman policier, le roman d'espionnage, d'aventures et de science-fiction¹¹. La réappropriation du romanesque consiste en l'occurrence à réactiver les codes de la paralittérature sur un mode frénétique, ostentatoire, en démultipliant les personnages et les intrigues, conférant une orientation parodique à l'écriture. Après plus de deux décennies consacrées à ce registre – avec un décalage marqué par le diptyque *Un an* (1997) et *Je m'en vais* (1999)¹² –, les trois « biofictions » *Ravel* (2006), *Courir* (2008) et *Des éclairs* (2010) ont été conçues comme des récits de vies et portraits imaginaires d'hommes illustres, couvrant un empan temporel plus large que celui des romans précédents : les dix dernières années de la vie du musicien Ravel, la vie du coureur Émile Zatopek à partir de l'âge de dix-sept ans, et enfin l'intégralité de celle de l'inventeur Nikola Tesla, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Ce triptyque qui parodie le roman biographique en vogue depuis plusieurs décennies a été suivi du roman historique *14* (2012), jouant également sur un décalage avec le genre. En 2016, *Envoyée spéciale*, tout en s'inscrivant dans la continuité de la veine parodique, renoue avec le roman d'action. Une telle ligne d'évolution poétique serait pensable *a priori* comme un renouvellement plutôt que comme une dégradation, elle signe quoi qu'il en soit une attention à l'effet du temps. Le retour aux sources renvoie finalement dos à dos la logique attestée du

⁶ Cela implique qu'« un écrivain âgé, avec une œuvre faite et largement reconnue derrière lui peut être valorisé si on reconnaît à telle œuvre tardive une capacité de renouvellement, ou du moins la capacité de rester dans la dynamique d'invention de l'œuvre antérieure » (*Ibidem*, p. 16).

⁷ Voir Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

⁹ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.* pp. 13-16.

¹⁰ Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, 1990, n°77, pp. 3-22 ; ici p. 16.

¹¹ Ses romans, tous publiés aux Éditions de Minuit, déclinent le genre : *Le Méridien de Greenwich* (1979) et *Lac* (1989) revisitent le roman d'espionnage, *L'Équipée malaise* (1986) se rattache au roman d'aventures, *Cherokee* (1983), *Je m'en vais* (1999) et *Les Grandes Blondes* (1995) s'apparentent au roman policier, enfin *Nous trois* (1992) et *Au piano* (2002) au roman de science-fiction. On pourra lire sur ce point la présentation de Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 116.

¹² Le premier renverrait au roman réaliste, et le second au roman artiste selon Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, *ibid.*

renouvellement et l'hypothèse du vieillissement de l'écriture, et s'il n'est pas encore permis de parler d'œuvre de la fin dans la mesure où la trajectoire littéraire de l'écrivain est à ce jour inachevée, il problématise le vieillissement de l'écriture envisagé au prisme des notions de « resserrement » et d' « usure » évoquées par l'écrivain lui-même :

[...] j'ai pris du plaisir à les écrire tous [mes livres], avec ce sentiment d'une liberté qui n'est pas la même qu'au début, qui est à la fois de plus en plus grande et de plus en plus resserrée. D'une part tout est toujours possible, et d'autre part on ne peut pas se permettre d'emprunter des voies déjà usées¹³.

C'est donc le sens de la marche des fictions Echenoziennes que je me propose d'interroger dans les pages qui vont suivre. J'examinerai en premier lieu la projection du rapport au temps dans la fiction à travers le motif du déclin, hyperonyme du vieillissement, avant de tenter de cerner le point de bascule entre renouvellement et vieillissement des formes ; la modalité du retour aux sources sera plus spécifiquement examinée dans la dernière partie de cet article.

I. LE TEMPS EN ACTION : FICTIONS DU DÉCLIN

Le premier roman de Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, encore très imprégné des expérimentations avant-gardistes des précédentes décennies, offre un titre emblématique : l'expression qui le constitue est en effet un désignateur rigide renvoyant à la représentation humaine du temps, puisqu'il nomme la ligne de référence de sa mesure planétaire, selon un marquage institutionnel, social. Cette déclaration liminaire qui met en exergue les fondements temporels du roman est immédiatement corroborée par l'*incipit* où l'adjectif *préhistorique* et l'adverbe particulièrement long *intemporellement* amplifient l'isotopie temporelle, à la fois sémantiquement et formellement. L'expression d'un « hors temps » équivaut au défi d'une tentative de conjuration réitérée deux pages plus loin : « Les yeux fermés, soudés l'un à l'autre, ils flottaient dans un puits d'abstraction, espace immortel sans pesanteur ni temps. » (*Le Méridien de Greenwich*, p. 9). Or le schème du déclin affecte tout particulièrement la diégèse de quelques fictions Echenoziennes, symbolisant sur un mode inversé, ironique, cet « art du temps » que Jean-Paul Goux voit dans le genre romanesque, « une œuvre *contre* [...] l'irréversibilité du temps : le roman fabrique du continu contre la discontinuité temporelle existentielle¹⁴ ».

Jean Echenoz décline le motif de la dégradation sous l'angle de la déchéance sociale, physique ou sentimentale. Le premier d'une série de personnages « sans domicile fixe » se trouve dans *L'Équipée malaise*¹⁵. Si la cause qui l'a conduit à vivre sous les ponts de Paris – une déception sentimentale – est bien évoquée, le passage d'un mode de vie à l'autre semble s'être opéré brutalement, l'hypothèse d'une ellipse narrative portant sur un processus long est démentie : « Charles Pontiac disparut le premier, vers les souterrains, sans prévenir personne. On le crut mort et de moins en moins de monde parla de lui pendant deux ans. » (*L'Équipée malaise*, p. 9). Pour ce protagoniste – réécriture inversée de la figure d'Orphée, puisque sa descente aux enfers est provoquée par la désertion de la femme aimée –, la clochardisation revisite le *topos* « *tempus fugit* » dans la mesure où elle permet de faire passer un temps qui s'étire en longueur :

Et puis on sait ce que c'est que cette vie, le matin on se remet de sa nuit puis on cherche un café, c'est toute une affaire à laquelle succède la question du casse-croûte ; celle-ci réglée, on a passé la journée. (*Ibidem*, p. 26)

La dégradation apparaît conforme à la conception de Barthes en ce qu'elle affecte une « situation » et/ou un « sentiment » : l'effacement de Charles se présente en effet comme la résolution d'une situation de rivalité amoureuse avec l'autre personnage principal du roman.

¹³ « Jean Echenoz : “Je ne vois pas bien ma place dans les académies” », propos recueillis par Philippe Delaroche et Baptiste Liger, http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html, consulté en ligne le 14-10-2015.

¹⁴ Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, « Champ Vallon », 1999, p. 9.

¹⁵ Jean Echenoz, *L'Équipée malaise* (1986), Paris, Minuit, coll. « Double », 1999, p. 25.

La clochardisation, qui atomise l'expérience du temps, réduite à la répétition d'une durée courte, participe de la représentation de l'« infime quotidien » caractéristique de la prose française contemporaine :

[...] cette ténuité référentielle se trouve le cas échéant traduite en termes sociaux, le dérisoire, voire le presque rien, qui fait le fonds de nombre de récit s'incarnant alors narrativement, selon la perception de la hiérarchie sociale communément reçue, en déterminations socioprofessionnelles : ainsi [...] des clochards de Jean Echenoz¹⁶.

Le motif réapparaît dans *Un an*, mais il y subit une double accentuation inverse qui tient à un récit détaillé du processus, lequel se déroule dans l'intervalle d'une année, et touchant cette fois une jeune femme :

[...] la vie se fit de plus en plus amère, l'apparence de Victoire commença de laisser vraiment à désirer. Vu son aspect trop négligé, il devint moins facile d'être prise en auto-stop et ses contemporains, lorsqu'elle les abordait dans la rue, comprenaient aussitôt que c'était pour l'argent. Certains donnaient, la plupart guère, et personne ne semblait s'étonner de la misère de cette belle jeune femme alors que d'ordinaire le pauvre est laid. (*Un an*, p. 67)

L'événement qui propulse Victoire sur les routes est ce qu'elle pense être le décès de son compagnon, qu'elle n'est d'ailleurs pas certaine de ne pas avoir provoqué. Contre toute attente, cet événement irréversible se trouve finalement invalidé sans plus d'explications, le roman s'achevant sur une volte narrative qui ramène Victoire à son point de départ comme par enchantement, si bien qu'il lui suffit de quelques jours pour reprendre le cours de sa vie là où elle l'avait laissé. Le retournement de situation suggère la mise en dérision ludique du motif romanesque de la dégradation, et dans le même temps, la conjuration symbolique d'une hantise dont la manifestation s'avère récurrente.

Le thème de la décadence réapparaît diversement dans les « biofictions » *Ravel*, *Courir* et *Des éclairs*, où il est associé au vieillissement, et dans tous les cas relié directement à la mort. Le processus est alors constitutif du genre. Le volume consacré à Ravel, dont les facultés sont irrémédiablement diminuées par la maladie à la fin de sa vie, atteste en particulier de la persistance du motif de la dégradation. Dans *Courir*, le champion Émile Zatopek en est réduit à travailler dans les mines d'uranium, puis comme éboueur, avant d'être finalement contenu dans un poste d'archiviste jusqu'à l'extrême fin de son existence. Quant au récit *Des éclairs*, il s'ouvre sur la mention d'une « petite idée personnelle du temps dont chacun sait aussi l'importance » (p. 7) ; Gregor, inventeur de génie, a été marqué par une « Naissance hors du temps » (*ibidem*, p. 8), personne n'ayant été en mesure de dire à quelle heure exacte il est né : « De cette question du temps pourtant si partagée, il fera donc une première affaire personnelle. » (*ibidem*, p. 11). Malicieusement, le temps est considéré selon son acception météorologique dans ces mêmes premières pages du livre, car c'est « un orage fort violent » – l'expression est un euphémisme si l'on en juge par la description évoquant plutôt une tempête – qui a perturbé la naissance du personnage :

[...] un vent perforant de force majeure tente de renverser cette maison. Il n'y parvient pas mais, forçant les fenêtres écarquillées dont les vitrages explosent et les boiseries se mettent à battre, leurs rideaux envolés au plafond ou aspirés vers l'extérieur, il s'empare des lieux pour en détruire le contenu et permettre à la pluie de l'inonder. (*Idem*)

Tel un traumatisme que l'on pourrait juger dérisoire (si tant est que certains traumatismes méritent plus de considération que d'autres), le défaut de repère de l'origine – et l'on songe au *Méridien de Greenwich* – semble avoir eu un impact irréversible sur le rapport de Gregor au temps et à la vie en général : le protagoniste se caractérise en effet par un défaut de socialité, et de vie affective en particulier. Comme dans *Un an*, la linéarité temporelle coïncide avec un itinéraire spatial, les deux étant fondus dans le mouvement du récit¹⁷. Celui-ci couvre cette fois la vie du personnage jusqu'à sa disparition, comme l'indiquent les deux derniers chapitres

¹⁶ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman*, Genève, Droz, 2008, p. 193.

¹⁷ Dans le champ de la dégradation, signalons également la trajectoire du protagoniste Félix Ferrer dans *Je m'en vais* (1999), qui semble quitter une existence conjugale monotone pour le meilleur, mais qui erre de relations en relations, et finit par avoir un infarctus. Les attentes du lecteur programmées par le roman sont *in fine* déçues.

s'ouvrant chacun sur une notation temporelle, « Dix ans plus tard » puis « Dix ans plus tard encore » (*Des éclairs*, p. 162 et 171). Rien ne vient ici bloquer le processus de dégradation, physique et sociale, définitivement clos juste avant que Gregor ne soit parvenu au dernier degré de marginalisation :

Il a donc dû déménager, d'une année sur l'autre, d'hôtel en hôtel, tous à peu près situés dans le même périmètre mais chaque fois d'un prestige moindre à la mesure de l'affaissement de ses revenus. (*Ibidem*, p. 163).

Succédant à la biographie, l'histoire des nations qui nourrit le roman *14* incarne le degré ultime du motif du déclin ; ce récit sans *pathos* de la Première Guerre mondiale présente en effet la vision d'une déchéance collective radicale, hyperbolique, rendue plus absurde encore par des décalages parodiques.

Enfin, dans *Envoyée spéciale*, la fictionnalisation du déclin investit la relation amoureuse. La séparation prévisible du couple marié battant de l'aile que forment Lou et Constance est actée dès le début du roman par l'enlèvement de la jeune femme ; Lou passe ensuite successivement de Constance à Nadine, puis de Nadine à Charlotte, tandis que Constance fréquente les bras de Gang avant ceux de Paul, qu'elle quitte dans les dernières pages du livre qui laissent entrevoir la perspective d'une nouvelle idylle. Tous ces changements ont lieu en l'espace d'un an. En contrepoint du délitement accéléré du couple s'impose une présence accrue de la sexualité dans le roman, superposition qui énonce la difficulté inhérente à l'espèce humaine de faire durer le couple. Celui-ci n'échappe pas à l'épreuve du temps, et la seule réponse – cynique ou désespérée ? – qui soit proposée par Jean Echenoz à l'usure de la relation amoureuse est le changement de partenaire.

Comme en témoigne abondamment la littérature, la conscience de la fuite du temps et de la fragilité de la vie est source d'une angoisse constitutive chez l'être humain. Certains textes de Jean Echenoz en offrent une symbolisation maximalisée, fondée au premier chef sur la frénésie actionnelle, concevable comme mode de remplissage, de comblement et d'oubli. Le schème de la dégradation, porté notamment par le motif de la clochardisation, y est repérable à plusieurs reprises, en lien avec la réalité économique et l'imaginaire de la société contemporaine, hantée par le spectre du déclassement que génère une conjoncture de crise chronique, et qui tend à prendre des proportions fantasmatiques. Les fictions Echenozziennes offriraient alors une image en creux de la société consumériste qui s'impose dans la littérature française à partir des années 1960. Derrière Charles, Victoire, Émile et Gregor se dessine ainsi la figure du Français moyen¹⁸ comme modèle de la représentation romanesque. On lui prête volontiers une stabilité routinière à la fois rassurante et frustrante, liée aux blocages de l'ascension sociale : il ne lui resterait donc plus que le droit de vieillir. Les trois biofictions actualisent le motif du déclin sur le mode historico-biographique qui déporte l'accent sur l'irréversibilité du processus de vieillissement, tandis qu'*Envoyée spéciale* met en fiction la dégradation du couple. Peut-on considérer que l'écriture de Jean Echenoz, dans la succession des voies qu'elle explore, manifeste une forme d'affaiblissement qui se ferait l'écho de la thématique de la dégradation dont la fiction est nourrie ?

II. LE RENOUVELLEMENT COMME VIEILLISSEMENT

La principale ligne de partage poétique se situe entre les romans d'action et les récits biographiques et historiques. Si l'on en juge à la fois d'après les chiffres des tirages des romans et d'après les déclarations de Jean Echenoz à la presse, cette seconde option n'a pas été guidée par le souci de renouer avec le succès puisque celui-ci ne s'était jamais démenti. Après l'explosion commerciale de *Je m'en vais*, due à l'obtention du prix Goncourt, le roman *Au piano* revient au niveau des romans antérieurs, et c'est le moment où l'écrivain décide d'explorer une autre voie. Le dernier roman publié, *Envoyée spéciale*, inverse toutefois la

¹⁸ Voir Nelly Wolf, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 191-198.

courbe de l'évolution générique en renouant avec le roman d'action, contrepied qui conjugue en réalité renouvellement et répétition. À l'échelle de l'œuvre tout entier, il apparaît toutefois que si certaines déterminations formelles coïncident avec les changements de cap poétique, d'autres le court-circuitent.

Le sentiment de prolifération à la lecture qui caractérise les romans d'action repose au premier chef sur la construction de l'intrigue. *L'Équipée malaise* fait alterner une double trame narrative qui correspond à deux localisations géographiques très éloignées – la Malaisie et la France –, avec une focalisation sur l'un ou l'autre des personnages en alternance également. Dans *Nous trois*, le récit à la troisième personne référant au personnage Meyer coexiste avec un récit à la première personne assumé par un narrateur-personnage dont l'identité est problématique, et dont le lien avec l'autre fil narratif demeure opaque jusqu'à un certain point du récit. La démultiplication événementielle vient se greffer sur ce tissage narratif : déplacements, rencontres, événements de toutes sortes hypertrophient la fiction. Le personnel du roman est par ailleurs nombreux, renforçant la diversification narrative au point de faire obstacle à sa mémorisation. L'ébullition diégétique est interprétable comme une célébration du roman d'action, perçu comme un creuset d'énergie, mais elle touche également à la parodie dans la mesure où elle inverse « la mise en intrigue, prise dans sa formalité la plus extrême, à savoir la synthèse temporelle de l'hétérogène¹⁹ ».

L'amplification, à considérer cette fois le macro-texte Echenozien, est relayée par des faits de variation repérables dès les titres. Le groupe nominal y est en effet continuellement modulé : nom propre (*Ravel*), nom commun (*Lac*) ; groupe nominal minimal (*Un an, Des éclairs* – à moins que ce dernier titre, ambigu, ne se lise comme un groupe nominal prépositionnel) ; groupe nominal expansé par un complément prépositionnel (*Le Méridien de Greenwich*) ou par un adjectif épithète, postposé (*L'Équipée malaise*) ou antéposé (*Les Grandes blondes*) ; groupe nominal prépositionnel (*Au piano*) ; groupe pronominal (*Nous trois*) ; infinitif (*Courir*). Deux autres formes font un pas de côté, d'une part le simple numéral abrégé *14* pour 1914, d'autre part le syntagme propositionnel *Je m'en vais*. Si l'on excepte *Lac*, la modulation va plutôt dans le sens d'une réduction de l'expression, puisque deux des titres de la trilogie des « biofictions » sont constitués d'un mot unique. Le titre du dernier roman, *Envoyée spéciale*, offre une combinaison inédite, à savoir un groupe nominal expansé associé à l'effacement du déterminant, créant un effet de raccourci calqué sur le style des médias auxquels renvoie le titre du livre.

C'est un allègement, un épurement de l'intrigue passant par l'abandon du principe d'entrelacement des fils narratifs et par une forte réduction de la constellation actantielle, qui se fait jour dans les « biofictions », centrées sur un personnage. Dans ce genre singulier qui congédie le roman d'action, la dimension biographique conjointe à l'imaginaire instaure une distance vis-à-vis de la fiction, déportant la subjectivité sur l'objet même du récit. La diminution du volume des romans jusqu'à *14* va de pair avec cette tendance. Les trois premiers, *Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee* et *L'Équipée malaise*, comptent un nombre de pages sensiblement équivalent, soit 256, 247 et 252 respectivement dans l'édition originale. D'autres romans d'ampleur comparable sont publiés avant les récits biographiques et historiques, avec lesquels l'écart est significatif : *Ravel*, *Courir*, *Des éclairs* et *14* ne comportent que 123, 141, 174 et 123 pages. Par ailleurs, le recueil de nouvelles publié en 2014, *Caprice de la reine*, est intrinsèquement lié à la forme brève. Le passage de l'hyperactivité des premiers romans à une forme d'atténuation, voire d'« assèchement », qui se lit dans les suivants est éventuellement interprétable comme une forme d'assagissement, vertu compensatoire du vieillissement, plus souvent associée de manière euphémistique à la notion de maturité.

¹⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., p. 294.

Dans le champ de ces évolutions, l'humour, l'ironie et la parodie connaissent une forte baisse de régime dans les récits historico-biographiques, sans s'éteindre pour autant tout à fait, comme en témoignent les *incipit* :

Un jour, un homme sortit d'un hangar. C'était un hangar vide, dans la banlieue est. C'était un homme grand, large, fort, avec une grosse tête inexpressive. C'était la fin du jour. (*Cherokee*, p. 9)

Comme le temps s'y prêtait à merveille et qu'on était samedi, journée que sa fonction lui permettait de chômer, Anthime est parti faire un tour à vélo après avoir déjeuné. (*14*, p. 7)

Dans la phrase liminaire de *Cherokee*, l'emploi du verbe *sortir* relève d'un fait d'intertextualité qui convoque une autre phrase, « La marquise sortit à cinq heures », que Paul Valéry donnait pour topique du roman balzacien, qu'il jugeait dépassé²⁰, et dont la construction est, chez Echenoz, légèrement déviée. Un décalage référentiel intervient dans la seconde phrase, où l'anaphore du complément verbal de la phrase précédente se substitue à l'anaphore attendue du sujet. La parodie est comme mise en sourdine dans l'ouverture de *14*, où la neutralité du ton coïnciderait avec le « regard inaffectif » de Charles (p. 20). Des marques de modalisation sont toutefois immédiatement repérables, tel cet élément adverbial au sein d'un segment interprétable comme du discours indirect libre (« le temps s'y prêtait à merveille »). Plus loin c'est une métaphore figée qui se prête à une éventuelle remotivation moqueuse (« il a dû se dresser en danseuse », *ibidem*, p. 8), ou un terme recherché sylleptique (« éminence », *idem*) qui, en contrastant avec la précédente évocation, dépréciative, de la colline (« juste une légère butte », *ibidem*, p. 8), se charge d'une valeur ironique. Le début du roman *Envoyée spéciale* tranche dans la mesure où il s'ouvre sur une séquence de discours direct où l'humour éclate dès les premiers mots, fondé sur l'ambiguïté sémantique réitérée que favorise un début *in medias res* : « Je veux une femme, a proféré le général. C'est une femme qu'il me faut, n'est-ce pas. » (*Envoyée spéciale*, p. 9).

Parmi les traits formels qui à l'inverse enjambent les bifurcations poétiques, évoquons en premier lieu une évolution dans l'emploi des temps verbaux. L'on est fondé à s'interroger sur l'orientation de ces variations linguistiques qui contribuent à dessiner le sens de la trajectoire de l'œuvre. Les romans d'action ont largement recours aux temps du récit, le passé simple et l'imparfait, mais en alternance avec le présent et le passé composé (sauf pour *Le Méridien de Greenwich* et *Un an*), tandis que les récits suivants optent de manière continue pour les temps du discours, le présent dans les biofictions et le passé composé dans *14. Envoyée spéciale*, qui se rattache pourtant au genre des premiers romans, ne remet pas en cause cette évolution puisque le présent et le passé composé y sont exclusivement employés en alternance, substituant ainsi, comme les précédents romans, l'énonciation de discours à l'énonciation de récit²¹. Cette dernière exploite la vocation du passé simple à figurer dans une série, ce qui revient à dire son potentiel narratif, mis au service du motif de la dégradation. Avec l'énonciation de discours, c'est une autre vision temporelle qui prend forme du fait que chaque procès est intrinsèquement déconnecté des autres, conçu dans son isolement. Proche de la distinction de Benveniste, celle d'Harald Weinrich entre deux « attitudes de locution » auxquelles correspondent également deux groupes de temps, les « temps du monde raconté » et les « temps du monde commenté²² », braque le projecteur sur la dimension subjective du discours, qui se fait glose. Le recentrage sur la subjectivité à travers les formes verbales témoigne peut-être d'une appropriation, d'une singularisation plus marquée de la fiction

²⁰ C'est du moins le propos que lui prête André Breton : « Paul Valéry, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : "La marquise sortit à cinq heures" » dans le *Manifeste du surréalisme* (1924).

²¹ Selon la distinction entre deux « plans d'énonciation » d'Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre XIX « Les relations de temps dans le verbe français », Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, pp. 237-250.

²² Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973 pour la trad. française, [1964], p. 30.

narrative. L'on sait que le passé composé est une composante de l'écriture blanche dans *L'Étranger* d'Albert Camus, mais d'autres types de marquages sont engagés chez Jean Echenoz, moins repérables formellement, qui trahissent la subjectivité de l'énonciateur – son humour, son ironie. Pareille inflexion dans l'emploi des formes temporelles est l'indice d'une évolution sensible de la facture romanesque, où le temps devient de plus en plus *présent*. Des propos de l'auteur mettent en avant son intérêt pour l' « actuel » dans son tout dernier roman : « j'avais envie de situer les choses dans le temps présent, et donc de faire, au cours du récit, des éclairages, des portraits, comme ça, du temps moderne²³. » La tendance évolutive va donc dans le sens d'un poids accru de l'énonciateur qui se manifeste à travers les formes temporelles, la présentification exprimant du même coup une immédiateté, une prise directe avec le monde. En somme, les fictions de Jean Echenoz, doublement façonnées par le temps, à la fois structurellement et linguistiquement, trahissent la relation puissamment sensible qu'elles entretiennent avec lui.

Le domaine de la ponctuation et de la typographie révèle une partition qui n'épouse pas davantage la trajectoire poétique. Attestés dès les premiers romans, les deux points accroissent leur présence au fil des textes. Dans *14*, le signe apparaît à raison d'une occurrence par paragraphe dans les trois premières pages. Cet emploi, et ce de manière particulièrement évidente lors de sa première apparition, trahit une propension à l'économie, à l'ellipse : « Ses projets : profiter du plein soleil d'août, prendre un peu d'exercice et l'air de la campagne » (p. 7) ; le signe exproprie en l'occurrence la construction attributive. Proust interprétait le recours aux deux points dans l'Évangile de Saint Luc comme une remontée « à travers la mémoire des textes » : « Au fond de l'hypogée des deux points, gît l'épaisseur du temps, ce temps que le lecteur traverse et qu'il fait remonter à la surface²⁴. » Plus largement, Isabelle Serça conçoit la ponctuation comme « la pierre de touche d'une expérience du temps dans l'écriture²⁵ ».

La représentation des discours rapportés témoigne tout autant d'une évolution sans coïncidence avec le renouvellement générique. Elle se caractérise par le « rejet » de « l'arsenal typographique » du discours direct²⁶, systématique à partir de *Nous trois* (1992). Le discours rapporté constitue alors une forme sous-marquée du discours direct :

Elle entre et l'agent Philippe dieulangard sourit de la voir resurgir. Après tout ce temps, se réjouit-il, je m'inquiétais. Constance lui sourit en retour sans répondre. Pour votre appartement, j'ai eu des demandes mais vous étiez absente, je n'ai pas donné de suite. Vous avez très bien fait, l'approuve Constance, car je souhaite le récupérer. (*Envoyée spéciale*, p. 312)

Dans cette citation, le discours est enchâssé dans un récit au présent, tout décrochage énonciatif est donc absent, le discours rapporté est absorbé par la narration, incorporé à celle-ci à la faveur de l'osmose de la morphosyntaxe et de l'énonciation temporelle. Les effets de gommage et de lissage ainsi produits se rattachent à la logique des deux points.

En somme, diverses formes d'« assèchement », d'ordre linguistique, narratif ou tonal, participent de ce qui pourrait être interprété comme une « érosion » de l'écriture en partie déliée de l'évolution poétique. Cette tension entre permanence et renouvellement est réactivée dans le dernier roman de l'écrivain.

III. LE RETOUR AUX SOURCES

En 2016, Jean Echenoz crée encore une fois la surprise en prenant un nouveau virage, mais il s'agit d'un virage paradoxal du fait qu'il opère un retour au roman d'action parodique

²³ Entretien avec Jean Echenoz, librairie Mollat, https://www.youtube.com/watch?v=bbvcBa_J-Uo, consulté le 26-04-2016.

²⁴ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 288.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Voir Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 292.

des années 1980 et 1990. Cette remontée aux origines, à l'approche des soixante-dix ans, rompt apparemment avec la logique d'innovation qui avait prévalu jusque là, et pourrait constituer l'une des modalités du vieillissement littéraire²⁷. Je m'appuierai dans un premier temps sur des données externes au texte, avant d'interroger les contenus fictionnels et les formes littéraires pour tenter de cerner la valeur de cette trajectoire.

Pas plus que le passage au récit biographique et historique, le retour aux sources ne peut être soupçonné de constituer une réponse à un infléchissement du lectorat, puisque les biofictionnelles comme le roman *14* ont connu un tirage supérieur à celui des romans d'action (à l'exception de *Je m'en vais*, Prix Goncourt). La dévalorisation de l'œuvre n'est pas d'actualité pour Echenoz, et ne le sera peut-être jamais, le vieillissement littéraire n'étant pas une fatalité. À la rigueur pourrait-on formuler l'hypothèse que le retour aux sources constitue un ajustement anticipé de la part d'un auteur conscient de son vieillissement personnel ? Comme il l'avait fait au moment du passage aux genres historiques, pour expliquer l'abandon des genres précédemment explorés, le romancier invoque une certaine lassitude, solidaire cette fois d'un désir de reconnexion au présent :

J'ai passé dix ans à faire ça, des livres qui avaient une dimension biographique, historique, et je voulais revenir, enfin, revenir et aborder autrement quelque chose qui est plutôt du côté du roman d'action, et qui se passe maintenant²⁸.

Ensuite, cette construction d'une « vie imaginaire » m'a conduit à en écrire deux autres, mais je n'ai pas voulu poursuivre dans cette forme. [...] Mais mon désir était revenu d'un roman, disons, « actuel » [...].

C'est également un retour au genre, au roman d'espionnage ou d'action... Peut-être cela tient-il simplement au sentiment que j'ai de venir de là. En partie de là²⁹.

Une forme d'ambivalence tient à l'expression d'un désir de régression (« revenir »), ressortissant à une démarche identitaire, mêlé à une aspiration explicite au renouvellement (« aborder autrement »), qui porte en vérité davantage sur la matière que sur la manière. Il convient de mentionner que l'intertextualité interne à l'œuvre (ou « auto-intertextualité ») « constitue [...] un trait définitoire majeur de ce qui est conçu et construit comme “dernière œuvre”³⁰ ».

La fictionnalisation de la vieillesse qui intervient dans le roman est un fait inédit dans l'œuvre de Jean Echenoz, elle s'opère au moyen d'une figure de vieil homme qui tend à configurer *Envoyée spéciale* en œuvre de la fin³¹, mais dans le registre de l'auto-dérision. Au fondement de l'intrigue, le Général Bourgeaud échafaude les plans dans lesquels les autres personnages sont impliqués, et qu'il va manipuler. C'est un homme vieillissant, ayant atteint l'âge de la retraite – Bourgeaud a exactement le même âge que Jean Echenoz à la date d'achèvement du roman, soixante-huit ans :

Au vu de son ancienneté, sa hiérarchie a peu à peu allégé ses responsabilités [...]. N'entendant pas être entièrement mis au rancart, Bourgeaud continue cependant à monter en douce quelques opérations pour ne pas perdre la main. (*Envoyée spéciale*, p. 11)

Il pourrait donc s'apparenter à une parodie de romancier. De manière plus spécifique, le vieillissement artistique intervient également dans la fiction, traité sur le mode radical du tarissement de l'inspiration. Lou Tausk est auteur-compositeur de chansons, créateur de

²⁷ Voir Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, op. cit., pp. 210-213.

²⁸ Entretien avec Jean Echenoz, librairie Mollat, https://www.youtube.com/watch?v=bbvcBa_J-Uo, consulté le 26-04-2016.

²⁹ *Politis*, 7 janvier 2016, Propos recueillis par Christophe Kantcheff.

http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=3186, consulté le 26-04-2016.

³⁰ Voir Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, op. cit., pp. 216-217.

³¹ *Ibidem*, p. 122.

quelques « tubes » au succès mondial qui lui permettent, une quinzaine d'années après, de continuer à vivre de ses droits d'auteur, ce qui est une chance parce qu'il « est actuellement en panne, et cela commence à faire un bon moment qu'il y est » (*ibidem*, p. 28). La question de la réversibilité du motif du déclin ressurgit, car contrairement à d'autres artistes dans la même situation, Lou Tausk aspire à inverser la courbe en renouant avec le succès :

Cela pourrait lui suffire, eh bien non, Tausk en veut davantage, Tausk ne veut pas s'en tenir là. Conscient que tout le monde l'a un peu oublié, que sa gloire s'est écornée, qu'on ne le salue plus comme avant dans les bureaux de son agent, Tausk souhaite concocter un nouveau succès planétaire, plus adapté au goût du jour afin d'empocher, certes, éventuellement un jackpot neuf, mais surtout de reconquérir l'admiration de tous. (*Ibidem*, p. 86)

Or, le moyen d'y parvenir est, selon lui, le renouvellement artistique :

Tausk expose à Pélestor que la fabrication de chansons telle qu'ils l'ont conçue jusqu'ici, ça fait quinze ans que ça dure et ça ne va plus, on ne pleut plus, ça ne paie plus, il faut changer de cap. Et ce cap, précise-t-il [...], lui semble être celui d'un ouvrage plus total. [...] Une sorte d'opéra [...], d'oratorio. Une espèce d'album-concept, tu te souviens des albums-concept. (*Ibidem*, pp. 31-32)

Le projet demeure néanmoins des plus flous, plusieurs options esthétiques étant envisagées, qui correspondent purement et simplement à un recyclage générique, preuve supplémentaire de son déclin. Cette figuration, dans la fiction, de la question du renouvellement esthétique engage peut-être une vision dégradée de son propre parcours par l'auteur lui-même. Si *Envoyée spéciale* remet en cause la dynamique d'innovation qui prévalait jusque là sur le plan poétique, ce roman propose dans le même geste un phénomène de retournement, d'involution accélérée, analogique du fantasme de réversibilité de la dégradation inscrit à plusieurs reprises dans la fiction Echenozienne.

Envoyée spéciale a beau remonter le temps romanesque de son auteur, d'une part il perpétue certains changements linguistiques antérieurs allant dans le sens d'une atténuation, comme nous l'avons vu précédemment, d'autre part il présente quelques accentuations inédites. En tout premier lieu, il s'agit, et de loin, du texte le plus long de toute la production : 313 pages contre 256 pour les plus volumineux des romans antérieurs. En second lieu, il exacerbe le principe de l'alternance entre chapitres traitant de personnages différents, en faisant se succéder deux fils narratifs au sein d'un même chapitre. Par ailleurs, toujours dans le registre de l'exacerbation, les interventions, souvent humoristiques, du narrateur y sont particulièrement nombreuses. Du côté des formes verbales du temps, le roman innove en introduisant, dans l'antépénultième chapitre, le récit au futur :

Plusieurs mois vont à nouveau s'écouler. Ignorant encore l'échec de la défection programmée de Gang Un-ok, c'est le cœur léger que le général Bourgeaud se sera mis à la tâche. Il disposera d'un peu de temps pour mettre au point l'opération au Zimbabwe [...]. (*Ibidem*, p. 297)

Cette audace est cependant très vite interrompue : « Mais passons sur l'avenir : nous devons interrompre cette scène car une nouvelle autrement plus urgente vient de tomber. » (*Ibidem*, p. 305).

Le roman d'action Echenozien s'offre au départ comme une écriture du renouvellement narratif, le dernier en date renchérit en proposant un renouvellement renouvelé. Il ne correspond ni à une pure régression qui pourrait précisément être imputable au vieillissement de l'écrivain, ni à une innovation radicale, il s'avère « écriture de la répétition et écriture du renouvellement³² » en même temps, plaçant la notion de répétition au cœur de la problématique du vieillissement de l'écriture. La parution d'*Envoyée spéciale* tend à valider la logique du coup de théâtre caractéristique de la poétique du genre qui est au fondement de l'œuvre accomplie par Jean Echenoz. Mais en reliant formellement le passé et le présent, ce roman incarne l'« expérience existentielle intime³³ » du vieillissement artistique, en même temps que son fantasme de conjuration.

³² Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, op. cit., p. 160.

³³ *Ibidem*, p. 13.

À la question initiale d'un vieillissement, au sens de processus susceptible d'affecter l'écriture, il convient donc de répondre avec prudence : le phénomène du vieillissement personnel de l'être humain ne saurait recouvrir la création artistique. D'une part ce domaine échappe en effet à toute prescription en matière d'âge de retraite, la fin d'une œuvre étant imprévisible et variable selon les individus, d'autre part l'écriture n'est pas de l'ordre du biologique, et partant n'obéit pas aux mêmes lois. Il s'agissait donc de chercher à savoir si la notion de vieillissement pouvait être appliquée à l'œuvre littéraire moyennant transposition. La présence du motif du déclin dans la fiction, éventuellement escorté du fantasme de réversibilité, témoigne d'une préoccupation constante dans l'œuvre de Jean Echenoz. Saisie dans son état actuel d'achèvement, celle-ci se dérobe à une évolution poétique et stylistique linéaire interprétable comme processus d'usure – ce qui relèverait par ailleurs d'un jugement de valeur. Les récits biographiques et historiques se signalent certes par un ralentissement du tempo narratif et un style plus « sec », comme si avancer en âge procurait en contre partie un gain de maîtrise et consistait finalement à se rendre à l'essentiel, ce qui correspondrait à une transposition valorisée de l'idée de vieillissement. À la métaphore des rides de l'écriture, on préférera donc en tout cas celle de l'érosion. Mais celle-ci apparaît proche de la fausse piste à l'examen du dernier roman de Jean Echenoz, renouant avec les codes du roman d'action. Si le parcours Echenozien obéit, à certains égards, à une logique d'atténuation indépendante des clivages poétiques, cet aspect est clairement minoré, éclipsé même par la dynamique du regain. Cela invite à rapprocher la notion de vieillissement de celle de renouvellement, analysées comme corollaires, la répétition étant conçue comme repoussoir. Dans cette perspective, le retour aux sources tel qu'il s'observe dans le dernier roman se prête à deux interprétations : soit il s'inscrit pleinement dans le registre de la répétition aggravée par la régression, et constitue donc de manière univoque une forme de vieillissement, soit il s'intègre à une stratégie un peu paradoxale – facétieuse ? – d'évitement de la répétition, puisque dans son écriture même il propose des formes de dépassement des romans d'action antérieurs. La question du vieillissement de l'écriture littéraire, qui appelle d'autres explorations, me semble en tout cas légitimée par le contexte socioculturel contemporain où le déploiement des stratégies de lutte ou de déni, éventuellement morbides, suscitées par la phobie de l'âge, s'apparente à un trait de distinction.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

- ECHENOZ, Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
 ECHENOZ, Jean, *Cherokee* [1983], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2003.
 ECHENOZ, Jean, *L'Équipée malaise* [1986], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1999.
 ECHENOZ, Jean, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
 ECHENOZ, Jean, *Nous trois*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
 ECHENOZ, Jean, *Les Grandes Blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
 ECHENOZ, Jean, *Un an*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
 ECHENOZ, Jean, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
 ECHENOZ, Jean, *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
 ECHENOZ, Jean, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
 ECHENOZ, Jean, *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
 ECHENOZ, Jean, *Des éclairs*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
 ECHENOZ, Jean, *14*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
 ECHENOZ, Jean, *Caprice de la reine*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.
 ECHENOZ, Jean, *Envoyée spéciale*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

Bibliographie secondaire

- ANDRÉ, Marie-Odile, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015.

ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

BARTHES, Roland, « Jean Cayrol et ses romans », dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, vol I, p. 115-131.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, chapitre XIX « Les relations de temps dans le verbe français », Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, pp. 237-250.

BERTHOMIEU, Gérard, RULLIER-THEURET, Françoise (dir.), *Jean Echenoz : la langue, la fiction*, actes du colloque des 24-25 mai 2013, Université Paris-Sorbonne, Paris, Garnier, à paraître en 2017.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

KIBÉDI-VARGA, Aron, « Le Récit postmoderne », *Littérature*, 1990, n°77, pp. 3-22.

MARX, William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

REGGIANI, Christelle, *Éloquence du roman*, Genève, Droz, 2008.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », t. 1, 1983.

ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1999.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

VIART, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, Paris, Armand Colin, 2013

WEINRICH, Harald, *Le Temps* (1963), trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1973.

WOLF, Nelly, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.