

Jochen Mecke

Le roman nouveau: pour une esthétique du mensonge

1. Les années 80: un changement de paradigme?

Durant les années 70, la littérature française semblait passer une période de stagnation, de désorientation et „d'invisibilité”.¹ Les causes en étaient multiples: Le discours théorique qui avait illuminé la littérature tel un compagnon de route pendant plus d'un demi-siècle s'était éclipsé. Il n'y avait plus de groupements spectaculaires ni de manifestes qui fassent valoir un projet esthétique commun; et plus important encore d'autres littératures, peut-être moins expérimentales mais plus accessibles au grand public, tel que le roman latino-américain du boom, la littérature italienne et espagnole des années soixante et soixante-dix avaient supplanté une littérature française qui pendant des années avait été marquée par l'hégémonie du *nouveau roman*, du *nouveau nouveau roman* et de *Tel Quel*. Mais au début des années 80, les paradigmes changèrent d'une façon assez radicale, ceci sur deux plans différents.²

Le premier phénomène est d'ordre quantitatif. Alors que, jusque-là, tous les critiques littéraires s'étaient plaints d'un manque de nouvelles idées créatrices, de nouveaux auteurs et d'œuvres intéressantes, les années 80 faisaient montre d'une richesse remarquable de nouveaux talents, à tel point que certains, comme Yves Mabin peut constater 20 ans après: „Jamais le roman français n'a été aussi vivant.”³ tandis que d'autres comme Dominique Viart parlent d'un véritable tournant qui se manifeste autour des années 70/80.⁴ Au cours de ces années, un bon nombre d'écrivains jusqu'alors peu ou pas connus se transformaient en valeurs sûres de la littérature française: François Bon (*Sortie d'usine*, 1982), Jean Echenoz (*Cherokee*, 1983)⁵, Jean-Philippe Toussaint (*La salle de bain*, 1985), Marie N'Diaye (*Quant au riche avenir*, 1985), Patrick Deville (*Cordon Bleu*, 1987) formaient aux yeux de certains critiques une nouvelle génération de *Minuit* qui semblaient être prête à prendre la relève de leurs prédécesseurs.⁶ Pourtant, – et ceci concerne le deuxième phénomène plutôt d'ordre qualitatif – exactement à la même époque, les auteurs de „l'ancien” nouveau roman paraissaient démentir l'hypothèse d'un épuisement éventuel en publiant de nouvelles œuvres qui prenaient ostensiblement leurs distances avec la vulgate de la théorie esthétique du mouvement marquant en même temps le comblement d'un abîme qui jusque-là avait séparé la littérature d'avant-garde de la littérature à grand public, un abîme qui de façon ostentatoire se refermait avec la vente phénoménale de *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, un auteur qui, jusque là, était plutôt réputé difficile.⁷ La même année prodigieuse, Alain Robbe-Grillet, qui, jusque là, s'était appliqué à purger le roman de toute référence relative à l'auteur, à la réalité, au personnage et à

l'histoire, publiâ, avec *Le miroir qui revient* un roman franchement autobiographique, qui contenait, entre autres, une phrase provocatrice, depuis lors souvent discutée et interprétée: „Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.“⁸ L'année précédente, l'idéologue en chef d'un autre mouvement d'avant-garde, avait également publié ce qui revenait à un anathème littéraire: *Femmes* (1983),⁹ un roman à clé sur l'intelligentsia parisienne, qui prenait le contre-pied systématique des positions défendues, jusque-là par la revue *Tel Quel*. Celle-ci meurt la même année pour céder la place à la revue *l'Infini*. Une certaine désorientation s'ensuivit de ce bouleversement des coordonnées habituelles du champ littéraire, une désorientation qui faisait appel à de nombreuses tentatives de structurer un champ littéraire devenu obscur.¹⁰

Une possibilité d'expliquer ces changements surprenants consistait à les interpréter comme les indices d'un tournant néo-conservateur de la littérature française, vu que les catégories littéraires traditionnelles, déclarées comme obsolètes par le nouveau roman, revenaient effectivement en force. Ce retour ne se limite point à quelques déclarations spectaculaires d'Alain Robbe-Grillet ou Philippe Sollers. Loin d'être seulement un slogan publicitaire – ce qu'il était évidemment aussi – le titre programmatique du premier volume de la trilogie des „romanesques“ ou de la nouvelle autobiographie, *Le miroir qui revient*, correspond à une tendance actuelle très forte marquant le retour des fonctions référentielle (le miroir de la réalité) et expressive (moire de la subjectivité de l'auteur) du roman et surtout des structures narratives traditionnelles.¹¹ Car il est vrai que le personnage et l'histoire occupent à nouveau leurs positions traditionnellement importantes dans les romans de Jean Echenoz, Christine Angot, Jean-Philippe Toussaint ou Christian Garcin, pour citer pêle-mêle des auteurs d'orientations très divergentes. Même des auteurs diamétralement opposés les uns aux autres se rejoignent dans ce retour au narratif: Michel Houellebecq se plaît autant à raconter des histoires que des auteurs qui font partie de la nouvelle génération de Minuit, c'est-à-dire des romanciers comme Patrick Deville, Jean Echenoz ou Hélène Lenoir.¹² Revient aussi une écriture moins expérimentale et plus lisible pour fermer le fossé qui s'était creusé entre l'avant-garde et le grand public, comme le prouve l'exemple de *l'Amant* de Duras (v. supra). Tous ces phénomènes ressemblent bel et bien à un retour de tout ce que l'avant-garde avait exécré jusque-là, une renaissance qui confirmerait le soupçon prononcé de toutes parts contre la postmodernité, à savoir que celle-ci ne serait autre chose qu'un néo-conservatisme déguisé, un soupçon qui gagne en plausibilité si nous tenons compte de l'orchestration des actes et des commentaires qui accompagnent la publication des romans en question. Avec *Femmes*, Philippe Sollers quitte les Éditions du Seuil pour Gallimard, appelé „la banque centrale“ dans le roman même. En même temps, il abandonne la revue avant-gardiste *Tel Quel* pour fonder la revue postmoderne *l'Infini*. Le cas d'Alain Robbe-Grillet est encore plus grave. Dans son roman autobiographique, il prononce un anathème général pour révoquer tout ce qu'il avait défendu jusqu'à l'époque: „La critique de la notion de l'auteur, la conception de l'écriture comme jeu

combinatoire du signifiant vent plusieurs questions: paradigme littéraire? Et, s dans lesquelles il se manition de ce changement. Y rents courants ou phénom

La première réponse q rrences entre les diverses nière dont les auteurs en c lité, ce fameux retour du i conservateur de la littératu Grillet il se place une fois dis que pour d'autres aut phe Donner ou bien Franç tôt un moyen de purger la rente à la réalité humaine de ce retour des formes t différent et qui ne prétenc transparence de la littérat correspond en effet à une supposés qui étaient cons seront regroupés sous l'é cohérence et l'unité progr ble néanmoins être appro indéniables, un dénomina esthétique.¹⁴

L'analyse des pages q changement qui s'est opé ment de la modernité mên but des années 80 réside contrairement aux rupture manifeste plus tellement a d'une rupture avec certair obsolète ou bien avec de que le nouveau roman les rupture même, ou avec l dans les pages qui suivent une esthétique du menson

an franchement autobiographi-
catrice, depuis lors souvent dis-
pose que de moi."⁸ L'année pré-
d'avant-garde, avait également
mmes (1983),⁹ un roman à clé
lied systématique des positions
ci meurt la même année pour
rientation s'ensuit de ce bou-
ip littéraire, une désorientation
ucturer un champ littéraire de-

renants consistait à les inter-
ervateur de la littérature fran-
s, déclarées comme obsolètes
force. Ce retour ne se limite
ain Robbe-Grillet ou Philippe
e – ce qu'il était évidemment
de la trilogie des „romanes-
qui revient, correspond à une
onctions référentielle (le miroir
l'auteur) du roman et surtout
st vrai que le personnage et
nnellement importantes dans
-Philippe Toussaint ou Chris-
tions très divergentes. Même
res se rejoignent dans ce re-
à raconter des histoires que
de Minuit, c'est-à-dire des ro-
lène Lenoir.¹² Revient aussi
ir fermer le fossé qui s'était
me le prouve l'exemple de
es semblent bel et bien à un
que-là, une renaissance qui
re la postmodernité, à savoir
atisme déguisé, un soupçon
chestration des actes et des
romans en question. Avec
l pour Gallimard, appelé „la
mps, il abandonne la revue
derne *Infini*. Le cas d'Alain
in autobiographique, il pro-
qu'il avait défendu jusqu'à
tion de l'écriture comme jeu

combinatoire du signifiant, tout cela est à combattre.¹³ Ces phénomènes soulè-
vent plusieurs questions: Est-il justifié de parler ici d'un véritable changement de
paradigme littéraire? Et, si changement il y a, quelles sont les dimensions du texte
dans lesquelles il se manifeste? Il serait ensuite nécessaire d'analyser la significa-
tion de ce changement. Y a-t-il, en fait, un dénominateur commun entre ces diffé-
rents courants ou phénomènes?

La première réponse que l'on pourrait donner consisterait à faire état des diffé-
rences entre les diverses pratiques esthétiques, qui résident surtout dans la ma-
nière dont les auteurs en question conçoivent le retour du récit traditionnel. En réa-
lité, ce fameux retour du récit ne revient en aucun cas à un simple tournant néo-
conservateur de la littérature. Dans l'optique de l'ex-avant-garde d'un Alain Robbe-
Grillet il se place une fois de plus sous le signe d'une provocation esthétique, tan-
dis que pour d'autres auteurs, comme par exemple Michel Houellebecq, Christo-
phe Donner ou bien François Bon, des auteurs donc tous très différents, c'est plu-
tôt un moyen de purger la littérature de toute artifice afin de la rendre plus transpa-
rente à la réalité humaine ou „posthumaine". Il y a cependant un troisième versant
de ce retour des formes traditionnelles qui se place sous un signe complètement
différent et qui ne prétend ni à une provocation avant-gardiste ni à une nouvelle
transparence de la littérature. Pour certains auteurs, le renouveau de la tradition
correspond en effet à une nouvelle possibilité esthétique qui rompt avec des pré-
supposés qui étaient consubstantiels de la modernité littéraire. Dans ce qui suit, ils
seront regroupés sous l'étiquette d'un „roman nouveau" qui, loin de suggérer la
cohérence et l'unité programmatique d'un mouvement par ailleurs inexistant, sem-
ble néanmoins être appropriée pour désigner, mises à part toutes les différences
indéniables, un dénominateur commun entre des œuvres d'une grande variété
esthétique.¹⁴

L'analyse des pages qui suivent sera guidée par l'hypothèse selon laquelle le
changement qui s'est opéré correspond à une rupture importante avec le fonde-
ment de la modernité même. La raison pour la désorientation de la critique au dé-
but des années 80 réside justement dans cette subversion des profondeurs qui,
contrairement aux ruptures spectaculaires réalisées par le nouveau roman, ne se
manifeste plus tellement au niveau des phénomènes visibles. Car il ne s'agit point
d'une rupture avec certaines techniques littéraires, avec une esthétique devenue
obsolète ou bien avec des principes de construction tombés en désuétude, tels
que le nouveau roman les a pratiqués,¹⁵ mais d'une rupture avec le principe de la
rupture même, ou avec les motifs de cette rupture. Selon la thèse développée
dans les pages qui suivent, il s'agit du passage d'une esthétique de l'authenticité à
une esthétique du mensonge.

2. Littérature et mensonge

En janvier 1999, l'écrivain Emmanuel Carrère termine la rédaction d'un livre commencée sept ans auparavant et interrompue plusieurs fois: Il y raconte l'histoire authentique de Jean-Claude Romand qui avait menti à sa famille et à tout son entourage pendant des années prétextant être chercheur en médecine à l'OMS, alors qu'il avait échoué à son examen de deuxième année de médecine vingt ans auparavant. Ce menteur acharné est devenu célèbre, car ne pouvant plus maintenir son terrible secret, il préféra assassiner sa femme, ses deux enfants et ses parents.¹⁶ Pour le personnage principal, l'histoire semble se terminer avec l'éclatement de la vérité: „Je suis un assassin, j'ai l'image la plus basse qui puisse exister dans la société, mais c'est plus facile à supporter que les vingt ans de mensonge d'avant.“¹⁷ Seulement, c'est justement dans cette attitude que les psychiatres chargés de l'examiner voient un nouveau mensonge: „[...] le roman narcissique se poursuit en prison, ce qui permet à son protagoniste d'éviter une fois de plus la dépression avec laquelle il a joué à cache-cache toute sa vie. [...] Il lui sera à tout jamais impossible, [...] d'être perçu comme authentique et lui-même a peur de ne jamais savoir s'il l'est.“¹⁸

Le mensonge joue également un rôle prépondérant dans d'autres œuvres de la littérature contemporaine. Les simulations des agents secrets dans *Les Atomiques* d'Eric Laurent,¹⁹ les mensonges de Louis Philippe dans *Un An* de Jean Echenoz ou bien le portrait du narrateur en menteur fait par Jean-Philippe Toussaint dans *La Télévision* en sont des exemples probants.²⁰ Mais en fait, le phénomène en tant que tel n'est pas nouveau. Les histoires de Lucien de Samosate, *Le Menteur* de Corneille, *Les Mensonges du baron Münchhausen* de Gottfried August Bürger, *Les aventures de Pinocchio* de Collodi, *Le Mensonge* de Nathalie Sarraute et *The Liar* de Stephen Fry, pour ne citer que quelques exemples, montrent que depuis toujours la littérature a fait du menteur un de ses principaux personnages, et du mensonge une de ces préoccupations essentielles. En revanche, ce qui est beaucoup plus intéressant pour notre problématique, est la question de savoir si le roman peut mentir lui-même, c'est-à-dire s'il y a un mensonge esthétique. Une réflexion de l'auteur de *l'Adversaire* relève de cette problématique. Car à la fin du livre, qui jusqu'alors avait scrupuleusement observé un style neutre, objectivant et prosaïque, le narrateur se voit amené à constater que cette objectivité apparente était mensongère elle-même: „En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir repousser ce problème [de la position du narrateur, J.M.] en cousant bout à bout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue.“²¹ Le passage est important pour la compréhension du livre et également de l'esthétique postmoderne, car bien que l'auteur-narrateur sache qu'il a seulement simulé la position d'un témoin soi-disant objectif et neutre, qui en réalité n'existe pas,²² le texte dont le lecteur a pris connaissance jusque-là ne dispose pas de ce point de vue personnel qui rendrait le récit authentique. En ce cas, le problème du mensonge ne se pose donc pas seu-

lement sur le plan de l'histoire. Grâce à cette métonymie, le dant des siècles, à savoir un

Car, si nous définissons le qui contredit les convictions dans le dessein de tromper c mensonge. Certes, elle crée ventées, mais contrairement per personne, vu que le me derrière lequel se cache un a ci par le morphème d'asserti municatif qui en cache un ai que s'il est capable de dissimul faudrait rajouter: de dissimul gnation auto-référentielle du „pacte littéraire“ – ou pacte et annule donc le mensonge Friedrich Nietzsche, „ne veu sulte que la communication gnaux explicites de la fiction sens propre du terme.

Si par conséquent la litté mensonge, si une théorie du une nouvelle lumière à la co sur un plan strictement litté l'auteur de *l'Adversaire*. Selc n'aura pas trouvé un point d tique de l'anecdote – Jean-C femme et ses enfants – le vé du tout parce que l'histoire songer mais plutôt au contra de Emmanuel Carrère, c'est subjective qui rend son récit rature, la tromperie ne cons contradiction avec les convi proche d'avoir inventé des 1 Une œuvre littéraire devient nels de l'auteur font défaut. : pour utiliser à nouveau les ti expression, sentiment et enc l'œuvre littéraire factice et n dre la forme d'une imitation par le romancier peuvent se

lement sur le plan de l'histoire racontée, mais aussi sur celui de la narration même. Grâce à cette métonymie, le mensonge est redevenu ce qu'il n'avait plus été pendant des siècles, à savoir une problématique narratologique et esthétique.²³

Car, si nous définissons le mensonge, avec Saint Augustin, comme un énoncé qui contredit les convictions de l'énonciateur et que celui-ci exprime uniquement dans le dessein de tromper quelqu'un,²⁴ la littérature ne saurait être susceptible de mensonge. Certes, elle crée des personnages fictifs et raconte des histoires inventées, mais contrairement au mensonge conventionnel, l'écrivain ne veut tromper personne, vu que le mensonge, selon la théorie linguistique, est un énoncé derrière lequel se cache un autre énoncé qui contredit celui-ci et qui dévie de celui-ci par le morphème d'assertion Oui/Non.²⁵ Si le mensonge est donc un acte communicatif qui en cache un autre, qui lui est contradictoire, il ne saurait fonctionner que s'il est capable de dissimuler cet autre acte communicatif authentique, ... et il faudrait rajouter: de dissimuler même cette dissimulation.²⁶ Il s'ensuit que la désignation auto-référentielle du mensonge „démentit” celui-ci. En littérature, c'est le „pacte littéraire” – ou pacte artistique – lui-même qui sert de signal de fictionnalité et annule donc le mensonge. „L'art traite l'apparence comme apparence”, constate Friedrich Nietzsche, „ne veut donc pas tromper du tout. L'art est vrai.”²⁷ Il en résulte que la communication littéraire, puisqu'elle exclut le mensonge par des signaux explicites de la fiction, se situe dans un domaine au-delà du mensonge au sens propre du terme.

Si par conséquent la littérature contemporaine relève d'une problématique du mensonge, si une théorie du mensonge littéraire peut apporter une explication ou une nouvelle lumière à la compréhension de l'esthétique actuelle, il doit se jouer sur un plan strictement littéraire et esthétique, ce qui est justement évoqué par l'auteur de *l'Adversaire*. Selon lui l'histoire qu'il a racontée reste un leurre tant qu'il n'aura pas trouvé un point de vue personnel. Et en fait, malgré le contenu authentique de l'anecdote – Jean-Claude Romand existe vraiment et il a vraiment tué sa femme et ses enfants – le véritable enjeu de l'œuvre réside en ceci: Ce n'est point du tout parce que l'histoire serait complètement inventée que le livre serait mensonger mais plutôt au contraire, parce qu'elle ne l'est pas assez. Selon la réflexion de Emmanuel Carrère, c'est justement le manque d'une perspective personnelle et subjective qui rend son récit faux. Au contraire donc de la vie quotidienne, en littérature, la tromperie ne consiste pas dans l'affirmation d'un fait ou d'une thèse en contradiction avec les convictions de l'auteur – elle ne saurait se ramener au reproche d'avoir inventé des faits – mais dans le fait que c'est lui qui l'a racontée. Une œuvre littéraire devient mensongère quand la perspective et le style personnels de l'auteur font défaut. Si l'authenticité et la véracité en littérature consistent – pour utiliser à nouveau les termes de Saint Augustin – en l'accord entre pensée et expression, sentiment et énoncé, l'absence de moyens d'expression propres, rend l'œuvre littéraire factice et mensongère. Cette absence ne doit pas toujours prendre la forme d'une imitation, d'une contrefaçon ou d'un plagiat. Les mots choisis par le romancier peuvent sonner faux sans que celui-ci ait imité ou copié qui que

ce soit. Le manque d'authenticité peut simplement résulter de l'écart entre l'intention de l'auteur et les expressions qu'il a choisies, entre le vouloir-dire et le dire, entre l'intention et une expression qui paraît conventionnelle, désuète ou rebattue. Par conséquent, s'il est vrai que, dans la vie quotidienne, est considéré comme menteur quelqu'un qui utilise la langue d'une manière différente de la convention, pour l'esthétique moderne, tout au contraire, est mensongère toute œuvre littéraire qui se sert d'expressions conventionnelles et se contente de lieux communs au lieu de créer l'expression authentique d'une pensée ou d'un sentiment. Dans un texte posthume, Friedrich Nietzsche a formulé une conception du mensonge qui correspond très bien à l'esthétique moderne.

„[...] les vérités sont les illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal. [...] être véridique, cela signifie employer les métaphores usuelles; donc, en termes de morale, nous avons entendu parler de l'obligation de mentir selon une convention ferme, de mentir grégaiement dans un style contraignant pour tous. L'homme oublie assurément qu'il en est ainsi en ce qui le concerne; il ment donc inconsciemment de la manière désignée et selon des coutûmes centenaires – et, précisément grâce à cette inconscience et à cet oubli, il parvient au sentiment de la vérité.“²⁸

Depuis l'avènement de la modernité, le mensonge littéraire ne consiste donc plus dans la création des histoires qui ne sont pas vraies, mais dans un manque de créativité qui fait répéter des expressions qui du fait de la simple répétition, sonnent faux. Il en résulte qu'en art et en littérature, la définition du mensonge se déplace. Il ne se définit plus par le dessein de tromper quelqu'un, mais par la simple convergence entre la forme créée par l'œuvre d'une part et la convention littéraire de l'autre. En littérature, la supercherie peut donc s'installer malgré l'auteur et même à son insu, simplement – comme l'a souligné Roland Barthes – à cause de la „fatalité du signe littéraire, qui fait qu'un écrivain ne peut tracer un mot sans prendre la pose particulière d'un langage démodé, anarchique [sic] ou imité, de toutes manières conventionnel et inhumain.“²⁹ Ainsi, le mensonge peut-il devenir presque consubstantiel à une forme littéraire, comme l'illustre „[...] le mensonge crédible du romancier“ dont „la sincérité a [...] besoin de signes faux et évidemment faux, pour durer et pour être consommée.“³⁰

3. Une esthétique de l'inauthenticité

A la lumière de la théorie du mensonge, les pratiques esthétiques d'une partie de la littérature actuelle paraissent sous un nouveau jour. Car s'il y a – ce qui est indéniable – un retour à la tradition, ce retour s'effectue ostensiblement sous le signe du faux.

3.1. Le retour de la tradition

Dans les romans des années 1980, des noms ostensiblement ou voire „Tarzan“ chez Jean-Pierre Laurant, le statut d'étranger tel que „Winski“ etc. (Jean-Pierre Laurant fait montre de toute profusion de noms et quelques descriptions voulues: Certaines femmes „Point Blank“ ou sur „Edwige“ peu plus compliqué car l'homme qui voudrait décrire étant Walt Disney“.³² Un autre nom d'un autre, Crémieux s'appelle „Gibbs“ comme ne les fréquente pas“.³³ Et ce Crocognan, dont le héros n'est rien, ce n'est pas une œuvre dans la conception traditionnelle.³⁵

Les personnages unifiés des héros d'une véritable guillemets. Ainsi, Jean-Pierre Laurant à des rudiments très élémentaires de bains (*La salle de bain*) bien d'aller à la recherche s'applique à l'enchaînement. Par exemple, le père (père cherche à travailler dans un bureau) roman lui-même ne légitime pour *La salle de bain*. Occurrence et sans motif apparent uniquement à ses prédécesseurs. L'apologie emphatique nécessaire les lacunes de l'activité minimaliste de l'activité un pastiche du roman d'être le héros et l'héroïne et

3.1. Le retour de la tradition sous l'empire du faux

Dans les romans des années quatre-vingt le personnage traditionnel renaît avec des noms ostensiblement faux ou kitsch comme „Chopin“, „Suzy Clair“, „Piranese“ ou voire „Tarzan“ chez Jean Echenoz (*Lac*)³¹ ou des noms qui soulignent leur statut d'étranger tel que „Edmondson“ ou „Kovalskazinski, Jean Marie“, „Kabrowinski“ etc. (Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*). C'est dans la même lignée que *Cherokee* fait montre d'une préférence très nette pour les personnages dépourvus de toute profondeur psychologique. Il suffit d'évoquer à nouveau des noms et quelques descriptions pour comprendre que leur caractère factice est voulu: Certaines femmes sont simplement calquées sur „Angie Dickinson dans 'Point Blank'“ ou sur „Edwige Feuillère“, tandis que pour d'autres le procédé est un peu plus compliqué car leur visage ressemble à „un portrait robot établi par un homme qui voudrait décrire à la fois Michèle Morgan et Grace Kelly, cet homme étant Walt Disney“.³² Un personnage, Javel, porte le nom d'un produit de lessive, le nom d'un autre, Crémieux, rappelle une marque de fromage, tandis qu'un troisième s'appelle „Gibbs comme la famille du dentifrice, vous savez, des cousins, on ne les fréquente pas“.³³ D'autres ont des noms franchement vides de sens comme ce Crocognan, dont le héros principal, le détective Chave lui-même, pense que „ce n'est rien, ce n'est pas un nom, cela ne veut rien dire“.³⁴ Le principe qui est à l'œuvre dans la conception des personnages devient transparent quand le lecteur apprend que l'agent secret Guilvinec est né, comme le roman le précise, à Banalec.³⁵

Les personnages unidimensionnels de ces romans sont, il est vrai, à nouveau les héros d'une véritable histoire, mais celle-ci se trouve également mise entre guillemets. Ainsi, Jean-Philippe Toussaint et Marie Redonnet réduisent l'anecdote à des rudiments très élémentaires, à savoir à la décision de rester dans une salle de bains (*La salle de bain*), de ne plus regarder la télévision (*La Télévision*) ou bien d'aller à la recherche de tombeaux (*Forever Valley*). Le même réductionnisme s'applique à l'enchaînement des séquences narratives. Dans *Forever Valley*, par exemple, le père (père charnel ou prêtre?) envoie sa fille ou son ouaille encore pu- celle travailler dans un bordel, sans que ses motifs ne soient évoqués, ni que le roman lui-même ne légitime cette incohérence diégétique.³⁶ Il en est de même pour *La salle de bain*. Occupé à jouer aux fléchettes, le narrateur lance subitement et sans motif apparent une fléchette sur sa maîtresse Edmondson.³⁷ Contrairement à ses prédécesseurs traditionnels et modernes, il ne trouve aucune justification pour cet „acte gratuit“ manqué. Aucune explication néo-gidienne, aucune apologie emphatique néo-existentialiste de la contingence ne fait apparaître derrière les lacunes de l'action la densité de l'existence humaine. Parfois, cette réduction minimaliste de l'action prend des formes nettement caricaturales. Dans *Lac*, un pastiche du roman d'espionnage, Jean Echenoz raconte le coup de foudre entre le héros et l'héroïne en abrégé ultra-bref:

„La dixième jeune femme qui remontera l'avenue à sa rencontre ... Chopin va la regarder comme les autres – or voici qu'à peine croisés leurs yeux se posent et ne se détachent plus, deviennent un seul regard qui les enveloppe, les réchauffe, dure longtemps, Chopin est très ému, l'amour à première vue, le souffle manque et vogue la pression artérielle, aïe mon cœur se déchire aïe aïe je suis brisé.“³⁸

Les œuvres de Jean Echenoz sont particulièrement instructives pour comprendre le fonctionnement des formes traditionnelles dans la littérature contemporaine. Ainsi, *Cherokee* semble observer la logique de l'action caractéristique du roman policier. Le détective Georges Chave, qui travaille dans une agence, réussit à résoudre plusieurs cas difficiles: Il retrouve un perroquet volé d'une très grande valeur, reconduit chez son mari une femme qui est partie avec son amant et arrive même à résoudre l'énigme d'une curieuse secte. Au lieu d'une seule vérité, dont le nouveau roman n'admet pas la possibilité, *Cherokee* en présente plusieurs qui éclatent l'une après l'autre pour former un petit feu d'artifice. Seulement, avec cette petite différence par rapport au roman policier classique, que le détective trouve la solution de l'énigme non pas grâce au fonctionnement de ses „cellules grises“ mais par pur hasard, grâce à des coïncidences que le roman met en scène à la manière de coups de théâtre. Si donc le détective du roman policier met tout en œuvre pour trouver la vérité, si celui du nouveau roman désespère de ne pas pouvoir l'établir, le détective postmoderne trouve la solution du problème en passant et sans y attacher trop d'importance. Par ce moyen, le roman souligne le caractère invraisemblable non seulement des solutions trouvées par le détective, mais de l'intrigue en général. Celle-ci développe ses charmes aussi là où l'on s'y attend le moins: Dans *Longue vue* de Patrick Deville le retour de la trame s'effectue sous une forme bien particulière: A l'instar du modèle balzacien, le roman raconte par un retour en arrière la longue histoire d'un des personnages au moment où celui-ci fait apparition dans la vie du héros. Seulement, ici l'analepse narrative résume, après-coup, quelques milliers d'années, car il s'agit de la biographie d'une pierre. De la même manière, Jean Echenoz raconte la vie complète d'un personnage de *Cherokee* en bonne et due forme naturaliste, décrivant milieu, race et époque. Mais ici, le héros de l'histoire est un perroquet.

Il serait certes, très tentant de rapporter, par une „interprétation directe“, cette esthétique du faux semblant, du simulacre et de l'inauthenticité développée par le roman nouveau au „monde médiatique comme fantôme et matrice“ décrit par le philosophe Günther Anders d'une part et à la société postindustrielle du simulacre dont Jean Baudrillard a fait la critique d'autre part.³⁹ Seulement, l'intégration des genres triviaux et de la culture de masse dans le roman nouveau ne saurait fonctionner comme une simple critique d'un monde faux et truqué, car ce sont les personnages eux-mêmes qui, ce qui semble paradoxal, vivent délibérément dans ce monde au second degré. Dans *Cherokee*, le détective Georges Chave s'achète toujours, comme il se doit pour un détective de la série noire, des vêtements américains. Cependant, contrairement aux habits de ses modèles authentiques, les siens sont „de seconde main“. ⁴⁰ Ce n'est donc point par la décision de l'auteur,

mais par celle du personnage en est de même pour son costume sélectionné dans le catalogue mémoratif, un pistolet de collation dans cet état d'esprit que les faits ridicules tels que le „J'ai mois commençait par un ve qu'il „est un peu exagéré“. ⁴² simulacre, mais optent plutôt donne à ces détectives établis et l'histoire du roman policier. On ne trouve rien, d'accord, seil du chef correspond assez possible d'écrire un roman nullement besoin de déconstruire contenter de faire semblant.

3.2. Pastiches de la modernité

Nous venons de voir que des triviales de la littérature ne report à la tradition, mais qu'il l'inauthenticité. Seulement, qu'il pastiche les formes traditionnelles d'avant-garde. S'il y a donc temps, les romanciers en qu'illustrer cette thèse à l'aide du roman nouveau semble adéquat de l'hypertextualité et de la r

A première vue, le roman textes. Si par exemple, l'am de bain à une réception, s *L'homme sans qualités* (De référence intertextuelle supplémentaire: En fait beaucoup de salle de bain est un hypertexte définition désormais consacré d'un autre texte antérieur 'transformation' tout court) on". ⁴⁴ Car comme Ulrich, les cancanes de la vie, comme ce distance, à tel point que l'ouvrateur. Mais contrairement :

je à sa rencontre ... Chopin va la
rosés leurs yeux se posent et ne
ui les enveloppe, les réchauffe,
mière vue, le souffle manque et
rire aïe aïe je suis brisé."³⁸

ment instructives pour compren-
lans la littérature contemporaine.
action caractéristique du roman
dans une agence, réussit à ré-
quet volé d'une très grande va-
partie avec son amant et arrive
u lieu d'une seule vérité, dont le
okee en présente plusieurs qui
feu d'artifice. Seulement, avec
cier classique, que le détective
fonctionnement de ses „cellules
ices que le roman met en scène
ctive du roman policier met tout
au roman désespère de ne pas
a solution du problème en pas-
noyen, le roman souligne le ca-
ions trouvées par le détective,
es charmes aussi là où l'on s'y
Deville le retour de la trame
tar du modèle balzacien, le ro-
toire d'un des personnages au
éros. Seulement, ici l'analepse
nnées, car il s'agit de la biogra-
henoz raconte la vie complète
ne naturaliste, décrivant milieu,
perroquet.

le „interprétation directe", cette
authenticité développée par le
tôme et matrice" décrit par le
é postindustrielle du simulacre
³⁹ Seulement, l'intégration des
man nouveau ne saurait fonc-
et truqué, car ce sont les per-
l, vivent délibérément dans ce
ctive Georges Chave s'achète
rie noire, des vêtements amé-
es modèles authentiques, les
int par la décision de l'auteur,

mais par celle du personnage que Chave est un détective au deuxième degré. Il en est de même pour son collègue Bock, qui après avoir perdu son vieux revolver sélectionné dans le catalogue de *Manufrance*, se décide „pour un modèle commémoratif, un pistolet de collectionneur plutôt que de praticien".⁴¹ C'est également dans cet état d'esprit que les protagonistes choisissent des mots de passe tout à fait ridicules tels que le „J'ai eu aussi un chien, il était malade chaque fois que le mois commençait par un vendredi" dont un personnage du roman dit lui-même qu'il „est un peu exagéré".⁴² Les héros de l'histoire ne sont donc pas dupes de ce simulacre, mais optent plutôt librement pour lui. Un conseil que le chef de l'agence donne à ces détectives établit le rapport entre cette option du roman postmoderne et l'histoire du roman policier: „Ça n'est pas compliqué, il suffit de faire semblant. On ne trouve rien, d'accord, mais au moins qu'on ait l'air de chercher."⁴³ Le conseil du chef correspond assez bien à l'esthétique du roman nouveau: S'il n'est plus possible d'écrire un roman traditionnel ou policier classique, il n'est pour autant nullement besoin de déconstruire les bases métaphysiques de celui-ci. On peut se contenter de faire semblant.

3.2. Pastiches de la modernité

Nous venons de voir que dans le roman nouveau, les formes conventionnelles et triviales de la littérature ne signifient point un tournant néo-conservateur par rapport à la tradition, mais qu'ils servent au contraire à créer une esthétique de l'inauthenticité. Seulement, ceci n'est qu'une face de ce courant. Car tout autant qu'il pastiche les formes traditionnelles, il se constitue comme hypertexte du roman d'avant-garde. S'il y a donc un retour à la tradition, il faut reconnaître qu'en même temps, les romanciers en question pratiquent un „retour à la modernité". On peut illustrer cette thèse à l'aide de quelques principes esthétiques modernes que le roman nouveau semble adapter pour en faire un usage assez particulier: Il s'agit de l'hypertextualité et de la mise en abyme.

A première vue, le roman nouveau établit des références abondantes à d'autres textes. Si par exemple, l'ambassadeur d'Autriche, qui a invité le héros de la *Salle de bain* à une réception, s'appelle „Eigenschaften", Toussaint cite évidemment *L'homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*) de Robert Musil. Cette référence intertextuelle semble enrichir le roman de (nouvelles) significations supplémentaires: En fait beaucoup d'indices pourraient nous porter à croire que *La salle de bain* est un hypertexte de *L'Homme sans qualités*, c'est-à-dire – selon la définition désormais consacrée proposée par Gérard Genette – un „texte dérivé d'un autre texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais 'transformation' tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons 'imitation'".⁴⁴ Car comme Ulrich, le héros du roman de Musil, le narrateur a pris des vacances de la vie, comme celui-ci, il „vit" ses propres expériences avec une grande distance, à tel point que l'on pourrait penser qu'il en est devenu le simple observateur. Mais contrairement au héros de Musil, le narrateur n'a aucun projet – sauf

celui de rester dans sa salle de bains —, il ne cherche aucun ordre dans l'ensemble de son histoire, sinon qu'il se contente des fragments de sa pensée et de sa vie. Encore plus que cette différence, c'est la manière dont Toussaint fait allusion au texte de Musil qui importe, car celle-ci annule les références établies et les met entre guillemets. En fait, le renvoi intertextuel à un des chefs-d'œuvres de la modernité littéraire se réduit à l'histoire triviale d'une simple invitation. L'importance réside ici dans la différence de ton: En réalité, Toussaint fait un simple clin d'œil ironique au connaisseur des chefs d'œuvres de la modernité. Au lieu de rendre hommage à Musil, il s'en sert au contraire comme un lieu commun qui pourrait faire merveille dans un *Dictionnaire des idées reçues*. La littérature se trouve ici réduite au matériau d'une œuvre qui n'est plus à l'abri du kitsch elle-même. Si chez Flaubert la littérature était encore capable de créer du beau à partir des clichés, à partir de rien, chez Toussaint elle est elle-même atteinte par ce rien. À l'époque contemporaine, la littérature a perdu ce pouvoir alchimique de pétrir, comme écrivait jadis Baudelaire, de la boue pour en faire de l'or, elle se trouve elle-même contaminée par l'inauthenticité qui l'entoure.

Ce maelström de l'inauthentique submerge aussi des techniques de mise en abyme. En regardant la pluie, le héros de la *Salle de bain* fait l'observation suivante:

„Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi; cette manière [...] ne donne aucune idée de la finalité du moment. La deuxième [...] consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continuellement les corps vers la mort, qui est immobilité.“⁴⁵

Le passage cité semble refléter le principe du roman même, qui apparaît comme la réalisation de cette esthétique de l'immobilité: En effet, une fois installé, le héros ne quitte pendant longtemps ni sa salle de bains ni sa chambre d'hôtel. Le roman est composé de petits paragraphes qui ne s'inscrivent plus dans une suite chronologique, mais dont on pourrait inverser la succession. En plus, les titres des trois chapitres du roman (Paris – Hypoténuse – Paris) suggèrent une relation spatiale et géométrique entre les trois épisodes, présentée sous forme d'un triangle à angle droit. Jusqu'ici, le texte paraît observer strictement le principe de la mise en abyme tel que le nouveau roman l'a pratiqué. Seulement il y a un petit détail qui dérange, car Toussaint interrompt la continuité entre pratique et théorie narrative, pour briser le miroir du récit reflétant sa propre écriture dans l'histoire qu'il raconte: En réalité, le héros narrateur termine sa réflexion de la façon suivante: „... vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continuellement les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé!“⁴⁶

Ce qui était une technique de *présence à soi*, devient de *derrière à la présence*. La mise en abyme). Les exen hybride en ceci qu'il se gr moderne pour s'en servir thentique. Les techniques des mensonges esthétiques lecteur et le font tomber da

4. L'inauthenticité de l'es

4.1. Incohérences de la p

Cependant, tout en se dis tend nullement à une sup roman nouveau et l'esthé der de près une techniqu nouveau, à savoir le char par exemple, Patrick Devil sur la perspective d'un ne Körberg, effectivement, je pective octroie ne sont po nements auxquels il n'est focalisations internes sur mes, auxquels un narrate le récit s'éloigne du poi l'impression d'être confro qu'au moment où le narr sonne.⁴⁸

La même incohérence raconté quelques épisodes d'un des personnages de présenté au 23^{ème} chapitre de raconter les événements „Il me présenta Meyer et l'un ni l'autre.“⁴⁹ Dans le narrative jusqu'au parado sonne des scènes dont il [...] Blondel était passé t moi [...].“⁵⁰ De la même un „Je“ rapporté par un c titre du roman („Je m'er

che aucun ordre dans l'ensemble
ents de sa pensée et de sa vie.
e dont Toussaint fait allusion au
s références établies et les met
un des chef-d'œuvres de la mo-
e simple invitation. L'importance
oussaint fait un simple clin d'œil
la modernité. Au lieu de rendre
ne un lieu commun qui pourrait
ques. La littérature se trouve ici
à l'abri du kitsch elle-même. Si
e créer du beau à partir des cli-
le-même atteinte par ce rien. A
e pouvoir alchimique de pétrir,
en faire de l'or, elle se trouve
ure.
ssi des techniques de mise en
e de bain fait l'observation sui-

chez soi, derrière une vitre. La
joint quelconque de l'espace et
ette manière [...] ne donne au-
...] consiste à suivre des yeux la
usion dans le champ de vision
st-il possible de se représenter
nce, tend essentiellement vers
l parfois sembler, entraîne con-
5

même, qui apparaît comme la
ffet, une fois installé, le héros
sa chambre d'hôtel. Le roman
rent plus dans une suite chro-
ion. En plus, les titres des trois
gèrent une relation spatiale et
us forme d'un triangle à angle
principe de la mise en abyme
y a un petit détail qui dérange,
et théorie narrative, pour briser
histoire qu'il raconte: En réalité,
vivante: "... vers l'immobilité, et
bler, entraîne continûment les

Ce qui était une technique pour replier le texte sur lui-même pour le convertir en présence à soi, devient de cette manière la *re-présentation* d'une prétention moderne à la présence. La mise en abyme se transforme en mise en boîte (de la mise en abyme). Les exemples illustrent que le roman nouveau est un hypertexte hybride en ceci qu'il se greffe autant sur le roman traditionnel que sur le roman moderne pour s'en servir en vue de créer une esthétique rigoureusement inauthentique. Les techniques du roman traditionnel et moderne fonctionnent comme des mensonges esthétiques, c'est-à-dire comme des guet-apens qui trompent le lecteur et le font tomber dans un piège romanesque.

4. L'inauthenticité de l'esthétique

4.1. Incohérences de la perspective narrative

Cependant, tout en se distinguant du roman moderne, le roman nouveau ne prétend nullement à une supériorité quelconque. Pour déterminer la relation entre le roman nouveau et l'esthétique moderne, il est particulièrement instructif de regarder de près une technique employée et par le nouveau roman et par le roman nouveau, à savoir le changement de la perspective narrative. Dans *Longue Vue* par exemple, Patrick Deville change plusieurs fois de focalisation. Le roman ouvre sur la perspective d'un narrateur-témoin: „Voici un livre scientifique, car Skoltz et Körberg, effectivement, je les ai connus.“⁴⁷ Mais les contraintes qu'une telle perspective octroie ne sont point respectées car bientôt, le narrateur raconte des événements auxquels il n'est pas censé avoir assistés. Le roman adopte même des focalisations internes sur d'autres personnages pour décrire leurs sentiments intimes, auxquels un narrateur-témoin n'aurait jamais pu avoir accès. Subrepticement le récit s'éloigne du point de vue du personnage, si bien que le lecteur a l'impression d'être confronté avec un narrateur auctorial à focalisation zéro, jusqu'au moment où le narrateur-témoin se manifeste à nouveau à la première personne.⁴⁸

La même incohérence apparaît dans *Nous trois* de Jean Echenoz: Après avoir raconté quelques épisodes à la troisième personne dans la focalisation interne d'un des personnages de l'histoire, d'un dénommé Meyer, ce même Meyer sera présenté au 23^{ième} chapitre du roman au narrateur, qui n'aurait jamais été capable de raconter les événements par une focalisation interne sur un autre personnage: „Il me présenta Meyer et Molino, dont j'avais entendu parler, pas très causants ni l'un ni l'autre.“⁴⁹ Dans le même roman, Echenoz pousse „l'in vraisemblabilisation“ narrative jusqu'au paradoxe ouvert faisant raconter au narrateur à la première personne des scènes dont il dit lui-même qu'il n'y a pas assistées: „Après mon départ [...] Blondel était passé téléphoner dans le bureau de Poecile. Séguret, fit-il, c'est moi [...]“⁵⁰ De la même façon, le premier chapitre de *Je m'en vais* commence par un „Je“ rapporté par un discours direct qui répète avec une maladresse voulue le titre du roman („Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je

pars"),⁵¹ pour désigner par ce „je" quelques lignes plus bas avec la même gauche-rie calculée une perspective paradoxale centrée sur un narrateur qui, malgré son statut hétérodiégétique semble néanmoins être réduit à l'observation des événements comme n'importe quel personnage de l'histoire: „Il [Ferrer, J.M.] parvint au sixième étage moins essoufflé que je n'aurais cru" (9), pour faire à nouveau irruption, 180 pages plus tard avec une métalepse narrative: „Personnellement, je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse [...] Tout cela manque de ressort." (189).

Jean Echenoz lui-même a comparé ce procédé avec des techniques cinématographiques: „On change de caméra, il y a plusieurs caméras sur le plateau, on change d'angle, de focale, à chaque fois j'ai l'impression de décaler les choses, de prendre du recul [...]".⁵² Cette interprétation, aussi convaincante qu'elle soit, ne se réfère pourtant qu'à un seul aspect des changements de perspective. Car s'il faut reconnaître que, certes, l'on change de caméra, chez Echenoz ces changements sont néanmoins particulièrement „mal faits" et correspondent souvent, pour rester dans le champ de la métaphore, à des fautes de mise en scène qui sont bien sûr calculés. Ainsi le narrateur auctorial raconte les crimes et la fuite du malfaiteur Baumgartner dans de nombreuses séquences. Seulement, à la fin du roman, quand le galeriste Ferrer trouve enfin, après de longues poursuites, celui qui lui a volé ses précieux objets d'art, il découvre en même temps que Baumgartner et son ancien employé Delahaye, qui soi-disant était mort quelques mois auparavant, ne sont qu'une seule et même personne: „Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi."⁵³ Toutefois, ce qui pour Ferrer est effectivement une découverte, ne devrait pas du tout l'être pour un narrateur qui en d'autres occasions s'adresse au lecteur comme le manipulateur omniscient de l'histoire un peu à la manière de Lawrence Sterne: „Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente nous mobilise: nous apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye."⁵⁴ Le lecteur est donc confronté à une confusion assez balourde des niveaux narratifs.

Au contraire du roman nouveau, le nouveau roman déconstruit le code romanesque des perspectives narratives, pour le remplacer par des formes d'écritures nouvelles que l'on ne saurait comprendre qu'à l'horizon d'une esthétique future. Il suffit d'évoquer les changements de perspective narrative dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras ou bien l'alternance systématique entre des récits à la première et à la troisième personne dans *La Route des Flandres* de Claude Simon pour se rendre à l'évidence qu'il s'agit là d'un procédé par lequel l'avant-garde littéraire cherchait de nouveaux effets esthétiques au moyen de la destruction des préceptes traditionnels. Dans les deux cas, le changement de perspective narrative rompt avec la convention romanesque à partir d'une position supérieure pour obtenir de nouveaux effets de sens.⁵⁵ Par contre, les ruptures avec la norme romanesque pratiquées par le roman nouveau se distinguent considérablement de celles du nouveau roman. Car Echenoz ne déforme point le code narratif conventionnel pour rompre avec lui, mais il l'utilise au contraire pour induire

le lecteur en erreur. Au lieu de constituer ce qui est nouveau, le nouveau roman se contente de reproduire, car c'est avec les outils de l'ancien que l'auteur de *Je m'en vais trop tard* passe cette „fatalité du siècle" à travers ce langage démodé et anachronique. Cette tentative de dénoncer „l'absence d'une manière complètement nouvelle" ne seront révélés plus tard cette manière, il remplace par une rupture de style, l'esthétique minimaliste dards du roman traditionnel.

Par ce procédé Echenoz rapporte à la prétention du roman nouveau il décrit des êtres qui se disent typés telles que le roman Mais si, d'autre part, ses personnages ne sont pas pour autant d'une sphère nouvelle, le vrai et le faux pourrait s'arrêter là sans aucun roman nouveau va probablement plus rien, donc même pas l'inauthentique. Avec le roman nouveau, les codes sociaux des codes, des fautes de l'authenticité de la littérature elle-même est ce qui sautait de stigmatiser. Le roman nouveau n'a jamais détruit le roman conventionnel encore dans les profondeurs du nouveau reste volontairement de représenter un univers sans elle-même, sans préjuger d'elle-même elle-même à la possibilité d'un langage complaisant dans un langage délibéré pour dénoncer un roman de l'inauthenticité du roman.

plus bas avec la même gauche-
 ur un narrateur qui, malgré son
 duit à l'observation des événe-
 aire: „Il [Ferrer, J.M.] parvint au
 (9), pour faire à nouveau irrup-
 narrative: „Personnellement, je
 ter. Sa vie quotidienne est trop

avec des techniques cinémat-
 rs caméras sur le plateau, on
 ssion de décaler les choses, de
 convaincante qu'elle soit, ne se
 ts de perspective. Car s'il faut
 ez Echenoz ces changements
 spondent souvent, pour rester
 ise en scène qui sont bien sûr
 rimes et la fuite du malfaiteur
 eusement, à la fin du roman,
 gues poursuites, celui qui lui a
 temps que Baumgartner et son
 quelques mois auparavant, ne
 errer. Delahaye. Je me disais
 ctivement une découverte, ne
 autres occasions s'adresse au
 toire un peu à la manière de
 médiat, développer ce point vu
 prenons à l'instant, en effet, la
 nc confronté à une confusion

an déconstruit le code roma-
 er par des formes d'écritures
 zon d'une esthétique future. Il
 rative dans *Le Ravisement*
 lance systématique entre des
 is *La Route des Flandres* de
 it là d'un procédé par lequel
 esthétiques au moyen de la
 eux cas, le changement de
 nesque à partir d'une position

³⁵ Par contre, les ruptures
 au se distinguent consi-
 'éforme point le code
 traire pour induire

le lecteur en erreur. Au lieu de détruire l'illusion romanesque, il s'en sert habile-
 ment pour constituer ce que l'on pourrait appeler un mensonge spécifiquement lit-
 téraire, car c'est avec les moyens particuliers du code narratif que le narrateur-
 auteur de *Je m'en vais tromper* le lecteur. Si le nouveau roman aspire donc à dé-
 passer cette „fatalité du signe littéraire" qui oblige l'écrivain à se servir d'un lan-
 gage démodé et anachronique, dont parle Roland Barthes, si le romancier mo-
 derne tente de dénoncer „le mensonge crédible du romancier", Echenoz procède
 d'une manière complètement différente: il construit des mensonges littéraires qui
 ne seront révélés plus tard que grâce à des maladresses voulues et calculées. De
 cette manière, il remplace la rupture moderne avec l'esthétique conventionnelle
 par une rupture de style, l'esthétique maximaliste du dépassement des normes par
 une esthétique minimaliste qui cherche à rester „en dessous" des normes et stan-
 dards du roman traditionnel.

Par ce procédé Echenoz, et le roman nouveau avec lui, prend ses distances par
 rapport à la prétention du roman moderne à la pureté et à l'authenticité. D'une part,
 il décrit des êtres qui se dissolvent dans des représentations délibérément stéré-
 otypées telles que le roman policier, la bande dessinée et le cinéma les proposent.
 Mais si, d'autre part, ses personnages exposent leur inauthenticité, il ne disposent
 pas pour autant d'une sphère authentique du langage, où une telle brisure entre le
 vrai et le faux pourrait s'articuler. En effet, le roman nouveau naît quand l'homme
 s'est dissout sans aucun reste dans les clichés de la représentation. Toutefois, le
 roman nouveau va probablement plus loin que ses prédécesseurs, puisqu'il ne met
 plus rien, donc même pas la littérature elle-même à l'abri de ce règne de
 l'inauthentique. Avec le roman nouveau, la dialectique moderne entre une sphère
 sociale des codes, des faux semblants et de l'inauthentique d'une part et une litté-
 rature de l'authenticité de l'autre, implose. Comme nous l'avons vu plus haut, la
 littérature elle-même est contaminée par l'inauthenticité que jusque-là, elle ne ces-
 sait de stigmatiser. Le roman nouveau subvertit donc le seul élément auquel le
 nouveau roman n'a jamais touché pendant toutes ses „actions directes" de la des-
 truction du roman conventionnel. Là, où le nouveau roman et *Tel Quel* cherchaient
 encore dans les profondeurs du langage un sens absent de la vie, le roman nou-
 veau reste volontairement à la surface. De ce fait, la littérature ne se contente plus
 de représenter un univers absurde et dépourvu de sens, mais elle devient ce non-
 sens elle-même, sans prétention à une authenticité quelconque. Puisqu'elle se
 moque d'elle-même elle cesse d'être une valeur en soi. Comme ils ne croient plus
 à la possibilité d'un langage littéraire authentique, les romanciers nouveaux se
 complaisent dans un langage inauthentique choisi à dessein et avec un mauvais
 goût délibéré pour dénoncer toute prétention d'authenticité. Ce qui, jusqu'ici était
 un roman de l'inauthenticité se transforme de cette manière en l'inauthenticité du
 roman.

4.2. Le degré moins deux de l'écriture

Ce principe se manifeste également au niveau de la microstructure. *Cherokee*, par exemple, ne se borne pas à montrer le monde factice et banal des personnages pour en recueillir une prose qui en sortirait intacte et indemne. Au contraire, si l'homme disparaît ici dans une représentation volontairement kitsch, le langage littéraire même s'en trouve contaminé. C'est ainsi que l'auteur expose d'abord une métaphore figée pour la détruire ensuite par une maladresse calculée qui prend des fois la forme d'une catachrèse: „Fred rafla une blouse [...] l'enfila; elle lui allait comme un gant sale.“⁵⁶ A l'occasion, le principe des maladresses stylistiques calculées peut donner de véritables pièces de bravoure:

„— J'ai réfléchi à votre histoire. Ça va se décroincer. — Vous croyez? Il faut que ça se décroince [...]. Ça ne peut que se décroincer, d'ailleurs, assura Gibbs avec force. Ça n'est pas fait pour se coincer, n'est-ce pas, alors quand ça se coince c'est plutôt bon signe finalement, c'est signe que ça se décroincera bientôt. — Je comprends, dit Georges. — Et quand ce n'est plus coincé, poursuit l'Anglais, alors il faut que ça se recoince, voyez vous, pour pouvoir ensuite encore mieux se décroincer.“⁵⁷

Un vocabulaire extrêmement réduit, peu de variations grammaticales et de nombreuses répétitions maladroites poussent le manque d'art avec beaucoup d'art à l'extrême. De même, dans *Longue Vue* de Patrick Deville, l'inauthenticité du langage des genres triviaux fait son entrée dans la „haute“ Littérature: „C'était en dix-neuf cent cinquante-sept et près d'une ville dont je tairai le nom, en début de matinée, vers huit heures et quart. Körberg marchait au bord de la route et tenait sa bicyclette par le guidon. (Grin, Grin, grincement réguliers de la bicyclette).“⁵⁸ Au lieu de pourvoir le lecteur avec une écriture qui, par le travail esthétique sur le signifiant, se présente dans chaque phrase comme plus-value littéraire, le lecteur se voit confronté ici à une écriture qui ne résiste plus à l'inflation de la trivialisation de masse-média mais est marquée par celle-ci.

Cette délittérarisation est poussée jusqu'à la dernière conséquence dans les romans de Marie Redonnet, où elle ne se développe plus en dialogue avec un style élevé, mais domine le roman entier: „La toiture de l'église a fini par s'effondrer. Le père n'a rien dit. Ça fait longtemps qu'il se désintéresse de l'église, depuis qu'elle est fermée. J'ai toujours connu l'église fermée. De toute façon, le père n'a pas de quoi faire réparer la toiture de l'église. Puisqu'elle est fermée, qu'est-ce que ça peut faire? L'église est vide. Tous les biens de l'église ont été vendus aux enchères de la vallée d'en bas.“⁵⁹ Appauvrissement extrême du vocabulaire, brièveté maximale des syntagmes, itération de la parataxe, parallélismes et figures de la répétition, tous ces éléments forcent la langue à rester à l'extérieur et à la superficie du langage et ne permettent plus de sonder des profondeurs psychologiques de l'âme. Certes, l'ensemble de ces techniques correspond parfaitement à la pensée et aux sentiments d'un personnage qui est sujet à un appauvrissement intérieur. Toutefois le projet esthétique de Marie Redonnet est plus vaste

que la construction d'une s que de la protagoniste. Ce duit à un stricte minimum l duction se place d'emblée confrontés à une narratrice ment au personnage centra rement en-dessous des exi téraire lui-même, non pas plexité mais tout au contra cité.

L'audace de ce procédé sées par la stylistique et la catégories-là, elle doit se modélisé par des catachrè cette esthétique relève de Roland Barthes du *Degré* Barthes entend par „écriture rence de catégories commr choix pour l'écrivain et de social.“⁶¹ L'écriture compre rature renvoie à elle-même littéraire hautement esthét ni un degré zéro, mais un d'autres romanciers nouv Après avoir brièvement év loue la simplicité des moye suivante: „Je cherche de p plutôt le maladroit ou le ' jourd'hui une maladresse plus difficile à atteindre.“⁶³

Après l'illusion référenti abondamment la critique, du roman moderne même rassemblés ici sous l'étiqu de l'inauthentique, de la t stylistique pour réduire l'im pureté sur le lecteur. Avec raire. Dans un essai intitul le système de véracité litté „[...] la verdad de la nove ¿De qué entonces? De comunicativa de su fantas la verdad y toda mala mi

que la construction d'une simple co-occurrence entre style littéraire et état psychique de la protagoniste. Ce n'est point dans un souci néo-réaliste que l'auteur réduit à un strict minimum les possibilités linguistiques et stylistiques, car cette réduction se place d'emblée dans un invraisemblable fondamental: Nous sommes confrontés à une narratrice analphabète. Ainsi, au lieu de correspondre simplement au personnage central du roman, l'écriture de Marie Redonnet reste volontairement en-dessous des exigences de la „Littérature" et met en relief le langage littéraire lui-même, non pas pour exhiber sa richesse, sa profondeur ou sa complexité mais tout au contraire pour souligner sa trivialité, sa pauvreté et sa simplicité.

L'audace de ce procédé dépasse les instruments et catégories d'analyse proposées par la stylistique et la rhétorique traditionnelles. Si la critique se sert de ces catégories-là, elle doit se contenter du simple constat d'un certain minimalisme modélisé par des catachrèses ou des figures de répétitions. Le véritable enjeu de cette esthétique relève de la catégorie d'écriture telle que la concevait le jeune Roland Barthes du *Degré zéro de l'écriture*.⁶⁰ Au début des années cinquante Barthes entend par „écriture" une dimension de la forme littéraire, qui – à la différence de catégories comme celle du style ou de la langue – désigne l'objet d'un choix pour l'écrivain et de ce fait un acte qui l'engage personnellement sur le plan social.⁶¹ L'écriture comprend les „signes (!) de la Littérature", par lesquels la littérature renvoie à elle-même comme valeur.⁶² Au lieu de créer un nouveau langage littéraire hautement esthétique, Marie Redonnet construit non pas un degré „plus", ni un degré zéro, mais un degré „moins deux" de la littérature. En ceci, elle rejoint d'autres romanciers nouveaux, comme par exemple Jean-Philippe Toussaint. Après avoir brièvement évoqué dans une interview *L'Etranger* de Camus, dont il loue la simplicité des moyens, Toussaint décrit son projet esthétique de la manière suivante: „Je cherche de plus en plus à m'éloigner de ce côté cultivé; je cherche plutôt le maladroit ou le 'mal dit' pour reprendre Beckett, [...] je recherche aujourd'hui une maladresse hors-académisme, qui paradoxalement, s'avère encore plus difficile à atteindre."⁶³

Après l'illusion référentielle du roman traditionnel, dont le roman moderne a fait abondamment la critique, restait l'illusion d'authenticité et de véracité esthétiques du roman moderne même. Le plus petit dénominateur commun entre les auteurs rassemblés ici sous l'étiquette du roman nouveau est certainement cette recherche de l'inauthentique, de la trivialité, de l'incohérence narrative et de la maladresse stylistique pour réduire l'impact qu'exerce l'illusion d'authenticité, d'originalité et de pureté sur le lecteur. Avec cela, il se place volontiers du côté du mensonge littéraire. Dans un essai intitulé *La verdad de las mentiras*, Mario Vargas Llosa a décrit le système de véracité littéraire avec lequel le roman nouveau rompt comme suit: „[...] la verdad de la novela no depende de eso [de la véracité historique, J.M.]. ¿De qué entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala miente. Porque 'decir la verdad' para una novela significa

de lograr esa superchería. La
una ética sui generis, para la
estéticos.⁶⁴

du roman nouveau: En effet,
nagination, ne se sert pas ha-
secteur l'illusion esthétique de
ne plus réaliser une superche-
s au lecteur, tout en exposant
int – selon la terminologie de
lement, la logique de la com-
sionge qui se désigne comme
e fait, les signes du mensonge
entre, sont peut-être la seule
e pourrait survivre aujourd'hui,
la littérature française sur sa
mensonge caché.

ach (*Le Crépuscule de la culture*
La Mort du grand écrivain, Paris,

nsus (cf. Dominique Viart: *Écrire*
ais contemporain. Paris, Ministère
re Salgas: *Défense et illustration*
in, op. cit., 97.

Le roman français contemporain,

poraine, in: Michèle Touret/Fran-
s périodisations pour l'histoire de
nnes, 2001, 317-336.

le premier ayant paru en 1979,

: *Jeunes Auteurs de Minuit*. Crin

opos, il est utile de rappeler que
ublié chez les Éditions de Minuit,
lli-Gras-Seuil". De cette manière
i jusqu'alors était marquée par la
ables" d'une part et les romans
e part. Le premier critique ayant
ffre qui séparait la „haute" de la
oss the Bridge – Close That Gap:

Postmodernism, in: Marcus Cunliffe (ed.): *American Literature since 1900*, London 1975).
Pour une vision d'ensemble des conséquences de ce changement cf. Guy Scarpetta:
L'Impureté, Paris, Grasset, 1985.

- 8 Cf. Alain Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, 11.
- 9 Philippe Sollers: *Femmes*, Collection folio 1629, Paris, Gallimard, 1984 [1983].
- 10 Pour citer seulement quelques exemples: *Où en est la littérature?*, demande *L'Infini*,
Po&sie publie des articles qui tentent de réorienter le champ sous le titre *L'Extrême Con-*
temporain, *Digraphe* pose malicieusement la question de savoir s'il y a de nos jours des
écrivains qui sont trop connus, tandis que la *Quinzaine Littéraire* essaie de développer
des perspectives pour le futur en posant la question: *Où va la littérature française?*
D'autres études provoquées par le nouveau désordre esthétique des années 80 sont les
suivantes: *La Pensée* n° 258 avec *Une nouvelle modernité romanesque*, *Art Press* (hors-
série n° 5, 1985/86) avec *Que peut le roman?*, *Autrement* avec *Écrire aujourd'hui, Infini*
récidive avec *Où en est la littérature* (n° 19), aussi bien que *La Quinzaine Littéraire* avec
Où va la littérature française (*La quinzaine littéraire* 532 (1989) n° 711 et 712, 1997).
- 11 Cf. Jacqueline Bernard: *Le retour du narratif: le choix de l'esthétisme ludique dans les*
dernières années du XX^e siècle, in: Michèle Touret/Francine Dugast-Portes (eds.): *Le*
Temps des Lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e
siècle. Rennes, P.U. de Rennes, 2001, 295-304.
- 12 Ce point de convergence mis à part, la confrontation polémique ne saurait être plus
claire. Ainsi Houellebecq reproche aux auteurs de Minuit leur formalisme sans consé-
quence: „Le spectacle [de la littérature tournée vers l'écriture] a son côté triste. Je n'ai
jamais pu [...] assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mise en
œuvre par tel ou tel 'formaliste-Minuit' pour un résultat aussi mince." (Michel Houelle-
becq: *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, 53). De son côté Marie Redonnet reproche
à Houellebecq une „absence totale d'enjeu poétique" et constate que chez lui „le voca-
bulaire scientifique vient suppléer à la carence imaginaire et musicale de la langue" (Ma-
rie Redonnet: *La barbarie postmoderne*, in: *Artpress* 244, mars 1999, 59-64, ici 60, 61.).
Pour la position de Houellebecq dans le champ littéraire v. Jochen Mecke: *Der Fall*
Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals, in: Giulia Eggeling/Sil-
ke Segler-Messner (eds.): *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen:*
Profile, Tendenzen, Strategien. Tübingen, Narr, 2003.
- 13 Alain Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, op. cit., 11.
- 14 *Le roman nouveau* n'est évidemment point une notion consacrée de la périodisation litté-
raire. De plus, il peut paraître douteux, voire déconcertant de réunir sous un même con-
cept historiographique des auteurs qui se manifestent surtout comme des singularités, ne
reconnaissent aucun projet esthétique commun et ne veulent surtout pas faire partie d'un
groupe ou d'un courant. Il s'ensuit que toutes les notions proposées jusqu'à maintenant
ont un caractère provisoire. De ce fait la critique préfère des concepts assez vagues
comme par exemple „jeunes auteurs de Minuit", „nouvelle génération de Minuit" ou bien
„l'autre roman". Comparé à ces suggestions, la catégorie d'un *roman nouveau* offre cet
avantage de marquer la proximité mais également la distance par rapport au nouveau
roman. De surcroît, elle correspond à quelques traits caractéristiques de la littérature
française plus récente. La postposition de l'épithète *nouveau*, ne désigne-t-elle pas quel-
que chose „qui vient d'apparaître [...] en parlant des créations [...] de l'art humain?" et „qui
tire de son caractère récent une valeur de création, d'invention", bien à la différence de la
signification du mot quand on le place devant un substantif. Dans ce cas-là, et ceci consti-
tue une différence importante entre le *nouveau roman* et le *roman nouveau*, l'adjectif

- „nouveau" exprime la prétention à remplacer le mouvement précédent: „nouveau av. le nom – Qui apparaît après un autre qu'il remplace [...] qui a succédé, s'est substitué à un autre". (Paul Robert (ed.): *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littre, 1977, 1284f.).
- 15 Ce qui frappe, ce n'est pas seulement l'absence de groupes ou mouvements littéraires, constatée maintes fois par la critique, mais une carence qui va de pair avec elle ou qui en est probablement une des raisons: c'est la disparition quasi totale d'une réflexion sur la littérature de la part des auteurs telle que la chérissait par exemple le nouveau roman (Cf. Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963). Faut-il voir dans ce silence une réaction tacite à ce que l'on a souvent appelé „la terreur de la théorie"?
 - 16 Emmanuel Carrère: *L'adversaire*, Paris, Collection folio 3520, 2002.
 - 17 E. Carrère: *L'adversaire*, op. cit., 184.
 - 18 E. Carrère: *L'adversaire*, op. cit., 184.
 - 19 Eric Laurent: *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996.
 - 20 Jean Echenoz: *Un an*, Paris, Minuit, 1997. Jean-Philippe Toussaint: *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997.
 - 21 E. Carrère: *L'adversaire*, op. cit., 202.
 - 22 E. Carrère: *L'adversaire*, op. cit., 204.
 - 23 Bien sûr, la littérature, depuis qu'elle existe, a souvent été l'objet d'une critique qui lui reprochait non seulement de mentir sinon d'être un mensonge: Ainsi, Platon, dans *l'État*, reproche aux poètes de mentir et veut les exclure de l'État pour cette raison. (Cf. Platon: *Der Staat*, Sämtliche Dialoge, hg. v. Otto Apelt, 6. Aufl. Hamburg, Meiner, 1988, Bd. V.) En fait, Platon justifie l'exclusion des poètes (404s.) non seulement par le fait qu'ils mentent (77, 404), mais aussi parce qu'ils représentent les faiblesses des Dieux, ce qui a pour conséquence de corrompre les êtres humains (405, passim). Mais il faut reconnaître qu'au plus tard avec le *Don Quichotte* de Cervantes, la séparation épistémologique entre mensonge et fiction s'impose et permet à la littérature de déjouer le reproche de la supercherie.
 - 24 „Ainsi donc mentir, c'est avoir une chose dans l'esprit, et en énoncer une autre soit en paroles, soit en signes quelconques. C'est pourquoi on dit du menteur qu'il a le cœur double, c'est-à-dire une double pensée: la pensée de la chose qu'il sait ou croit être vraie et qu'il n'exprime point, et celle de la chose qu'il lui substitue, bien qu'il la sache ou la croie fausse. [...] Le péché du menteur est le désir de tromper en énonçant [...]." Aurelius Augustinus: Du mensonge. Traduction de M. l'abbé Devoille, in: *Œuvres complètes de Saint Augustin*, traduites pour la première fois en français sous la direction de M. Raulx, Bar-Le-Duc 1866, Tome XII, 195-217.
 - 25 Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*. Heidelberg, Lambert Schneider, 1974, 40.
 - 26 Il en résulte que le menteur doit tâcher d'effacer les traces du mensonge par des signes supplémentaires. Comme chaque mensonge cache une vérité, et chaque discours mensonger cache un discours authentique, le mensonge insiste très souvent sur sa propre véracité. De ce fait, des hyperboles, des serments et des paroles d'honneur servent en général à effacer les traces du mensonge. Ainsi, Albertine, dans *A la Recherche du Temps perdu* essaie de cacher ses mensonges par les serments de véracité. Quand elle est sur le point d'utiliser la locution „se faire casser le pot" [vulg. pour un rapport sexuel anal], elle tente de dénier sa connaissance de ce mot par un serment: „Je vous jure que c'est cela [...] ces mots, dont je ne sais même pas ce qu'ils veulent dire [...]" (Marcel Proust: *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1989, III, 841.).
 - 27 Friedrich Nietzsche: *Kritische Montinari* (eds.), München, D
 - 28 Friedrich Nietzsche: *Über V Nietzsche: Werke*, Band III, k française dans Friedrich Nie Marietti, Paris, édition Aubier
 - 29 Roland Barthes: *Le degré zé Nouveaux essais critiques*, P
 - 30 Roland Barthes: *Le degré zé.*
 - 31 Jean Echenoz: *Lac*, Paris, M
 - 32 Jean Echenoz: *Cherokee*, Pa
 - 33 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 34 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 35 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 36 Marie Redonnet: *Forever Va*
 - 37 J.-P. Toussaint: *La salle de l*
 - 38 J. Echenoz: *Lac*, op. cit., 21.
 - 39 Cf. Günter Anders: *Die Antiq* 320, München 1987. Jean B Paris, Gallimard, 1972. Jear mard, 1976.
 - 40 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 41 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 42 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 43 J. Echenoz: *Cherokee*, op. ci
 - 44 Gérard Genette: *Palimpsest* Essais 257, 1982, 16. En eff qui se greffe sur le texte ant forme son prédécesseur (G.
 - 45 J.-P. Toussaint: *La salle de l*
 - 46 J.-P. Toussaint: *La salle de l*
 - 47 Patrick Deville: *Longue Vue*,
 - 48 P. Deville: *Longue Vue*, op. c
 - 49 Jean Echenoz: *Nous trois*, P
 - 50 J. Echenoz: *Nous trois*, op. c
 - 51 Jean Echenoz: *Je m'en vais*,
 - 52 *Libération* 27/8/99.
 - 53 J. Echenoz: *Je m'en vais*, op techniques d'Echenoz aurait de Delahaye, le narrateur int gués suivantes: „Ce nomme chaîner au chapitre suivant compagnie de l'homme qui r
 - 54 J. Echenoz: *Je m'en vais*, o sommes pas là. D'abord il f 76).

ivement précédent: „nouveau av. le
| qui a succédé, s'est substitué à un
et analogique de la langue française,

groupes ou mouvements littéraires,
ce qui va de pair avec elle ou qui en
n quasi totale d'une réflexion sur la
par exemple le nouveau roman (Cf.
Minuit, 1963). Faut-il voir dans ce si-
lé „la terreur de la théorie”?
o 3520, 2002.

ope Toussaint: *La Télévision*, Paris,

t été l'objet d'une critique qui lui re-
sonse: Ainsi, Platon, dans *l'État*,
l'État pour cette raison. (Cf. Platon:
ifi. Hamburg, Meiner, 1988, Bd. V.)
on seulement par le fait qu'ils men-
les faiblesses des Dieux, ce qui a
05, passim). Mais il faut reconnaître
a séparation épistémologique entre
e de déjouer le reproche de la su-

et en énoncer une autre soit en pa-
dit du menteur qu'il a le cœur dou-
hose qu'il sait ou croit être vraie et
titue, bien qu'il la sache ou la croie
per en énonçant [...].” Aurelius Au-
ille, in: *Œuvres complètes de Saint*
ous la direction de M. Raulx, Bar-

bert Schneider, ⁵1974, 40.
aces du mensonge par des signes
re vérité, et chaque discours men-
insiste très souvent sur sa propre
des paroles d'honneur servent en
bertine, dans *A la Recherche du*
s serments de véracité. Quand elle
pot” [vulg. pour un rapport sexuel
par un serment: „Je vous jure que
e qu'ils veulent dire [...].” (Marcel
imard, coll. La Pléiade, 1989, III,

- 27 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe, Nachlass 1869-187*, Giorgio Colli/Mazzino Montinari (eds.), München, DTV, 1999, 632s.
- 28 Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: Friedrich Nietzsche: *Werke*, Band III, Karl Schlechta (ed.), Frankfurt, Ullstein, 1972, 314, traduction française dans Friedrich Nietzsche: *Le Livre du Philosophe*, traduit par Angèle Kremer-Marietti, Paris, édition Aubier-Flarnmarion, 1969.
- 29 Roland Barthes: *Le degré zéro de la littérature*, in: *Le degré zéro de la littérature suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, 62).
- 30 Roland Barthes: *Le degré zéro*, op. cit., 32.
- 31 Jean Echenoz: *Lac*, Paris, Minuit, 1989.
- 32 Jean Echenoz: *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983, 28.
- 33 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 117.
- 34 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 11.
- 35 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 95.
- 36 Marie Redonnet: *Forever Valley*, Paris, Minuit, 1986.
- 37 J.-P. Toussaint: *La salle de bain*, op. cit., 88.
- 38 J. Echenoz: *Lac*, op. cit., 21.
- 39 Cf. Günter Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bde, Beck'sche Reihe BsR 319 u. 320, München 1987. Jean Baudrillard: *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- 40 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 16.
- 41 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 209.
- 42 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 28.
- 43 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 34.
- 44 Gérard Genette: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Collection Points Essais 257, 1982, 16. En effet, on pourrait considérer *La salle de bain* comme hypertexte qui se greffe sur le texte antérieur de Robert Musil, un texte au second degré qui trans- forme son prédécesseur (G. Genette: *Palimpsestes*, op. cit., 13).
- 45 J.-P. Toussaint: *La salle de bain*, op. cit., 36.
- 46 J.-P. Toussaint: *La salle de bain*, op. cit., 36.
- 47 Patrick Deville: *Longue Vue*, Paris, Minuit, 1987, 9.
- 48 P. Deville: *Longue Vue*, op. cit., 114.
- 49 Jean Echenoz: *Nous trois*, Paris, Minuit, 1992, 156.
- 50 J. Echenoz: *Nous trois*, op. cit., 11.
- 51 Jean Echenoz: *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, 9.
- 52 *Libération* 27/8/99.
- 53 J. Echenoz: *Je m'en vais*, op. cit., 227. Évidemment, un lecteur averti et connaisseur des techniques d'Echenoz aurait pu être mis en garde, car après avoir raconté l'enterrement de Delahaye, le narrateur introduit le personnage de Baumgartner avec les paroles ambi- guës suivantes: „Ce nommé Baumgartner est arrivé dans le studio [...]” (77), pour en- chaîner au chapitre suivant: „Changeons un instant d'horizon, si vous voulez bien, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner” (86).
- 54 J. Echenoz: *Je m'en vais*, op. cit., 62. Ou bien quelques pages plus loin: „Mais nous n'en sommes pas là. D'abord il faut se rendre au cimetière d'Auteuil.” (*Je m'en vais*, op. cit., 76).

- 55 Pour une analyse détaillée des procédés de changement de perspective chez Claude Simon cf. Jochen Mecke: *Roman-Zeit: Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1990, 154-164.
- 56 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 76.
- 57 J. Echenoz: *Cherokee*, op. cit., 176.
- 58 P. Deville: *Longue vue*, op. cit., 9.
- 59 Marie Redonnet: *Forever Valley*, op. cit., 9.
- 60 Cf. Jochen Mecke: *Le degré moins deux de l'écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne*, in: Vittoria Borsò (Hg.), *Die Moderne der Jahrhundertwende(n)*, Baden-Baden, Nomos-Verlag, 2000, 402-438.
- 61 R. Barthes: *Le degré zéro*, op. cit., 14f.
- 62 R. Barthes: *Le degré zéro*, op. cit., 7.
- 63 Michèle Ammouche-Kremers: *Entretien avec Jean Philippe Toussaint*, in: M. Ammouche-Kremers: *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit., 34f.
- 64 Mario Vargas Llosa: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1990, 10.

Resümee: Jochen Mecke, *Der 'roman nouveau': für eine Ästhetik der Lüge* betrachtet den scheinbar von einer Rückkehr traditioneller Romanformen geprägten Paradigmenwechsel, der sich Anfang der achtziger Jahre in der französischen Literatur vollzieht, aus einem neuen Blickwinkel. Es werden verschiedene Formen dieser Rückkehr der Tradition unterschieden: Der ehemaligen Avantgarde (*nouveau roman*, *Tel Quel*) dienen traditionelle Techniken als paradoxe und wohl auch letzte Provokation, während diejenigen Autoren, die sich einer, zum Teil autobiographischen Auseinandersetzung mit der neuen Wirklichkeit verschrieben haben (z.B. Donner, Angot, Houellebecq) in der Romantradition die Chance einer Transparenz der literarischen Form sehen. Im Zentrum der Betrachtung steht eine als „roman nouveau“ (u.a. Echenoz, Deville, Redonnet, Toussaint) bezeichnete Strömung oder Modalität, die sowohl traditionelle als auch moderne Romanformen, die anerkannte Hochkultur ebenso wie Kitsch und Trivialität zur Modellierung einer Ästhetik der Lüge nutzt. Der 'roman nouveau' lässt die moderne Dialektik zwischen einer als uneigentlich und falsch betrachteten Realität und der Literatur als Domäne der Eigentlichkeit implodieren, Uneigentlichkeit bleibt nicht nur Objekt der Darstellung, sondern wird zum ästhetischen Prinzip, die Ästhetik des Inauthentischen schlägt um in die Inauthentizität der Ästhetik. Damit unterminiert der „roman nouveau“ bei aller Nähe zum „nouveau roman“ einen Bereich, der für seinem Vorläufer sakrosankt war. Diese radikale Subversion der Ästhetik wird mit Roland Barthes' Begriff der „écriture“ analysiert. Es wird gezeigt, dass die Ästhetik des „roman nouveau“ in einer Entwertung der obersten Werte der Literatur besteht, die in der Genese eines „degré moins deux de la littérature“ mündet.

Re Fotografie bei J

I.

Die sich über viele Jahre erst Fotografie verzeichnet zahlr umfasst kunstkritische, ästhe Fotografiengeschichten, wie schen Montageroman.³ Zu wie die dadaistische Collag sammenspiel zwischen Text oder aber an den weiten Kon

Die Fotografie dient im Zu als Gegenstand der Kunstkr als 'Vorwand' bzw. Ausgang gentlichen Gegenstand hina 'Rohmaterial' für avantgardis in den Kontext einer Collage nen literarischen Text, könne illustrierenden Effekt hinaus entstehen, die überraschend *Nadja*.⁸

Trotz aller Unterschiede e ihrer Erfindung wohnt der F das zur zustimmenden oder che sich mit dem Thema be Texte nennen als Begründur nannten „effet de réel“,⁹ als dende Fähigkeit der Fotogr Walter Benjamin spricht in B deten Dinge oder Personen chen langen Stillhaltens der these des Ausdrucks“¹⁰ zu sammenhang die Rede von Benjamin, erklären lässt als ,