



Project
MUSE[®]

Scholarly journals online

Oana Panaïté

Les fins de l'écriture.

Réflexion et pratique du style dans les œuvres de Jean Echenoz et Pierre Michon

“Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre” s’intitule l’article signé par A. Compagnon dans le numéro que la revue *Littérature* consacre au style en 1997.¹ Cette boutade est significative du regain d’intérêt largement partagé de nos jours par écrivains et critiques pour une notion que le structuralisme avait rendue “suspecte”² à cause de ses accointances avec les concepts de norme, ornement ou écart. Depuis le tournant des années quatre-vingt, un nombre important d’auteurs contemporains récupèrent au profit d’un nouveau stylistique complexe et pluriel les procédés de subversion textuelle propres à leurs prédécesseurs. Le brouillage de la parole, le démantèlement de la phrase, la dispersion des voix narratives ou le dévoilement de la langue sont diversement réappropriés par maintes poétiques contemporaines. Nous nous intéresserons à deux catégories de textes dont l’émergence faisant l’objet de nombreux essais critiques et débats d’écrivains a marqué l’évolution récente de la prose narrative. On distinguera, d’une part, les récits pseudo-biographiques dans lesquels les thématiques réalistes se fondent dans le creuset d’une prose d’art tissés autour de l’articulation de la grande Histoire et des existences individuelles (la série amorcée par *Les Champs d’honneur* de Jean Rouaud), de la mémoire familiale (*Vies minuscules* de Pierre Michon, *L’Amour des trois sœurs Piaie* de Richard Millet), des vies d’artistes (*Vies antérieures* de Gérard Macé, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon). De l’autre, les romans métafictionnels allient les formes codifiées (roman policier, récit d’aventures, roman d’anticipation) à

des thématiques anthropologiques telles que les identités hybrides (*La Nébuleuse du Crabe* d'Éric Chevillard), la banalité et l'anonymat (*Monsieur* de Jean-Philippe Toussaint), le fait divers (*Nuage rouge* de Christian Gailly), les voyages planétaires, voire interplanétaires (*Je m'en vais*, *Nous trois* de Jean Echenoz). Nous aborderons, dans un premier temps, les particularités distinctives des deux types de textes à travers une lecture stylistique des œuvres de Pierre Michon et de Jean Echenoz avant de dégager, dans un premier temps, les grandes articulations d'une poétique de la diction narrative à partir de leurs zones de partage et de leurs effets de contraste.

La chair des mots

La contamination semble être la marque de fabrique du style chez Jean Echenoz. La langue de ses romans est parodique, composée presque entièrement d'expressions figées, de poncifs contemporains ressassés par le verbiage médiatique et de termes abstraits empruntés aux sciences et à la technique. Par la reprise savante, maniériste, des clichés qui parasitent le langage ordinaire à tel point qu'ils forment la substance même des échanges quotidiens, la fiction échenozienne propose en quelque sorte une métastylistique de la langue de bois contemporaine. Dans *Le Méridien de Greenwich*, la voix de Paul arrive aux oreilles indifférentes de Virginie, à travers le fil téléphonique, "comme une espèce d'aliment sec, déshydraté, congelé et entortillé dans une ficelle de coton."³ La scène décrit une succession de bruits figés, qui, sous-traités à leur fonction intelligible et livrés à une destination pseudo-alimentaire, ne sont pas loin des paroles gelées rabelaisiennes. C'est une anti-voix, des sons qui, bien que prononcés par un être humain, régressent à l'état mécanique, réduits à quelques opérations facilement repérables: "Elle n'arrivait pas à percevoir de scansion, ni même de respiration, dans le brouillard de ses longues phrases infestées de digressions, d'inversions, d'ellipses, de renvois, de ratures et d'énumérations [...]"⁴ Un certain formalisme dont les procédés renvoient évidemment au travail d'écriture s'infiltré dans le parler des personnages et réduit leur conversation, quelle que soit sa nature, fusionnelle ou conflictuelle, à un échange surcodé et surdéterminé, tel que celui entre les détectives et espions de pacotille qui encombrant les pages de *Cherokee, Lac*, ou *Les Grandes Blondes*. L'abondance et la disposition savamment agencée des détails ésotériques s'avèrent en fin de compte autant

d'obstacles à la communication, car à force de voiler le référent et de brouiller le sens des mots, leur jargon crée une sphère autoréférentielle, représentative en quelque sorte de la technique fictionnelle propre à ces romans. Celle-ci, qui "ne part donc pas d'une décision théorique particulière, mais d'un rapport de plaisir avec la fiction," réserve une part considérable au maniement du matériau langagier. Ce n'est pas la foi en le pouvoir fondateur des mots—réceptacles d'un sens originaire, qui met en branle l'écriture échenozienne, mais bien plutôt la curiosité face aux possibilités infinies du langage qui pousse le romancier à enfile la voie de l'expérimentation.

Sans trahir une intentionnalité textualiste qui, s'érigant contre l'idéologie expressive et symbolique, porterait au paroxysme la matérialité des textes, la fiction de Jean Echenoz (tout en avouant avoir écrit quelques romans sans ponctuation sous l'influence telqueliste, le romancier les qualifie d'erreurs de jeunesse) s'applique à explorer, de préférence dans le registre ludique, la composante formelle de la littérature. Le rapprochement avec les idées promues par OuLiPo s'impose alors comme une évidence. "La poésie est un art simple et tout d'exécution," annonce François Le Lionnais, en soulignant que la préoccupation majeure du groupe est de poser "le(s) problème(s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et, plus généralement artistiques) artificielles."⁵ On compte au nombre des contraintes héritées de la poétique oulipienne non seulement les programmes ou structures alphabétiques, consonantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques, mais aussi sémantiques, tout comme le concept de configuration qui fournit à la combinatoire son objet. Cependant, dans l'usage qu'en font Jean Echenoz et ses confrères—Éric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, Patrick Deville, Christian Gailly—, la fonction dénotative et cognitive du matériau littéraire l'emporte sur sa dimension conceptuelle:

Pourtant, le mot en soi ne les intéresse pas. Ce qui les intrigue bien plutôt, c'est le lien magique entre la chose et le mot, si évident de prime abord et pourtant si incertain. Ce qui les passionne même tout à fait, c'est cette espèce de chasse aux papillons qu'est pour eux l'usage du verbe, c'est la traversée des choses par l'exploration du dictionnaire. Si l'on assiste dans leurs livres à une célébration perpétuelle du verbe, c'est que c'est bien dans le mot que l'on pense, lui seul permet de décrire le monde en effet, de le soupeser, de le mettre en question.⁶

Cette mise en question du monde, si elle n'est guère amenée par les puissances révélatrices du mot, par le cratylisme manifeste chez les écrivains du filon biographique et baroque comme Millet ou Michon, implique pourtant un scepticisme sémantique qui en appelle à une surcompensation quantitative, notamment au niveau lexical. Tout se passe comme si, le monde étant vidé de contenu propre et livré au pur jeu des possibles ontologiques engendrés par les médias, les voyages autour du monde et la navigation interplanétaire ainsi que par les troubles identitaires et le dédoublement des sujets, la langue se chargeait de suppléer à l'indigence de la réalité en lui fournissant une surface décrite en termes techniques et scientifiques. En cela, l'écriture échenozienne se prête à une comparaison, que l'écrivain formé sous l'influence des nouvelles techniques romanesques ne décrierait sûrement pas, avec l'écriture objective introduite jadis par Robbe-Grillet laquelle, selon la formule célèbre de Roland Barthes, "sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur [. . .] reste à la surface de l'objet et la parcourt uniment, sans privilégier telle ou telle de ses qualités."⁷ A ceci près que dans *Lac*, *Nous trois* ou *Les Grandes Blondes*, l'écriture objective est reprise dans son intention générale, à savoir la mise entre parenthèses de l'intériorité, mimée dans ses stratégies textuelles (métalepses narratives, point de vue à motivation compositionnelle et non psychologique, attention au moindre détail, références à l'arbitraire du jeu, absence de lien causal)⁸, et finalement remotivée, car mise au service d'une histoire. De tourner en dérision les règles de la vraisemblance et de persévérer dans la "dénaturalisation" du récit réaliste souhaitée par Robbe-Grillet, la fiction de Jean Echenoz réintègre l'objet et son phénomène à la trame narrative. La description minutieuse et variée du cadre dans lequel les événements, des plus banals aux plus extravagants, prennent place, se revendique des techniques de la superficialité objectale et de l'anti-profondeur psychologique sans toutefois céder à la tentation textualiste, celle de "l'aventure d'une écriture." La trame du texte insiste autant sur l'aspect concret, pongien, des mots, que sur l'effet déréalisant du jeu des significations verbales en proposant ainsi un analogue stylistique aux péripiéties qui forment l'intrigue.

Ce trait est repérable dans la gamme très vaste des assonances et des allitérations, procédés récurrents dans l'écriture échenozienne. Elle inclut la simple répétition de certaines sonorités ("l'autruche out-

ragée,” “ragaillardit le gradé,” “cou coupé”), la récurrence syntagmatique des mêmes phonèmes comme les consonnes fricatives (“l'étrave affritée, Frédéric fend efficacement l'air,” “Fred lisait *Phèdre*”) ou sibilantes (le cortège officiel passe en “soulevant un sillage de sifflés et de sirènes”), l'alternance vocalique organisée selon un principe rythmique (“franchir l'or des grilles pour l'ordre des pelouses”) ou rimique (“passants, comptant, maintenant,” “répercutées, papier peint punaisé, bustées”). La paronomase, juxtaposant des mots à structure sonore similaire: “un lit trop vide après deux ou trois verres trop vite vidés,”⁹ se compte parmi les procédés figurés qui opèrent la transition des figures sonores aux figures de contenu telles que les séries synonymiques (sac en peau de bête / sacoche / cartable), et l'exploitation des champs sémantiques et des symétries lexicales. L'usage des néologismes et des mots rares stimule l'invention lexicale: “la quiète ambiance” ou l'adjectif “martien” figurant comme dérivé du nom du mois “mars.” A l'opposé de cette détermination abstraite et ironique, chez Pierre Michon l'adjectif est toujours substantiel, définitif, favorisant la litote, l'hyperbole et l'oxymore: fracassant, éclatant, consterné, puissant, veule, tragique, roublard, indifférent, fasciné, morne et forcené, intraitable et corruptible, énorme et futile.

Le paradoxe et les associations insolites sont la marque du discours échenozien. Dans *Cherokee*, l'injonction “Passe le soleil vers nous”¹⁰ se concrétise dans le passage, beaucoup moins spectaculaire, d'un seau pour la collecte des objets précieux dont les prosélytes se séparent sans broncher. Le ton humoristique du fragment va croissant au fur et à mesure que la singulière cérémonie, émanation dégradée des pratiques talmudique et plotinienne, avance vers son point culminant. Dans les sept noms de l'entité vénérée se mêlent onomastique internationale et dénominations commerciales: Baxter, Deshnoke, Abercrombie, Severinsen, Crabol, Martini, Dascalopulos, tandis que la Belle-sœur rayonnique vient, légèrement vêtue, annoncer l'arrivée du mystérieux “huitième.” A la fin de l'histoire, le Messie s'avérera être nul autre que Ferguson Gibbs, collaborateur du personnage principal, Georges Chave, qui se fait enlever et proposer aux sectateurs en guise de victime sacrificielle. Si elle contribue à éclaircir les points obscurs de l'intrigue, la scène se remarque surtout par les effets de répétition—l'emploi des verbes synonymes—et d'intensification—les adverbes de manière—pour décrire la montée de l'hystérie collective:

Fred s'exalte, scande et s'écrie tandis que le chœur s'exaspère, les dévots réclament furieusement l'arrivée du huitième, un incontrôlé profère les sept noms, un zélate s'obstine, et, lorsque Georges leur échappe, les fidèles gémissent, crient et se lancent à sa poursuite.

Les voix du temps

Pour Michon, la fiction comble simultanément un défaut d'essence et une absence de personne. Des mécanismes compensatoires sont mis en œuvre afin de pallier la seconde, qui consistent essentiellement à attribuer aux existences bien réelles un contenu fictif en les comblant d'une pléthore de détails apportés par les longues séquences nominales dont la spirale ascendante, lancée vers la métaphore, aboutit au point d'orgue du substantif initial, originel; de sa famille le narrateur se représente ainsi un vieux moine portant "la relique sur un âne roué de coups et ployant sur les châsses, spectre parmi l'armée spectrale des clercs épouvantés regardant par-dessus l'épaule brûler l'ermitage, dans une hourvari de Sarrazins ou d'Avas—la relique."¹¹

Nombreux sont les personnages, toujours des hommes, qui, dans les récits souvent narrés par les femmes, se trouvent confrontés au mystère d'un idiome étranger, celui des livres et de la vie étincelante d'un ailleurs fantasmé, les grandes villes tentaculaires ou les îles lointaines. Pour ces patoisards, la découverte de la Belle Langue est une humiliation initiatique, qui met en marche le mécanisme libidinal: "Il [André Dufourneau] ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur."¹² Dans l'Afrique où, à l'instar de Rimbaud, il devient négrier, le jeune paysan de la Creuse exerce impitoyablement son pouvoir sur les humbles illettrés jusqu'à ce que, ameutés, ils décident de mettre fin au règne de ce prétendu "Beau Parleur." Au "dernier des fils mal nés, contrefaits et répudiés de la langue-mère,"¹³ le plomb—la vengeance de illettrés humiliés par le verbe—apportera l'assouvissement de la *libido dicendi* comme de la *libido habendi*, du désir de posséder le corps de la marâtre et, par là-même, d'accéder aux trésors enfouis dans son corps symbolique: l'or et les femmes.

Les minuscules qui reçoivent la révélation de la langue sont réduits à deux postures principales: soit d'en être les esclaves, tel ceux qui, touchés par son étrangeté comme André Dufourneau ou Antoine

Peluchet, ne surent jamais s'en emparer mais aussi Roland Bakroot, le liseur qui vit par procuration livresque la vie de son frère, Rémy, soit de la maîtriser ne serait-ce que temporairement, à l'instar de l'abbé Bandy ou des écrivains qui, de Balzac à Faulkner, ne cessent d'accomplir leur tâche de Sisyphe, mais ploient et se brisent sous son intenable fardeau.

Les femmes échappent à la fascination de la langue, car elles sont naturellement dépositaires et porteuses de ses formes les plus nobles: "La métaphysique et le poème me sont venus par les femmes," nous confie humblement le narrateur, "alexandrins raciniens dans la bouche de ma mère, [. . .] mystères de grandes abstractions que véhiculaient, en leur croyance approximative, les vocables bienveillants et maladroitement solennels de mes grand-mères."¹⁴ Cette langue, familiale, matriarcale, à laquelle tentent désespérément de s'arracher les hommes, repose autant sur le dire, sur la relation des faits transmis par la tradition orale, que sur le non-dit, sur le silence qui souvent entoure les récits de vie aux contenus figés:

[. . .] cent fois, j'ai entendu ma grand-mère évoquer la superbe avec laquelle il aurait déclaré que "là-bas il deviendrait riche, ou mourrait"—et j'imagine aujourd'hui, ressuscitant le tableau que ma romanesque grand-mère avait tracé pour elle seule, redistribuant les données de sa mémoire autour d'un schème plus noble et bonnement dramatique qu'un réel pauvre dont l'aveu de roture l'eût lésée, tableau qui dut vivre en elle jusqu'à sa mort et s'orner de couleurs d'autant plus riches que la scène première, avec le temps et la surcharge du souvenir reconstruit, disparaissait [. . .].¹⁵

La langue a aussi ses martyres: les innocents que la mort a dérobés à son emprise, telle que la petite sœur morte, être presque entièrement imaginé, puissance jamais réalisée et, de ce fait, vie irracontable, et les pécheurs sans péché, tel que le père Foucault qui, resté en deçà de la langue, paie de sa vie son ignorance des lettres, se laissant mourir plutôt que d'avouer son analphabétisme: "Le père Foucault était plus écrivain que moi: à l'absence de la lettre, il préférait la mort."¹⁶

Le défaut d'essence est, d'autre part, ce qui incite les "Julien Sorel des Ardennes," les "blancs-becs de Charleville" aux "grandes et grosses mains, ouvrières et comme *blanchisseuses*,"¹⁷ à entreprendre la conquête mythique de la langue. Son épitomé est "le scandale Rimbaud," son expression textuelle est ce que Michel Volkovitch appelle "la roue

des temps.”¹⁸ Clef de voûte de l’écriture michonienne, le subjonctif imparfait est un hommage à la langue classique. Il apparaît, prophétique, comminatoire, dans les éclats d’une vocation naissante: “l’écrivain est une espèce plus avide de se perdre que l’explorateur [. . .] quoiqu’il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts”¹⁹; mais il vient aussi, palindorique, pour infléchir les envolées lyriques du narrateur qui, en train d’imaginer les pensées de Toussaint penché sur le livre du fils, se reprend aussitôt: “Il est possible aussi [. . .] qu’il ne comprît rien à tout cela,” ou, charitable, pour racheter l’indigence des minuscules: Fiéfié regarde le monde “sans qu’on sût ce qu’il voyait” ou gagne sa vie “parce qu’il avait deux bras dont il fallait bien qu’il se servît.”²⁰ La démesure monstrueuse du subjonctif imparfait—“énorme et futile” comme “les éléphants et les grandes baleines,”²¹ symboles du Sublime—est “un excès, une violence, une torsion infligée à cette même langue.”²² *Vies minuscules* s’achève sur une cascade de subjonctifs à valeur volitive et projective:

Qu’à Marsac un enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu’Élise s’en souvint ou l’inventa; et que celle d’Élise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient.²³

Cette clausule perlocutoire reprend l’impératif de l’*incipit*—“Avançons dans la genèse de mes prétentions”—et, sans clore la fiction, la projette dans la temporalité ouverte de l’écriture. Michel Volkovitch souligne bien la dimension exemplaire de l’impératif qui, exhortation (“imaginons-les,” “contemplons une fois encore”) ou rappel à l’ordre (“mais laissons cela,” “continuons”), fonctionne comme un memento, organisant la matière fictionnelle autour de la rencontre fulgurante du passé et du présent. Mais pour que l’avenir puisse refléchir le passé, pour “bricoler de l’avenir avec du passé, trafiquer du temps,” comme dans *Rimbaud le fils*, une médiation est requise, celle du présent. Temps de la fiction michonienne par excellence, le présent réunit plusieurs couches temporelles à référents et significations divers. D’abord, juxtaposées et situées à égale distance du moment de la narration, on remarque deux formes de présent qui portent certaines ressemblances avec ce que l’on appelle le présent historique.²⁴ Dans le processus narratif, la stimulation de la perception étant libérée de l’exigence de la présence, “le passé comme l’avenir deviennent per-

ceptibles et montrables, et [. . .] ils se comportent comme s'ils étaient également présents." Les procès passés et futurs sont alors présentés en employant les marqueurs du présent, phénomène que Laurent Gosselin propose d'envisager à travers une opération de duplication de la position du sujet: "Cette duplication constitue un mode de résolution du conflit des instructions temporelles normalement incompatibles et correspond à la multiplication (polyphonique) des points de vue temporels dans un même énoncé."²⁵

Un présent ponctuel et dramatique interrompt parfois le flux de la narration rétrospective pour y introduire un tableau, "une composition à la manière de Greuze." La longue scène qui montre Toussaint Peluchet chassant son fils de la maison paternelle est déclenchée par un passé simple infléchi d'un présent commentatif: "Puis il y eut cette nuit terrible, et je ne doute pas que ce fut au printemps [. . .]."²⁶ Pourtant, la suite—deux pages et demie—est récupérée par le présent qui, l'on comprend aussitôt, n'est pas une simple réactualisation des événements de jadis, mais une re-création, peut-être même une pure invention d'un narrateur qui, mimant le rôle d'un témoin observateur, ne fait que démystifier du même geste et les ambitions d'omniscience de son homologue réaliste, et les prétentions à la véracité du biographe: "l'observateur fictif, épars avec le soir dans l'odeur du grand sureau face à la porte, les voit entrer," "l'observateur coi, spectral, inexistant, mêlé aux fleurs du sureau et sureau lui même."²⁷ Encadrée par le présent à la fois évocateur et dubitatif d'une remémoration hallucinée—"il se trame peut-être encore [. . .] une réalité qu'à demi je perçois et que je ne comprends pas"—, la scène se déroule avec l'intensité figée d'une pellicule muette: "Le père est debout, brandit quelque chose qu'il maudit et jette à terre, un verre plein, un livre peut-être, et les gros poings assènent à la volée sur la table des vérités qu'on n'entend pas [. . .]."²⁸ Grâce au présent dramatique, le contenu des ces scènes exemplaires est soustrait à l'action corrosive du temps historique et, par la fusion du temps de l'écriture avec le temps de la lecture, il est voué à une résurrection perpétuelle. Aussi Michon l'emploie-t-il dans *Rimbaud le fils* pour souligner, gravement mais ironiquement, la nature originelle et exemplaire de l'existence du poète moderne, ou encore en fait-il le temps par excellence de ses fictions-essais consacrées à Cingria, Flaubert, Balzac, ou Faulkner. Pour mieux comprendre ce processus, on peut se reporter à la notion de fiction mar-

ginale, introduite par M. Vuillemin. Celle-ci tient compte du fait que “le processus de lecture constitue l’axe temporel d’une fiction secondaire qui se greffe sur la fiction principale et dont une des fonctions est de promettre au lecteur de s’orienter dans la chronologie des événements narrés.”²⁹ L’analyse sémantique des temps verbaux permet à Vuillemin de dégager deux configurations temporelles dans le récit de fiction, l’une correspondant à l’univers cadre, l’autre, à l’univers narré.³⁰ La sémantique temporelle ordinaire, notamment la dynamique présent-passé, s’en trouve modifiée:

Objectivement, le passé de la fiction principale et le présent de la fiction secondaire sont séparés par un espace infranchissable. Mais les événements passés, ressuscités par la lecture, se répètent dans le présent, d’où le sentiment du lecteur d’être le contemporain de l’univers narré.³¹

Le présent délibératif des verbes de perception et de cognition tels que “regarder,” “voir,” “entendre,” “connaître,” “savoir,” “apprendre,” “imaginer,” “douter,” fonctionne souvent comme une métalepse, un raccord entre, d’une part, les scènes narrées focalisées sur l’intériorité des personnages, et, de l’autre, le niveau de la production fictionnelle dominé par la conscience du narrateur qui imagine, pense, voit, revoit, doute ou ne doute pas, sait ou ne sait pas et, par-dessus tout, veut croire à la vérité fictive de ses personnages. Dans ce temps janusien la temporalité de la narration rencontre la temporalité de l’écriture. Dufourneau “ne sait pas encore” combien les attraits de la Belle Langue peuvent se révéler périlleux, Toussaint Peluchet “regarde en suppliant, muet,” lui et sa femme, “dépositaires du fils,” implorent l’avenir, des deux frères Bakroot, “aujourd’hui sans doute celui qui est resté ici-bas sent-il parfois sur son visage un souffle, à sa taille une poigne d’air, et derechef lève sa garde devant ce frère léger que les nuages emportent”—ils sont tous prisonniers du présent, cet ogre “qui toujours spolie et déçoit.”

C’est parce que le présent les renvoie toujours à leur propre indigence et à l’absence de l’Autre—père, fils, frère, petite sœur—que les minuscules cherchent refuge dans le passé, et le texte michonien les y emmène de bon gré par l’alternance de l’imparfait et du passé simple. Dans le premier la Grâce se matérialise et se cache aussi; ainsi la petite bouture qu’attendent et reçoivent ou pas les écrivains en puissance dont l’œuvre michonienne abonde est-elle une personnification de l’imparfait. Si le passé simple dont l’aisance provoque la méfiance

de l'auteur—au sujet de Rémi on apprend que “sa vie s'était fourvoyé dans les passés simples”³²—porte le récit, l'imparfait, notamment celui très fréquent des verbes fondamentaux “être” et “avoir,” thématise l'information introduite par le passé de la narration ou par le présent de la remémoration. Cette alternance caractérise la distribution des unités narratives de *Vies minuscules* à *Corps du roi*: “Eugène mourut à la fin des années soixante. [. . .] J'avais d'autres soucis [. . .],”³³ “Ils grandirent. [. . .] Roland ne se déridait pas [. . .],”³⁴ “Vasari, c'est-à-dire la légende, raconte que Lorentino, peintre d'Arezzo et disciple de Piero, était pauvre [. . .],”³⁵ “Il m'est rarement arrivé de prier. Au début de septembre 2001, ma mère [. . .] se mourait à l'hôpital de la petite ville de G. [. . .],” “J'ai sûrement prié d'autres fois, mais ces prières n'en étaient pas tout à fait [. . .].”³⁶

Bien que dominé par l'aoriste, l'axe temporel de la fiction michonienne est ponctué, voire clôturé par les formes futures aux tonalités messianiques. Elles s'agglomèrent à la fin des récits, comme pour éviter le piège de la conclusion. Le futur indique souvent la réappropriation des histoires par le narrateur qui s'était jusque-là tenu sur le seuil du récit, en porte-à-faux. Ainsi à la fin de l'histoire d'Antoine Peluchet, la personne et le temps basculent de concert, moyennant la transition d'un conditionnel hypothétique:

Tous ces gens sont bien morts. Au cimetière de Saint-Goussaud, la place d'Antoine est vide: s'il y reposait, je serais enterré n'importe où, au hasard de ma mort. Il m'a laissé la place. Ici, fin de race, moi le dernier à me souvenir de lui, je serai gisant: alors peut-être il sera mort tout à fait, mes os seront n'importe qui et tout aussi bien Antoine Peluchet, près de Toussaint son père. Ce lieu venteux m'attend. Ce père sera le mien.³⁷

Récit de soi et métafiction

Nous venons d'examiner, dans l'écriture de Jean Echenoz et de Pierre Michon, deux traits caractérisant la refonte contemporaine du style: l'ancrage lexical de la fiction propre à la fiction au second degré, d'une part, la sémantique du verbe comme centre de gravitation narrative dans les récits de soi, de l'autre.

D'entrée de jeu, les deux poétiques manifestent une tension entre l'organisation textuelle et la respiration propre à la parole, entre la norme écrite et les bruissements de l'oral, entre le langage stéréotypé et la langue singulière. Selon Jean Echenoz, le langage littéraire sonde

la charge poétique du stéréotype, le mystère du cliché, l'exubérance contenue de l'idiome technique. Le roman se doit de capter la force d'invention qui se dégage de "la poésie boiteuse"—expression évocatrice des automatismes d'une langue de bois comme d'une beauté gauchère, mutilée—du "catalogue de Manufrance," du discours scientifique ou du rapport de gendarmerie.³⁸ L'auteur d'épopées "héroï-cosmiques" et de pseudo-polars, guère content de puiser dans la terminologie scientifico-administrative le lexique de ses ludiques fictions, veut s'en servir "comme modèle stylistique, de façon très microscopique," en mimer la tonalité impersonnelle et monocorde, et l'infléchir de "rimes intérieures," de "rimes fictionnelles" et de "réurrences régulières." De l'autre côté, lorsque Pierre Michon dit "Le texte, c'est le contraire absolu de la parole,"³⁹ il entend donner à l'écriture la force contenue de la structure fixe, sonnet ou chronique, tout en lui instillant l'énergie vive, le souffle de la parole, la "volonté de dire" qui précède l'écriture et demeure en elle en tant que rythme. Aussi l'hypotexte michonien est-il formé de "pages où certains mots manquent dans un premier temps mais où la rythmique—c'est-à-dire la ponctuation et le nombre de pieds des mots à venir—a d'emblée sa forme définitive."⁴⁰

Car les écritures contemporaines s'ordonnent suivant une combinatoire qui, par l'incorporation textuelle des langages de l'art (musique, cinéma, peinture), introduit dans la mosaïque formelle du style un principe rythmique général. La musique fournit à Pierre Michon un moyen de définir la prose comme processus, mouvement ou impression originaire. Pour l'auteur des *Vies minuscules*, la volonté *de* dire est une volonté *du* dire, "la volonté d'une phrase et son rythme." La matrice du texte ou son avant-texte est de nature musicale, notation ou mélodie: "Une partition qui vient en même temps du corps, de la viande et du plus haut esprit."⁴¹ Dans la vision de Jean Echenoz, chez qui l'on a pu parler d'une écriture "jazzée,"⁴² l'importation des figures rhétoriques participe, elle, d'une combinatoire visuelle aussi bien que musicale, d'une mise à distance qui est aussi une mise en échec du mode de fabrication fictionnel, l'auteur faisant appel "instinctivement à des repères de l'ordre des outils poétiques, de la césure, de la syncope."⁴³

Loin de renvoyer dos-à-dos création imaginaire et discours de réalité, ou encore de dénoncer l'ontologie secondaire de la fiction pour mieux faire ressortir la valeur de vérité du réel, les nouveaux textes intègrent

la secondarité à leur projet esthétique non en tant que structure de la représentation qui précède l'œuvre d'art mais en tant que dimension constitutive de celle-ci. Que l'omniprésence de la fiction soit saluée par l'appellatif "combinatoire du plaisir," ainsi que le fait Echenoz, ou qu'elle soit déplorée comme une fatalité à l'instar de Michon qui se résigne à constater que "tout récit est une fiction," la littérature leur apparaît comme indissociable de la production d'existence et de sens que suppose l'activité fictionnelle. Pourtant, c'est précisément la dimension de semblance qui leur permet d'ancrer le questionnement éthique dans la constitution même du dire littéraire. Cela implique de se demander comment un objet factice, simulé sinon entièrement imaginaire, peut être la demeure d'une réflexion légitime et recevable sur la réalité et, par voie de conséquence, d'examiner les modalités dont la littérature dispose pour effectuer ce lien.

Pour se délivrer du pouvoir paralysant, hypnotique du fantasme fictionnel enfoui dans la langue, l'écriture s'agrippe aux vocables, à la parole déliée. Contre les "forces aveugles" que sont la langue et surtout le style—cet impensé de la littérature selon Barthes—, l'écriture, érigée en "morale de la forme," signifie effectivement "le choix général d'un ton, d'un *ethos*."⁴⁴ Si elle renvoie à l'enfance—celle de l'individu comme celle de la littérature—, la rêverie que suscitent les mots adopte le plus souvent les hypostases d'une violente convoitise aiguillonnée par le désir de s'affronter au corps de la langue. Sur ce point, les attitudes des écrivains contemporains diffèrent. Chez Pierre Bergounioux ou Richard Millet, la fascination du provincial pour la Belle Langue le conduit à chercher indéfiniment sous la chair des mots un degré de réalité absolu où la vie et l'art se confondent. Pour Jean Echenoz ou Eric Laurent, romanciers de la fiction au second degré, l'idiome est avant tout une série d'éléments régis par une combinatoire dont le caractère ludique suppose une extrême précision; à travers les taxinomies et la nomenclature scientifique et technique s'exprime un plaisir de lexicographe voué aux exercices de style. Toutefois, leurs différentes approches visent la finalité esthétique du geste lexical. Elle consiste à traduire la langue excédée, débordée de même que la langue corrompue, subvertie, ou bien en "écrire avec," par des stratégies d'emprunt, par collage et bricolage, ou bien en "écrire contre,"⁴⁵ par le repérage et la conservation des différences significatives.

Selon Bernard Vouilloux,⁴⁶ la définition du style en tant que "sin-

gularité” ou “individualisation,” menacée qu’elle est par l’écueil du monologisme, ne peut rendre compte des styles composites—polyphoniques, parodiques, postmodernes—, essentiels à la compréhension de la littérature contemporaine. Indissociable de la présence du sujet, l’activité de stylisation ne saurait pourtant se réduire à une simple manifestation individuelle. Car même le style le plus individualisé reste un assemblage d’éléments hétérogènes, tout comme dans la plus impersonnelle ou objective des écritures, telle l’écriture blanche amenée jadis par le Nouveau Roman et reconduite aujourd’hui par les adeptes de l’écriture extime ou de l’écriture sociologique, on distingue autant de particularités propres aux différents auteurs ou plutôt aux différents types de discours littéraires qu’ils instituent.

Envers de la prose

Le lot commun de l’écriture de soi et de la métafiction est de s’arracher d’abord à la langue pour arracher ensuite la langue à sa norme, à sa condition d’objet monumental et immuable. Elles se situent au cœur de l’idiome, dans ses interstices, et la résistance qu’elles mènent de l’intérieur vise toujours à manier le matériau langagier pour lui restituer, ne fût-ce qu’ironiquement, son pouvoir d’évocation originel. La prose narrative se mue en présence signifiante dont la puissance de réalité, dépassant le débat sur la valeur de vérité ou la valeur morale de la littérature, repose foncièrement sur l’énergie du dire.

Toujours à l’affût des écueils du romanesque, l’écriture de soi élit la forme narrative brève. Révélateur de “la vérité multiple de la vie,”⁴⁷ le récit se situe dans l’horizon de l’extase, de l’expérience originelle, de la hors-langue. La poésie infléchit également le style romanesque. Cependant, elle revêt l’aspect d’une combinatoire formelle, d’une écriture à contraintes, du libre jeu entre aléatoire et déterminisme narratif.

Hantée par l’“événement herméneutique”⁴⁸ du poème, la prose contemporaine, opérant sur soi un double retour, accompagne l’événement: dans le registre mémoriel, elle se constitue en témoin de sa présence au monde, de sa temporalité, de son énergie verbale; dans le registre romanesque, elle est dépositaire de ses contenus fantasmatiques, de ses idiomes, de sa qualité substantive.

Notes

- ¹“Questions de style,” *Littérature* 105 (1997).
- ²Laurent Jenny, “Du style comme pratique,” *Littérature* 118 (2000): 98.
- ³*Le Méridien de Greenwich* (Minuit, 1979) 22. Sauf mention contraire, le lieu de publication est Paris.
- ⁴*Ibidem*.
- ⁵François Le Lionnais, “Le Second Manifeste,” Oulipo, *La Littérature potentielle* (Gallimard, 1973) 23–24.
- ⁶Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Pas-de-Calais (Presses Universitaires du Septentrion, 2003) 109.
- ⁷Roland Barthes, “Littérature objective,” *Critique* 86–87 (1954): 582.
- ⁸V. l'étude de Fieke Schoots, “L'écriture ‘minimaliste,’” *Jeunes Auteurs de Minuit*, éd. Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, CRIN, 27 (Amsterdam: Rodopi, 1994) 127–144.
- ⁹*Nous trois* (Minuit, 1992) 37.
- ¹⁰*Cherokee* (Minuit, 1993) 129.
- ¹¹Pierre Michon, *Vies minuscules* (Gallimard, 1984).
- ¹²*Ibidem*, 11.
- ¹³*Ibidem*, 14.
- ¹⁴*Ibidem*, 60.
- ¹⁵*Ibidem*, 15.
- ¹⁶*Ibidem*, 131.
- ¹⁷Pierre Michon, “L'Un et l'autre,” *Rimbaud le fils* (Gallimard, 1991) 59.
- ¹⁸Michel Volkovitch, “La Roue des temps,” *Pierre Michon, l'écriture absolue*, textes rassemblés par Agnès Castiglione, (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002) 121–128.
- ¹⁹Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, 17.
- ²⁰*Ibidem*, 41.
- ²¹Pierre Michon, *Corps du roi* (Lagrasse: Verdier, 2002) 59.
- ²²*Ibidem*, 121.
- ²³Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, 207.
- ²⁴Associé, en linguistique, à un conflit entre le temps verbal et les circonstanciels temporels de l'énoncé qui entrave la cohérence de la représentation sémantique. “Cette cohérence est à la fois interne à la représentation elle-même (tous ses éléments doivent être compatibles entre eux) et externe, au sens où elle doit être globalement compatible avec les autres représentations du texte/ou de l'arrière-plan encyclopédique des sujets [. . .].” Afin de pallier cette perte de cohérence, des “zones déformables” sont créées, “de façon à satisfaire toutes les exigences codées par les marqueurs de l'énoncé et contenues dans l'arrière-plan contextuel et encyclopédique.” Laurent Gosselin, *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect* (Duculot, 1996) 164.
- ²⁵*Ibidem*, 102.
- ²⁶Pierre Michon, *Vies minuscules, op. cit.*, 34.
- ²⁷*Ibidem*, 35.
- ²⁸*Ibidem*.
- ²⁹Marcel Vuillemin, *Grammaire temporelle des récits* (Minuit, 1990) 29.

³⁰Le premier “correspond en fait à l’état de l’univers fictif au moment où la narration est censée avoir lieu, tandis que l’univers narré n’est rien d’autre que l’état de ce même univers fictif à l’époque des événements du récit,” *Ibidem*, 79.

³¹*Ibidem*, 81.

³²Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, 102.

³³*Ibidem*, 71.

³⁴*Ibidem*, 96.

³⁵Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs* (Lagrasse: Verdier, 1990) 87.

³⁶Pierre Michon, *Corps du roi*, *op. cit.*, 71 et 75.

³⁷Pierre Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, 55.

³⁸“L’Image du roman comme moteur de la fiction,” entretien de Jean-Claude Lebrun avec Jean Echenoz, *L’Humanité* (11 octobre 1996).

³⁹Entretien de Catherine Argand avec Pierre Michon, *Lire* 271 (décembre 1998–janvier 1999).

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²Claude Dis, “Echenoz: Cherokee,” *La Nouvelle Revue Française* 371 (décembre 1983): 105–106.

⁴³“L’Image du roman comme moteur de la fiction,” article cité.

⁴⁴A. Compagnon, *Le Démon de la théorie* (Seuil, 1998) 189.

⁴⁵Tiphaine Samoyault, “L’Hybride et l’hétérogène,” Noëlle Batt et al., *L’Art et l’hybride* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001) 175–186.

⁴⁶“Pour une théorie descriptiviste du style,” *Poétique* 114 (1997).

⁴⁷“Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui relèvent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les trances, le situent devant le destin. Nous devons donc chercher passionnément ce que peuvent être des récits—comment orienter l’effort par lequel le roman se renouvelle, ou mieux se perpétue.” Georges Bataille, “Le Bleu du ciel,” Avant-propos, *Œuvres complètes*, tome III (Gallimard, 1971) 381.

⁴⁸Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan* (Galilée, 1986) 88.