

- bli de l'Être, retrouver les traces du sacré pour se faire l'écho de l'«inaugural» et ainsi instaurer un séjour «authentique» (op. cit. 69-70; nous indiquons entre parenthèses les pages auxquelles nous nous référons). Malgré les similitudes et les convergences que nous avons pu relever, l'œuvre de White, nous l'avons dit, ne se situe pas dans cet espace ni sous cet horizon.
- 24 Sur la méconnaissance de l'apport du Romantisme de Iena, voir White, AT 57, et Pinson, op. cit. 34-36.
- 25 Pinson, Jean-Claude, op. cit. 98.
- 26 Yves Bonnefoy, cité par Pinson, op. cit. 24.
- 27 Cette citation de White sur Heidegger s'inscrit en effet dans une section intitulée «Le gang du Kosmos», dans laquelle sont convoqués, entre autres figures «commentantes», Charles Olson et Walt Whitman. C'est dire combien le texte whitien affronte les territoires les plus variés. Mobile et fluide, il progresse «comme une ligne de crête» entre divers savoirs.
- 28 Wunenburger, Jean-Jacques, «Présentation», in *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique* (Editions Universitaires de Dijon, 1996), p. 13.

Le Miroir et le simple (Des récits postmodernes)

Frank Wagner

Que le phénomène postmoderne soit conçu comme une attitude théorique, un projet artistique, une période (et qu'on préfère dans ce dernier cas parler de *postmodernité*) ou comme une synthèse, variable suivant les observateurs, de *c/ses* différents aspects, il est nécessairement repérable dans la pratique culturelle (en l'occurrence dans les récits contemporains, auxquels se bornera mon domaine de recherche) à l'état de marques formelles, de traits caractéristiques qui en seraient définitoires.

Aussi me proposerai-je d'examiner ici un corpus de récits de langue française parus ces dix dernières années, afin d'interroger (c'est-à-dire, également, mettre à l'épreuve) la notion problématique de *récit postmoderne*; tentative pour dépasser les supputations tendancielles et rechercher leur confirmation (ou leur infirmation) au cours d'une enquête de type empirique. Ce qui équivaut, à moyen terme, à un projet de synthèse, malgré la prévisibilité d'un morcellement intermédiaire du concept unitaire initial en une *pluralité de récits postmodernes*; variations contingentes observables lors de toute actualisation...

A supposer que cet angle d'approche soit le plus pertinent: en effet, à un repérage empirique, entrepris *a posteriori* afin d'étayer l'intuition initiale d'une tendance pluriculturelle, il est possible et sans doute tout aussi légitime d'opposer le cheminement inverse de l'étude originelle de manifestations culturelles diverses qu'il s'agirait de transcender dans l'élaboration d'un concept homogène. Faux problème, compte tenu de l'état actuel des recherches sur le postmodernisme, qui «condamne» mes investigations à un rôle de vérification (première option), mais dont le rappel permet de spécifier au passage un souci, pour ces lignes, de conformité avec leur objet, puisque:

S'il est vrai que l'objet se modifie sous l'influence de la présence du sujet, si le sujet ne peut jamais constituer un objet autonome préalable à son enquête, alors tout énoncé (descriptif ou prescriptif, scientifique ou moral) sera entaché d'un élément autoréflexif.¹

Dont acte. Par ailleurs, l'entreprise se voit confrontée, dès son seuil, non pas à une impossibilité, mais à un (double) paradoxe – qui ne saurait

[...] proposer une description de l'énoncé typique de cette écriture contemporaine, car il n'y en a pas. Dès qu'on relève les procédés d'écriture, les thèmes, les structures du post-modernisme, les gardiens de la continuité littéraire retrouvent exactement les mêmes techniques dans la littérature traditionnelle, effaçant du coup toute spécificité.²

– qui entend se constituer en ébauche d'une *poétique de la postmodernité*, forme de structuralisme (au sens large, je l'espère) de ce post-structuralisme qu'est aussi (entre autres choses) le postmodernisme.

Le premier de ces deux obstacles, à mes yeux, n'en est pas vraiment un, puisque c'est précisément en lui que s'est originé le désir de mener cette enquête. Quant au second, son dépassement semble lui aussi légitime, dans la mesure où la volonté de rechercher *empiriquement* des critères définitoires du postmodernisme manifeste, une fois encore, une homogénéité de la démarche critique et de son objet:

Dresser la poétique de la postmodernité, c'est décrire les traits caractéristiques de la renarrativisation [...] Après les siècles qui ont postulé une science du général, il faut une science du particulier.³

Cette prise de position de Sophie Bertho, anticipant partiellement (seulement) sur les développements qui vont suivre, contribue dans le même temps, semble-t-il, à asseoir leur légitimité.

«Science du particulier»

Légitimité qui peut également se lire dans divers précédents: les observations particulières au service de l'ébauche de cette «science» du particulier sont en effet déjà nombreuses, au point que semble s'être constituée une forme de vulgate de la critique du postmodernisme; la synthèse de ces études empiriques occasionnant une immédiate confirmation de l'éclatement prévu (car éminemment prévisible) de l'initial concept unitaire en manifestations contingentes plurielles.

A l'examen, trois options (évidemment elles-mêmes subdivisibles, compte tenu de la part d'arbitraire de toute taxinomie) majoritaires semblent se dessiner pour ces récits postmodernes. Comme le signale Marc Gontard, dans l'un des articles qui précèdent, il est possible de distinguer: une esthétique du *discontinu*, dont les ressources formelles diversifiées engloberaient à la fois le collage, le fragmental et le métissage; le choix de l'*ironie narrative*, aboutissant à la production de «romans-parodies»

(au sens large); celui de l'*autoreprésentativité*, qui peut élire des objets fort variés, qu'il s'agisse du jeu de l'écriture ou/et de ses conditions de possibilité. A ce propos, il importe de préciser que l'*autoreprésentativité* (ressource éminemment particulière puisque si, à elle seule, elle permet de définir une «classe» de récits postmodernes, n'en est pas moins mise à contribution dans les autres classes préalablement repérées) est souvent présentée, selon le traitement qui est fait de ses ressources variables, comme une possible ligne de démarcation entre modernisme et postmodernisme narratifs.

En effet, de l'architecture cyclique de *A la recherche du temps perdu* aux mises en abyme des premiers récits robbe-grilletiens ou des fictions ricardoliennes, en passant par l'entreprise de réécriture joycienne (*Ulysse*), la présence d'un projet autoreprésentatif *global* (et à ce titre perçu comme authentiquement réflexif, puisque semblant manifester l'existence d'une telle esthétique) jouant prioritairement de ressources implicites (procédés de *composition*: adoption d'une structure circulaire, duplications spéculaires, etc.) se voit fréquemment et avec insistance présentée comme caractéristique voire définitoire du modernisme narratif; au lieu que le recours à des ressources autoreprésentatives le plus souvent explicites, ponctuelles et locales (correspondant grosso modo au *métanarratif*⁴ défini par Gérard Genette), en l'absence d'un projet réflexif d'envergure (l'essentiel se situant alors ailleurs, par exemple dans la «[...] renarrativisation, préalable à une éventuelle re-moralisation de la littérature, et ceci pendant la période du refus de l'histoire»⁵) s'avérerait symptomatique de la pratique scripturale à l'œuvre dans les récits postmodernes.

Le modernisme narratif consisterait donc majoritairement en une orientation prioritaire du geste réflexif vers l'*énoncé* (et pourrait donc à ce titre se voir schématiquement résumé par la formule «œuvre *dans* l'œuvre» – ce qui implique une imbrication d'ordre *narratif*), quand son équivalent postmoderne se caractériserait par une orientation du même ordre vers l'*énonciation* (autorisant cette fois à parler d'«œuvre *sur* l'œuvre» – la modalité d'imbrication relevant alors du *discursif*)...

Je me propose dès lors d'ausculter les variations survenues dans l'usage de ces ressources autoreprésentatives, afin de déterminer si oui ou non l'opposition *autoreprésentativité implicite/autoreprésentativité explicite* peut constituer un paramètre discriminant fiable, et ainsi permettre d'établir *formellement* (par l'examen de la forme des textes, et avec assurance) une ligne de démarcation claire entre modernisme et postmodernisme narratifs. Après une brève tentative de mise en ordre théorique.

Un peu de ménage

Voici donc de retour le spectre de l'autoreprésentativité, à peu près aussi prisé de nos jours que le pantalon à pattes d'éléphant, emblème vestimentaire de la période (les années 70) à laquelle on l'assimile généralement. Mais il me semble que si pour beaucoup l'examen attentif des mécanismes autotéliques passe (également) aujourd'hui pour une tarte à la crème de l'effort théorique, c'est faute d'y avoir sérieusement goûté.

Pour s'en convaincre, il n'est que de revenir très brièvement sur la dichotomie préalablement envisagée entre orientation du geste réflexif vers l'énoncé (imbrication d'ordre narratif)/vers l'énonciation (imbrication d'ordre discursif)... Sitôt posée que (partiellement) déposée, déjouée; par un phénomène qui dans une autre terminologie (nouveau spectre: celui de la «productivité-dite-texte»), et au dogmatisme près, je le souhaite, a fait les beaux jours de la critique moderniste des récits modernistes: l'œuvre par l'œuvre:

Note roman.

Quelque chose ou quelqu'un d'innommé se rebiffe. Qui ne cadre pas avec cette sorte d'écrit. (*Charrue*⁶, pages 78-79)

A ne pas confondre avec le topos romantique du créateur débordé par sa créature (Pygmalion), cette notion (qu'on cernera plus justement par le biais d'une comparaison avec l'hypothèse proposée par la grammaire transformationnelle: l'existence d'une créativité ou productivité qui change les règles; à retrouver dans le texte (ou l'œuvre) en l'absence de recherche par l'écrivain d'un effet, voire en opposition à une telle recherche), présente avec insistance dans un texte publié en 1985, vient remettre en cause la dichotomie précédente, comme insuffisante; l'œuvre par l'œuvre (concept qu'on aurait tort de tirer trop hâtivement ou exclusivement dans l'orbe du modernisme narratif) se situant au carrefour d'une orientation du geste réflexif vers l'énoncé ou l'énonciation, et impliquant par là-même un dépassement de cette opposition schématique.

C'est que dans le champ des mécanismes autoreprésentatifs, rien n'est simple; tout manichéisme critique hâtif devant être rigoureusement évité. Ainsi, l'analyse empirique de tout récit (les «objets-textes» des années 70...) jouant de ressources autoreprésentatives permet de se convaincre de l'impossibilité de dissocier – sinon arbitrairement – les phénomènes explicites et implicites; ce que l'on nommera avantageusement (car plus rigoureusement) à la suite de Bernard Magné⁷ le «métatextuel dénotatif» et le «métatextuel connotatif». Toujours (sauf hypothétique parti pris inverse, et encore...), sur la longueur de quelque texte narratif, les opérations métatextuelles jouent de ces deux types de ressources; qui de plus peuvent

s'avérer conjointes dans la constitution d'un seul et même passage. Soit l'incipit de *La vie en suspens*⁸, nouvelle⁹ d'Harry Mathews:

«A gauche, c'est là que tu commences*»: une porte de fer sertie de petits panneaux de verre; près d'elle, visible à travers une baie vitrée, un jardin en terrasse portant des arbres et des arbustes sans feuilles, parmi lesquels un ginkgo [...].¹⁰

Au plan de la dénotation, le référent des déictiques «A gauche», «là», doit être identifié comme l'entrée de l'appartement (sa «porte de fer») dont le narrateur entreprend la description. Mais *simultanément*, ces déictiques délivrent un apport informatif relatif non plus à l'espace diégétique (la porte de l'appartement), mais à l'espace même de la page où se déploie le début du texte et où s'inaugure la lecture: c'est effectivement là, à gauche (du moins en français; aussi bien que dans l'original américain) que le texte commence; ainsi, nécessairement, que sa lecture (dont le cheminement, ligne après ligne, suivra un vecteur orienté de la gauche vers la droite).

A partir de signifiants de même nature («A gauche», «là»: identité graphique et phonique) se développent donc un signifié dénotatif concernant le référent du discours (la porte de l'appartement), et un signifié connotatif concernant quant à lui autre chose: l'espace de l'écriture et celui, conjoint, de la lecture. De sorte qu'à un apport informatif sur le référent du discours (l'univers diégétique dans le cas d'un texte fictionnel) s'ajoute (sur la base de signifiants communs) un signifié de nature différente portant sur les opérations d'écriture/lecture.

Il ne m'est pas possible, dans le cadre restreint de cette étude, de multiplier à des fins démonstratives les analyses empiriques de passages autoreprésentatifs précis. Je me contenterai donc de renvoyer aux divers articles¹¹ dans lesquels Bernard Magné entreprend de jeter les bases d'une «rhétorique métatextuelle»; en précisant que la complexité de ces phénomènes, irréductible à quelque dichotomie schématique, et dont la mise au point d'un modèle théorique totalisant se devrait¹² de rendre compte à la fois de la dimension énonciative, des ressources langagières mises en œuvre (dénotatives ou/et connotatives), de l'objet (parfois *des objets*), de l'ampleur, de la forme et de la fréquence, ne va pas sans compromettre la possibilité de leur mise à contribution pour l'établissement, à titre de paramètre discriminant, d'une ligne de démarcation entre modernisme et postmodernisme narratifs.

D'autant que pour qui souhaite parcourir le champ de ces mécanismes avec quelque rigueur, il s'avère impossible de se borner à une perspective strictement immanente (d'ailleurs actuellement remise en cause de façon beaucoup plus générale), dans la mesure où la quasi-totalité des opérations métatextuelles jouant de ressources connotatives concernent simultanément

l'écriture du texte et les opérations de lecture (le protocole de réception). Ce qui suffirait à ruiner la conception utopique du métatextuel comme instrument idéal d'une pédagogie lectorale autonome; car:

«Si la lisibilité d'un texte suppose le recours au métatextuel, la lecture du métatextuel exige quelque secours au-delà du seul enclos de l'espace textuel.»

(*Métatextuel et lisibilité*, page 87).

On pourrait certes éprouver la tentation d'identifier cet idéal critère discriminant dans la présence (assimilation au modernisme)/l'absence (assimilation au postmodernisme) d'un *projet autoreprésentatif global*, déductible de la mise en place, au sein des récits, de *réseaux métatextuels* (fonctionnant par juxtaposition et/ou condensation et/ou hiérarchisation) occasionnant une *saturation autoreprésentative*.

Mais la dimension essentiellement dynamique de ces concepts, qu'il illustre, dans la rhétorique métatextuelle mise au point par Bernard Magné, la *bascule de figure à trope*¹³, risque là encore de laisser une marge excessive à l'appréciation (intuitive) personnelle (*à partir de quand* les figures se convertissent-elles en tropes métatextuels? Comment déterminer pour les récits le *seuil* à partir duquel adviendrait une saturation autoreprésentative?); d'où un danger de mésinterprétation, de signifiouse. Reste que seule l'analyse empirique de récits contemporains (ici, des textes réputés postmodernes: ceux de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint...) pourra permettre la confirmation, ou à l'inverse, l'infirmité de cette hypothèse.

Les procédures métatextuelles dans les romans de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint

Tout d'abord, l'extension du corpus à des récits unanimement qualifiés de *postmodernes* (dont on peut supposer qu'ils ont paru permettre l'application légitime du concept à des productions relevant du mode narratif, autorisant ainsi une première illustration, sinon définition, de ce que peut être un récit postmoderne) entraîne d'emblée une confirmation spectaculaire de l'impossibilité d'opérer, si ce n'est arbitrairement, une dissociation des ressources métatextuelles dénотatives et connotatives.

Soit un premier exemple, extrait de *Lac*¹⁴, de Jean Echenoz, réécriture ironiquement distanciée (parodique?) de ce genre narratif nettement codifié que constitue le roman d'espionnage:

Un rayon sceptique entra dans la chambre où Rodion Rathenau prenait quelque repos. Allongé sur son lit, le garde du corps relisait une bande des-

sinée d'espionnage pour adultes dont l'héroïne était dotée d'inconcevables appas: Rathenau était ému, les talons de ses chaussures imprimaient nerveusement deux croissants foncés sur la courtépoinette beige. Lorsque l'espionne entreprenait de faire plein de trucs à l'espion, Rathenau s'imaginait toujours à la place de celui-ci, Perla tenant évidemment dans sa rêverie le rôle de celle-là – quoiqu'elle se fût toujours montrée intraitable sur ce point, arguant dans son vocabulaire brutal, de ce que niquer dans le boulot c'était niquer le boulot. (*Lac*, page 163)

Les ressources langagières mises en œuvre se révèlent clairement dénотatives (nulle trace ici d'un matériau signifiant spécifique), mais n'en favorisent pas moins le développement simultané d'une dimension métatextuelle connotative, par l'établissement d'une *mise en abyme* (au sens strict): de la figure de lecteur. Le personnage de Rodion Rathenau (alias B. 12...) reproduit – *duplique* – à l'intérieur de l'univers diégétique l'activité lectorale extradiégétique.

A un important (car très significatif) gauchissement près: le scripteur ne représente pas banalement un personnage absorbé dans la lecture d'un roman d'espionnage, mais dans celle d'une «bande dessinée d'espionnage pour adultes» (à des fins masturbatoires, avortées pour cause d'irruption de Perla Pommeck, garde du corps féminin et dame des pensées lubriques de Rathenau: comique de situation); de sorte que c'est non seulement l'hypotexte générique de *Lac* qui se voit de la sorte signalé, mais également la dévaluation ironique qu'il subit au sein d'une entreprise de réécriture ludique et distanciée.

De plus, c'est peut-être, toujours sur le mode implicite, le mode de lecture («protocole de réception») habituellement associé à l'hypotexte ainsi dévalorisé (identification au surhomme que représente l'espion-aventurier, 007 ou S.A.S...) qui fait également les frais de la remise en cause, dans la mesure où *Lac* rend rigoureusement impossible un tel type de lecture. Le sobriquet dont Rathenau est affligé s'avère à ce titre particulièrement éloquent: le «double zéro» qui dans le matricule de James Bond signifie en langage codé le permis de tuer cède la place au nom (de code?) d'une vitamine (B. 12.), utilisée pour lutter contre le rachitisme; l'histoire de la métamorphose (musculaire seulement) de l'espion de pacotille (cf. *Lac*, pages 95-96). En outre, la dévalorisation du récit d'espionnage n'est pas timidement suggérée, mais s'organise en *réseau*, dont la lecture de Rodion paraît constituer la pièce maîtresse, puisqu'elle le clôt, comme on ferme un circuit électrique pour en permettre le fonctionnement.

Pour s'y rendre il dut appliquer la procédure classique de dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque*: et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis

sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien*.» (*Lac*, page 53)

Très vite, comme d'habitude, Chopin n'éprouvait plus tellement de plaisir à rechercher le micropoint dans le texte du tract, à le détacher, le développer, l'agrandir puis le décrypter; on se fatigue même de l'espionnage, très vite*. (*Lac*, page 73)

[...] on lui avait inculqué l'usage du micropoint, du carbone blanc, l'art de déjouer les filatures, les boîtes aux lettres mortes et toutes ces conneries*. (*Lac*, page 44)

Etc... La dévalorisation de l'hypotexte générique (le récit d'espionnage – roman, film, B. D. – constitue un genre codifié à l'extrême) tourne à l'entreprise de dénigrement systématique (incluant les ressources de l'invective).

Mais par-delà le repérage de ce réseau de sens (représentation dans et par le récit des codes qui déterminent sa facture, quand bien même sur le mode réactionnel), ce qui s'avère ici intéressant c'est la dimension autoreprésentative (métatextuelle), que lui confère notamment le brouillage de l'origine énonciative. En effet, dans les exemples cités, il est impossible de trancher catégoriquement entre une parole du personnage (au discours indirect libre) et une parole (commentaire dépréciatif) du narrateur (au discours indirect); de sorte qu'à la faveur de cette incertitude, soigneusement entretenue, la dévalorisation de l'espionnage (dans l'hypothèse d'une lecture strictement intradiégétique) peut sembler se commuer en remise en cause du *récit* d'espionnage, plus particulièrement du surcodage à l'origine de sa stéréotypie (lecture métatextuelle).

Ainsi, c'est la dimension *parodique* de *Lac* qui se voit signalée à l'attention lectorale, à la faveur de la conjonction de ressources linguistiques dénotatives (remise en cause *explicite* et récurrente) et connotatives (un travail d'induction permet aux lecteurs de repérer une dénonciation *métatextuelle* des stéréotypes de l'hypotexte mi-posé, mi-déposé: convoqué à fin de révocation).

Au nombre de ces paramètres dialectiquement convoqués/révoqués, les opérations d'encodage/décodage, encryptage/décryptage, me semblent (au risque de la signifiouse?) jouer un rôle de premier ordre, qui favorisent une représentation – certes implicite –, à son tour, dudit mouvement dialectique. Au premier abord, la représentation de ces phénomènes peut paraître participer, sans apport remarquable par sa nouveauté, de l'entreprise de dénigrement déjà signalée:

Chopin lut plusieurs fois cet arrangement, cherchant dans sa mémoire deux ou trois grilles élémentaires, assez vite il trouva l'ouverture. Le texte n'était pas trop cruellement chiffré*: il y accéda par la technique de la substitution à double clef, en s'aidant du tableau carré de Vigenère: «Vous n'avez pas perdu la main, déclarait le micropoint, c'est bien». (*Lac*, page 40)

Le travail de décodage révèle un message essentiellement autotélique: le micropoint dit qu'il est micropoint, et que Chopin a su le déchiffrer (ce qu'il sait déjà); le décrypteur est renvoyé ironiquement à sa seule capacité de décryptage.

Il est bien sûr possible d'en rester là, et de verser ce clin d'œil autoreprésentatif au dossier de l'entreprise de dénigrement parodique. Mais, différemment, on peut, partant du postulat que *Lac* résulte d'un jeu dialectique avec les *codes* génériques du récit d'espionnage (et constitue donc à son tour la somme d'opérations d'encodage... à décoder), se demander *quel est ce texte* dont il nous est précisé qu'il «[...] n'était pas trop cruellement chiffré [...]».

- Le texte du micropoint que Chopin a découvert sur un dépliant publicitaire (lecture strictement bornée aux frontières de l'univers diégétique du récit; pour ne pas dire réaliste)?
- Le texte de *Lac* lui-même, qui effectivement ne s'avère «pas trop cruellement chiffré», puisqu'il ressasse (saturation autoreprésentative) sous forme d'un réseau métatextuel – à l'occasion hiérarchisé – sa principale caractéristique générative (lisible dans le texte à l'état de procédés): réécriture ironiquement dépréciative de l'hypotexte générique que constitue le récit d'espionnage (lecture métatextuelle)?

La nature des opérations métatextuelles¹⁵ permet de préserver cette dualité, à l'état de tension interne, constitutive de l'extrait: qui dénote le premier cas de figure, et connote le second.

De plus, confirmation de cette hypothèse interprétative, les opérations d'encodage/décodage ne se cantonnent pas à la sphère de l'espionnage, mais s'étendent à des zones de la diégèse qu'on aurait pu s'attendre à en voir préservées:

Tout seul au fond de la salle [du café où Chopin tue le temps], un sourd-muet soliloquait dans son langage signé, remuant discrètement ses doigts entre ses jambes au-dessous du guéridon. Rompu aux codes les plus courants, Chopin comprit que l'homme ressassait un problème conjugal, puis celui d'un règlement d'allocation, compliqué par une question de rappel. (*Lac*, pages 93-94)

Par-delà la dérision (incontestable, et dédoublée: déformation professionnelle de l'espion-Chopin; banalité des préoccupations quotidiennes: confrontation ironique des deux codes par l'application induite du premier

au second d'entre eux), l'activité herméneutique ne s'en trouve pas moins une nouvelle fois représentée; et plus encore mise (certes implicitement) en évidence par la crue qui la caractérise: ce n'est plus un micropoint que le personnage de Chopin décode ici, mais un personnage de la diégèse (un alter-ego)... à laquelle tous deux appartiennent. Chopin commence à décoder... *Lac*.

[...] elle [Suzy] déchiffre autant qu'elle peut* les textes des étiquettes, les inscriptions peintes aux vitrines – très beau carrelé, superbe thon, promotion sur les langues et les cœurs –, jouant à y rechercher le mode d'emploi des lieux*. (*Lac*, pages 159-160)

Le personnage de Suzy, étranger au milieu de l'espionnage (si ce n'est en tant qu'épouse d'Oswald Clair, le transfuge), en se livrant à son tour à une activité de décryptage, consacre l'intensification du mouvement autoreprésentatif; puisqu'elle entend de lire une portion de l'espace intradiégétique en quête (certes ludique) de son *mode d'emploi*. Difficile de ne pas céder à la tentation d'une lecture métatextuelle, qui verrait dans la présentation de ce personnage comme apprenti-herméneute («pour jouer») un analogon intradiégétique des lecteurs réels, absorbés dans l'interprétation – elle aussi ludique – des codes que *Lac* soumet avec insistance à leur appréciation.

D'autant qu'à quelques lignes de distance, l'autotélicité semble s'affiner, la représentation se préciser:

Des plus ou moins tièdes intimités passées par ces murs, puis expropriées, ne reste que cet écorché d'inaccessibles carrés aux couleurs déchues, exposés au froid, au vent, à la vue de tous, et que Suzy décrypte en les regardant, reconstituant des biographies d'insectes* [...]. (*Lac*, page 160)

Comme dans l'extrait de la page 40, ce passage dénote l'examen de l'espace diégétique (les ruines d'un immeuble; dont les travaux de démolition proposent une vue *en coupe* – comme au 11 de la rue Simon-Crubellier?) par l'un des personnages, et connote une lecture-décryptage (à laquelle le «déchiffrage» précédent a fait place) du texte où il s'actualise.

Lecture proprement *métatextuelle* (Suzy comme figure de lectrice-herméneute, mise en abyme, dupliquant à l'intérieur de la diégèse l'activité de réception des lecteurs extradiégétiques), *Lac* pouvant précisément passer pour une telle reconstitution de «biographies d'insectes»: vue d'ensemble de la vie du couple Clair, triomphant in fine; manipulation du pion Chopin, abusé du début à la fin, floué en temps qu'espion intérimaire comme en tant qu'amoureux; destin du colonel Seck... et des autres (Vital Veber, Vito Piranese, etc...); d'où le sentiment de vaine agitation caractéristique de l'observation, par exemple, d'une fourmilière.

Le texte, en reproduisant en son sein même sur le mode analogique le type de réception qu'il présuppose, d'une part dialectise les opérations d'encodage/décodage qui le constituent pour partie (stéréotype du récit d'espionnage), d'autre part (mais toujours dans un rapport de simultanéité) suggère un dépassement métatextuel de cette dialectique en incitant les lecteurs à l'appliquer à son intégralité (à étendre cette application au-delà des bornes de l'univers de l'espionnage).

Par-delà l'entreprise de réécriture ludique et distanciée constitutive du traitement de son hypotexte générique, c'est à présent sa propre dimension globalement métatextuelle (encodage généralisé, appelant un symétrique décodage), plus vaste, que *Lac* représente en son sein.

Bien sûr, je ne perds pas de vue qu'un tel projet interprétatif renoue avec des présupposés modernistes; qui peuvent, appliqués à *Lac*, sembler déplacés; transformant alors mon *interprétation en utilisation* – abusive.

D'autant que le texte peut paraître prévenir de telles tentatives herméneutiques, programmant (décrétant?) leur bascule dans la signifiouse:

Dans le même souci décoratif, on a cru pertinent d'installer une fontaine au milieu de la dalle, façon de sphinx moderniste qui vomit sans mollir un étroit ruban d'eau plate* [...]. (*Lac*, page 158)

Ce «*sphinx moderniste*», clairement dévalorisé, favorise apparemment la mise en abyme (procédé moderniste?) d'une axiologie-repoussoir, refusée: *Lac* ne se veut pas sphinx, aux énigmes insolubles.

Mais à cette occasion, plutôt qu'un refus pur et simple des lectures interprétatives («décalées» par rapport à leur objet), c'est peut-être à l'inverse leur possibilité, encouragée autant que légitimée par la cohérence et la clarté du réseau autoreprésentatif qui s'y met en place, que le texte manifeste – toujours par le recours à un mixte linguistique: dénotatives, les ressources contribuant à la description de l'espace diégétique (la fontaine); connotatives, celles qui invitent à une réception métatextuelle de ce motif. La préservation de ce dualisme fonctionnellement simultané permet de dépasser la caricature du modernisme pour y lire l'incitation contrastive au décodage du texte, que la présence en son sein d'un réseau autoreprésentatif non seulement autorise mais favorise. Le refus de l'hermétisme au service de l'herméneutique.

Par ailleurs, *Lac* semble représenter implicitement l'ambiguïté de son rapport à ce concept de *modernisme*, plus précisément aux techniques et procédés – mise en abyme, spécularité – qu'on lui associe généralement (idée reçue).

Procédés refusés (*Lac*, page 50: «[...] des ouvriers âgés sortant de la miroiterie transportaient de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne* [...]); par-delà la

désillusion existentielle se donne à lire, sur un plan métatextuel, le refus des ressources de la spécularité, convoquées à seule fin de révocation), ou résolument non fonctionnels (page 16: «[...] une statue d'Emmanuel Frémiet représentait une ourse en train de détruire un homme à l'âge du fer [...]» / «[...] Chopin devrait passer devant le bronze de Barbedienne qui figure, en abyme, Emmanuel Frémiet sculptant l'ourse homicide* [...]» – clin d'œil ironique plutôt que représentation du créateur et de sa création): déception ludique de l'horizon d'attente institué par la pratique compositionnelle et scripturale des devanciers modernistes. Cependant, la récurrence de phénomènes eux aussi d'ordinaire associés au modernisme narratif finit par jeter un doute sur la dimension strictement ironique des intentions qui président à leur apparition.

Evocation explicitement métatextuelle des difficultés scripturales de Chopin (auteur d'un «[...] article en cours consacré au stilpon [...]» – *Lac*, page 128), constitution d'une figure «d'écrivain» au sein du récit – qui permet l'irruption d'un nouveau code (scientifique: l'entomologie; cf. titres d'articles sous forme de notes en bas de page); à son tour parodié –; insistance explicite sur l'apparente facticité de l'espace diégétique (page 182: «Net, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence [...]»), où peut se lire une suggestion métatextuelle de sa *fictivité*; insistance sur l'arbitraire qui préside à la conduite du récit (page 170: «[...] c'est étouffant, on respire mal, c'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement [...]»: réduction du coup de théâtre final au rang d'artifice narratif), révélation (toujours métatextuelle) du *pouvoir de fabrication* du romancier; exploitation d'une indécision énonciative soigneusement entretenue (page 10: «Je saurai ça dans une semaine et ensuite on y va. C'est parti.»: discours direct? indirect? Appréciation du personnage ou commentaire métatextuel du narrateur?) à des fins de mise en évidence, de nouveau, de la mainmise du narrateur sur le récit; métalepse transesthétique (page 174: «Arrêt sur image: agitées par le vent d'orient dominant, les branches des arbres proches viennent régulièrement frapper les fenêtres, contrefaisant le bruit du moteur de l'appareil de projection. L'action reprend lorsque la porte de la suite s'ouvre à nouveau [...]»); pause occasionnée par une artificielle confusion médiumnique: roman/cinéma), aux paradoxales capacités de dénudation du médium littéraire; etc...

Considéré séparément, chacun de ces procédés pourrait sembler participer de l'intention ironique que je repérais dans les extraits des pages 16 et 50; mais leur multiplication a tôt fait, à force d'insistance, d'aboutir à la constitution d'un nouveau réseau, qui affirme de façon récurrente la *fictivité* du texte où il apparaît. De sorte que *Lac* représente non seulement

son statut de réécriture ludique et distanciée, mais encore son essence proprement littéraire comme son statut de *fiction*.

Les hypothétiques intentions ironiques qui auraient pu présider à l'apparition de ce nouveau réseau proprement métatextuel, à valeur (délibérée ou non) d'indication de fictivité, sont débordées.

Rien là que de prévisible, tant les divers romans de Jean Echenoz mettent au premier plan *le jeu de l'écriture*: pratique systématisée et ludique de la comparaison (occasion d'une recherche d'écart entre comparé et comparant; l'histoire du parapluie et de la machine à coudre...), de l'incise («sourit Suzy avec modération» – *Lac*, page 51), variations affectant pronoms et temps grammaticaux, fusion des styles direct, indirect, indirect libre dans la même unité syntaxique, mélange des registres de langue, interjections, onomatopées, formules, etc, etc...

[...] nulle forme sur nul fond ne faisait sens, tout était flou. (*Lac*, page 188)

Cette pensée de Chopin (inspirée par la monotonie de la banlieue) permettrait, si on la dérive vers une perspective métatextuelle, de préciser la part dévolue à l'intrigue dans les romans d'Echenoz. Presque toujours remarquablement complexe et enchevêtrée (surtout dans les récits des débuts), elle est systématiquement *congédiée* dans les dernières pages, comme si l'essentiel résidait ailleurs: dans le déploiement de cette écriture caractérisable (sans nuance péjorative) par la recherche quasi permanente d'un effet.

Reste à préciser qu'une telle écriture, dans la mesure où elle signale presque à chaque ligne l'opacité (lorsque *l'effet* est atteint) du médium littéraire, et bien que jouant de ressources indirectes, contribue, aux côtés des deux réseaux autoreprésentatifs (révélant pour l'un le statut de réécriture parodique du récit, pour l'autre – dissociation de pure forme: leurs ressources, ponctuellement conjointes, tendant à *fusionner* – son essence littéraire et fictive) à saturer la représentation de l'hyperlittérarité du texte où elle s'épanouit: *Lac*.

Voué au blanc-bleu?

Au tour de Jean-Philippe Toussaint:

La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. Que l'on désire au passage, si cela nous chante, isoler une pensée, une seule, et, l'ayant considérée et retournée dans tous les sens

pour la contempler, que l'envie nous prenne de la travailler dans son esprit comme de la pâte à modeler, pourquoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, in fine, que le résultat d'une précipitation, où, autant la floculation peut paraître miraculeuse, autant le précipité chimique semble pauvre et pitoyable, petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation*. Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. (*L'Appareil Photo*¹⁶, page 32)

L'énoncé des perplexités métaphysiques du narrateur-personnage (l'origine énonciative du passage est clairement soulignée par les modalisations initiale et conclusive), leitmotiv des récits de Toussaint, où la place croissante qu'elles occupent finit par occasionner une rupture avec le minimalisme narratif des débuts, aboutit ici à des considérations *métalinguistiques*. Même si la langue utilisée reste cette fois encore dénotative (l'une des caractéristiques essentielles du métalinguistique), à l'évidence traiter au sein d'un roman de la vanité de la formulation n'est nullement indifférent; puisque se développe de la sorte, par le jeu de ressources métatextuelles connotatives à présent (dont le repérage implique un travail d'induction de la part des lecteurs), mais dans un rapport de *simultanéité*, une mise en cause du texte même où apparaissent ces considérations. Le récit, à cette occasion, paraît formuler le scepticisme de l'instance qui l'assume à l'égard de son bien-fondé.

Néanmoins, ce scepticisme appelle à son tour une relativisation. Tout d'abord parce qu'elle se donne à lire dans l'ultime modalisation: «Telle était en tout cas*, pour l'heure*, ma* ligne de conduite», momentanément du choix énoncé; à quoi s'ajoute le rappel de l'origine énonciative: le narrateur-personnage, dont la parole ne doit pas être confondue avec celle de l'auteur (l'instance narrative n'est pas l'instance littéraire). Ensuite, parce que ce dont il est ici question, c'est la formulation de *pensées*; or on ne peut pas dire, malgré la dérive précédemment signalée, qu'il s'agisse de l'essentiel du matériau narratif de *L'Appareil Photo*, ni à plus forte raison de *Monsieur*¹⁷ ou *La Salle de Bain*¹⁸, où domine le récit d'événements quotidiens apparemment insignifiants et dénués d'importance («D'autres anecdotes?»)¹⁹.

De sorte qu'est peut-être ici «mise en abyme» (signifiée, et signalée à l'attention lectorale, à la faveur du fonctionnement simultané d'une strate métalinguistique et d'une strate métatextuelle connotative) l'axiologie qui sous-tend visiblement les récits de Jean-Philippe Toussaint, et paraît déterminer certains des choix narratifs qui s'y actualisent: indéniables pré-

occupations d'ordre métaphysique (fuite du temps, menace de la mort), contrepoint ponctuel à (et caution de) la vacuité de ce qui est raconté.

Mais plus que la simple expression dans les textes, déjà en elle-même signifiante, de cette axiologie, m'y intéresse(nt) son (ses) mode(s) d'apparition, ainsi que ses (leurs) rapports au reste de l'édifice narratif.

Ainsi, dans *L'Appareil Photo*, assiste-t-on une fois encore, à la faveur de ces commentaires explicites du narrateur-personnage (en ces occasions nettement plus narrateur que personnage; au point que malgré la restriction précédente – cf. *supra* – on peut se demander si le texte ne présente pas alors une dimension extra-narrative), à la mise en place graduelle d'un *réseau* de sens; métatextuel en ce qu'il expose l'axiologie qui non seulement sous-tend le récit, mais détermine les choix narratifs (priorité accordée à l'insignifiance de l'événement (?) quotidien le plus banal) qui s'y actualisent:

[...] qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer* le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt*, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. (*ibid.*, pages 93-94)

Entre cet extrait et celui de la page 32 s'établit un jeu de relais, d'échos; qui non seulement favorise l'explicitation (redondante) de l'axiologie à l'œuvre dans ce texte (son *message*), mais en autorise une graduelle clarification, une *spécification*; par le biais d'une surenchère autoreprésentative. En effet, la déperdition de sens inhérente à l'expression n'est pas banalement rappelée (effet de *redite*), mais fait l'objet, dans un geste qui doit autant à la volonté démonstrative qu'à une intention (auto-)ironique, d'une application illustrative à l'énoncé même où se lit sa formulation: «[...] comment dire, comment ne pas dire plutôt* [...]». Ce paradoxe (dire la vanité de dire, exprimer l'inanité de l'expression) transite ainsi par l'instigation d'un *réseau métatextuel hiérarchisé* (à valeur de complément des réseaux obtenus par juxtaposition et/ou condensation), où la seconde strate (*méta-métatextuelle*) remplit la fonction de facteur de lisibilité de la précédente (simplement métatextuelle; plus précisément *métalinguistique*), et permet d'accroître la cohérence du raisonnement en en indiquant ironiquement les limites, puisqu'en définitive le texte accomplit le contraire de ce qu'il prêche (le «[...] comment ne pas dire plutôt [...]» se réduisant à une coquetterie rhétorique, à l'origine d'un effet d'insistance sur le paradoxe énoncé).

Cependant, si comme tous les réseaux de sens celui-ci se caractérise par un fonctionnement *plurivoque* (également rétrospectif et prospectif), l'intensification graduelle sur la diachronie du récit de l'autoreprésentativité qui s'y manifeste ne semble rien moins que contingente; qui prépare (et *programme*) son dénouement, lieu d'une mutation spectaculaire de la pratique d'écriture: les onomatopées, les interjections, le mixte des discours indirect, direct et indirect libre dans la même unité syntaxique (bref, les diverses caractéristiques de l'écriture *blanc-bleu* de Jean-Philippe Toussaint), ressources habituellement mises au service d'un récit de la banalité du quotidien, cèdent la place à une écriture de facture beaucoup plus classique, discours métaphysique (dont le désespoir convoque le souvenir du modernisme d'un Beckett, par exemple) où se donne à lire le message, pour le coup univoque, du roman: manière de *carpe diem* (ironiquement?) anémiquement:

[...] assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant.

Vivant.

(*ibid.*, pages 126-127)

Il ne s'agit pas tant, dans *ma* perspective, de célébrer ou déplorer ce changement (quand bien même cette crue du discours métaphysique, encore amplifiée dans *La Réticence*²⁰, prive²¹ l'écriture de Jean-Philippe Toussaint des particularités qui en faisaient le présumé postmodernisme) que de comprendre que cette mutation finale est rigoureusement programmée au fil de l'ouvrage par l'établissement, puis la saturation, d'un réseau autoreprésentatif qui en signale et spécifie l'axiologie.

Saturation dont je n'ai pu donner qu'un aperçu rapide et superficiel. Il conviendrait d'y ajouter, par exemple, la métaphore récurrente (cf. *L'Appareil Photo*, pages 14, 23-24, 50) de «l'olive qu'on fatigue avec une fourchette avant de la piquer» (présentée explicitement à la page 50, nouveau réseau hiérarchisé, comme un analogon de la réalité à laquelle se heurte – mollement – le narrateur-personnage), de la variante Breyer au jeu d'échecs (qui consiste «[...] simplement à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps – à massacrer)»; *ibid.*, page 49 – évident parallélisme avec la «méthode» du narrateur-personnage face au réel, pages 23, 49-50); procédés dont la présentation contiguë aboutit (à la page 50) à la production de cet aphorisme: «Dans le combat entre toi et la réalité, sois dé-courageant», qui consiste en une réécriture hypertextuelle (nouvel exemple

d'une conjonction des ressources métatextuelles dénотatives et connotatives) de la parabole kafkaïenne – convocation d'une autre grand moderniste: «Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.»

Je préviendrai l'objection qui consisterait à imputer la présence de cette autoreprésentativité insistante dans *L'Appareil Photo* au tournant qu'y connaît l'écriture de Jean-Philippe Toussaint en signalant l'existence de phénomènes similaires dans ses récits précédents.

Dans *Monsieur* également, l'axiologie du récit fait l'objet d'une prise en compte autoreprésentative récurrente; plus difficilement perceptible sans doute car jouant cette fois de ressources exclusivement connotatives: sous les aspects d'un *télescopage des codes* (scientifique, quotidien). En effet, le récit du quotidien dérisoire de Monsieur se voit en permanence morcelé par l'irruption du code scientifique²²: géologie (le traité de Kaltz, chercheur au C.N.R.S, occasion d'une parodie du style universitaire), et plus généralement sciences-physiques: «Le mouvement son caractère relatif» (programme du lycéen Ludovic), la théorie des Quanta (l'interprétation de Copenhague); mais aussi Histoire (mémoire universitaire sur «le lycée de Chartres pendant la drôle de guerre», et géo-politique (conversation de Mr Romanov et du secrétaire d'état)...

Interprétation de Copenhague et *Tutti Quanta*

Le récit de l'expérience de Schrödinger²³ (fait par Monsieur à son ami Louis lors d'un déplacement automobile: «Regarde la route, quand même, dit Monsieur», page 27: le télescopage ne menace pas que les codes) aboutit à l'exposé de l'interprétation de Copenhague:

Or, d'après l'interprétation de Copenhague, poursuit-il, une fois l'heure passée, le chat était dans les limbes, avec cinquante chances sur cent d'être vivant et autant d'être mort. On pouvait toujours jeter un petit coup d'œil pour se rendre compte, tu me diras, le coup d'œil ne risquant pas de le tuer, ni de lui rendre la vie s'il était mort. Cependant, toujours selon l'interprétation de Copenhague, le simple fait de le regarder altérait de façon radicale la description mathématique de son état, le faisant passer de l'état de limbes à un nouvel état, où il était soit* positivement en vie, soit* positivement mort, c'était selon*.

Tout était selon*. (*Monsieur*, page 27)

Le récit de cette expérience scientifique (motivé logiquement: nous savons que Monsieur sort de Centrale) et de ses implications se résout paradoxalement et fort ironiquement en une proclamation de relativisme total (formulée au discours indirect libre): l'expression idéale des perpétuelles per-

plexités de Monsieur face aux menues tracasseries de l'existence; la «philosophie» de Monsieur.

Ainsi le code scientifique vient-il cautionner le code quotidien qui compose la majeure partie du récit, en même temps qu'il révèle les pré-supposés qui régissent les agissements du protagoniste au sein de l'univers diégétique; ce qui correspond là-encore à une autoreprésentativité d'ordre axiologique.

De plus, la représentation au sein de la fiction de la rencontre de ces codes en apparence hétérogènes fait là aussi l'objet d'une spécification – que les ressources métatextuelles implicites mises en œuvre rendent sans doute moins aisément lisible que celle préalablement repérée dans *L'Appareil Photo* : aidant Ludovic à réviser sa leçon sur «le mouvement son caractère relatif», Monsieur s'éclipse discrètement:

Monsieur, les bras croisés, ne bougea pas et n'était pas loin de sourire, immobile dans la ruelle. Peut-être que voyant Monsieur là, du reste, devant lui sur le trottoir, alors qu'il aurait dû être derrière lui, dans la chambre, Ludovic, pris de vertige, se représenterait-il que Monsieur, qui ne pouvait évidemment s'accomplir qu'à l'état stationnaire, se déplaçait apparemment sans transition et que son énergie, comme celle de l'électron du reste, dans ses passes de bonneteau, hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait car il n'y avait pas de raison, selon l'interprétation de Copenhague, qu'il se produisît à un moment donné plutôt qu'à un autre. Mais, de l'avis de Monsieur, il ne le comprendrait pas. Non (ce n'était pas au programme). (*Monsieur*, page 78)

La spécification de l'autoreprésentativité d'ordre axiologique réside ici dans cette assimilation (certes hypothétique) des déplacements de Monsieur, personnage intradiégétique, à ceux de l'électron (selon l'interprétation de Copenhague), à la faveur de laquelle le télescopage des codes se voit à son tour signalé; nouvel exemple de démultiplication autoreprésentative hiérarchisée. Evidemment, les procédés déceptifs mis en œuvre (formulation de l'assimilation – un Monsieur quantique – sur le mode hypothétique, très forte – et ironique – modalisation finale) en compliquent le repérage par les lecteurs, mais la rencontre des codes scientifique et quotidien ne s'en écrit pas moins sur la page: l'autoreprésentativité fonctionnelle.

Comme on vient de le voir, je n'entends nullement circonscrire la mise en place dans et par le récit d'un réseau autoreprésentatif hiérarchisé (d'ordre axiologique) au seul *Appareil Photo*; encore moins l'imputer à la mutation scripturale qui, me semble-t-il, s'y donne à lire. En effet, les perplexités métaphysiques du narrateur-personnage apparaissent dès *La Salle de bain*, premier roman de Jean-Philippe Toussaint; où la représen-

tation au sein de la fiction de ces pré-supposés qui régissent aussi bien les agissements du protagoniste que les choix narratifs du scripteur transite déjà par le recours à un arsenal de procédés variés: expériences, méditations explicites, assimilation de la Dame Blanche à un Mondrian, dont la peinture fait l'objet d'analyses ultérieures, lecture – et citation – par le narrateur-personnage des *Pensées* de Pascal (dans une édition de poche anglaise), récit (le naufrage du Titanic) imbriqué, etc... Du «[...] sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer» (*La Salle de bain*, page 122) à «Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos?» (*L'Appareil Photo*, page 73), un apparent sur-place.

Le changement consiste en la substitution à une organisation essentiellement *tabulaire* (*La Salle de bain*, *Monsieur*) d'une structuration *linéaire* (*L'Appareil Photo*), l'autoreprésentativité d'ordre axiologique y suivant un vecteur épousant la progression diachronique du récit, et s'accompagnant in fine d'une éradication des particularités stylistiques (et par conséquent tonales: l'ironie) caractéristiques des romans antérieurs²⁴.

Le paramètre discriminant aux orties?

Maintenant que les objectifs démonstratifs que j'avais posés (récuser l'hypothèse d'une possible dissociation des ressources métatextuelles dénотatives et connotatives, procéder à un examen empirique plus précis de ces mécanismes) semblent atteints, plutôt que de multiplier à l'envi les analyses critiques (par exemple des textes de Christian Gailly, François Bon, Antoine Volodine, Marie Redonnet, Marie Ndiaye, ou encore Gilles Tostivint²⁵; liste non limitative), et compte tenu de l'autoreprésentativité non pas incidente (ponctuelle, locale: contingente) mais *globale et hiérarchisée* (d'ordre axiologique chez Jean-Philippe Toussaint, proprement métatextuelle chez Jean Echenoz) qui vient de révéler sa présence dans des récits réputés postmodernes, il convient à présent de se demander en quoi elle se distingue – peut ou *pourrait* se distinguer – de l'usage qui en était fait dans les pratiques d'écriture qualifiées de *modernistes*.

A ce propos, j'estime important de préciser en préambule que l'assimilation fréquente *usage de ressources métatextuelles connotatives* / *Nouveau Roman*, par exemple, s'avère très largement excessive; sauf à considérer qu'Alain Robbe-Grillet (chez qui il est à la mode actuellement de diagnostiquer une schizophrénie esthétique – un Robbe-Grillet n° 1, moderniste, cédant la place à un Robbe-Grillet n° 2, postmoderniste: depuis *Le Miroir qui revient*²⁶ –, alors que son projet de *Nouvelle Autobiographie*, en dépit de certaines prises de position déclaratives, s'étaie sur les mêmes présup-

posés que les romans des débuts) constitue à lui seul le Nouveau Roman. S'il est vrai que dans ses ouvrages l'autoreprésentativité joue majoritairement de ressources implicites, ce n'est pas le cas de tous les «Nouveaux Romanciers», dont la diversité des pratiques d'écriture suffit à contester le bien-fondé de cette étiquette commode.

Ainsi de Robert Pinget, dont l'entreprise transgressive des cloisonnements génériques joue d'un mixte métatextuel, irréductible au schématisme de la «mise en abyme» ou de la «spécularité», alliant (fusionnant) ressources implicites et explicites.

Ainsi de Jean Ricardou, dont le dogmatisme (*enseigner l'hyperlittérature* du récit et, en bon répétiteur, la *rappeler* tout au long de sa diachronie) n'aurait pu se satisfaire de simples suggestions métatextuelles; d'où l'abondance dans ses récits des commentaires métatextuels explicites (compliqués par des variations de la localisation de leur origine locutive sur la verticale des niveaux narratifs).

Ainsi, en marge du Nouveau Roman, mais dans une perspective incontestablement moderniste, de Roger Laporte; dont *Une voix de fin silence*²⁷, ouvrage se constituant en métadiscours autocommentatif, fait un usage insistant de ressources métatextuelles explicites.

Plutôt qu'une telle assimilation, irrecevable puisque récusée par l'examen même des textes où on prétendrait identifier ses fondements, le repérage d'un *projet autoreprésentatif global*, lisible par induction dans le jeu de particularités métatextuelles au sein des récits (et qui permet de rassembler sous la bannière moderniste aussi bien la *Recherche* ou *Ulysse* que les romans d'Alain Robbe-Grillet et Claude Simon...) peut paraître constituer un paramètre fondateur fiable; qui ne prétend pas épuiser la caractérisation des pratiques d'écriture qu'on y affine, mais plutôt en représenter un dénominateur commun.

Le problème qui se pose alors implique de vérifier si oui ou non cette constante compositionnelle et scripturale des devanciers «modernistes» se retrouve chez les successeurs «postmodernistes»; l'hypothèse d'une (possible) permanence ne récusant pas tant la pertinence du préfixe (donc celle du concept qu'il signifie) que celle du choix des mécanismes autoreprésentatifs comme paramètre susceptible de présider à l'établissement d'un *distinguo* typologique.

Chez Jean-Philippe Toussaint, outre les phénomènes étudiés, se donne à lire une mise en abyme récurrente de l'activité de lecture, via la représentation au sein de l'univers diégétique de (fréquents) personnages de lecteurs. Mais sa fonctionnalité demeure problématique, qui ne semble nullement la recherche d'une insistante suggestion de fictivité; bien plutôt un auxiliaire pour la caractérisation de ces personnages décalés de savants délaissant le champ d'application légitime de leur savoir. Dans la présente

perspective, le phénomène marquant demeure donc la mise en place au sein de ces récits de réseaux autoreprésentatifs, fonctionnant aussi bien par juxtaposition et condensation que par hiérarchisation.

Reste qu'ici l'objet de cette réflexivité (certes insistante, bien que jouant majoritairement de ressources implicites) peut être clairement identifié comme l'*axiologie* qui sous-tend le récit et semble motiver certains des choix formels qui s'y actualisent. Ainsi, en dépit de l'opacité du médium littéraire suggérée à la faveur d'un jeu verbal insistant (effet de l'écriture; écriture de l'effet: ce style «blanc-bleu», qui tend à s'estomper dans *La Réticence*), le projet autoreprésentatif ne se donne pas pour but l'affirmation de la littérarité voire de la fictivité des textes où il s'actualise; et ce de façon fort cohérente étant donné l'importance, tournant progressivement à la préséance, des présupposés métaphysiques. Et c'est précisément par ce biais, détourné, que Jean-Philippe Toussaint peut malgré tout rejoindre certains modernistes, comme Samuel Beckett; au fil d'une œuvre dont l'évolution incite de plus en plus fortement à pareil rapprochement²⁸.

Quant aux récits de Jean Echenoz, leur dimension hypertextuelle (récritures ludiques et distancées d'hypotextes génériques: récit d'espionnage dans *Le Méridien de Greenwich*, *L'Équipée Malaise*, *Cherokee*, *Lac*; science-fiction dans *Nous Trois*, enquête policière (les enquêteurs privés sur les traces d'un(e) «psycho-killer») dans *Les Grandes Blondes*) constitue déjà l'indice d'une autoreprésentativité plus «orthodoxe»; c'est-à-dire également plus conforme dans ses modalités à celle que j'ai définie comme commun dénominateur des récits modernistes.

Autoreprésentativité en effet, dans la mesure où «hypertextualité» et «métatextualité» entretiennent davantage qu'un simple rapport de proximité ou de contiguïté: puisque tout hypertexte entretient une relation étroite à l'égard de l'hypotexte (générique ou non) sur lequel il se greffe (ironiquement ou non); relation de dépendance qu'en rhétorique on nomme *synecdoque*. Ainsi, lorsque l'hypertexte entreprend de représenter le lien synecdochique qui l'unit à son hypotexte, il me semble que se donne à lire un phénomène proprement métatextuel (quand bien même particulier²⁹); ce qui advient de façon spectaculaire dans *Lac* où, on l'a vu, la représentation dans le récit de ses particularités hypertextuelles transite par l'établissement d'un réseau autoreprésentatif, non seulement hiérarchisé, mais objet d'une remarquable *saturation*.

Renforcée encore, et dans le même temps débordée, par les phénomènes de mise en abyme de la figure d'«écrivain» (gauchissement de l'archétype) ou de lecteur, l'insistance explicite sur la fictivité de l'espace diégétique, la révélation du pouvoir de fabrique du romancier, la production

de métalepses transesthétiques... tous procédés qui possèdent en commun une forte capacité de dénudation du médium littéraire.

Cette authentique saturation autoreprésentative, dont les implications consistent en l'indication (tout aussi insistante) de l'hyperlittérarité voire de l'hyperfictivité du récit où elle se met en place, ne saurait sans abus faire l'objet d'une réduction à une lecture résolument et exclusivement ironique. En effet, même si, considéré isolément, chacun de ces procédés métatextuels peut paraître relever d'une telle intention ironique, la constitution du réseau dérive l'ironie *sur le métatextuel* en une *ironie métatextuelle*. Ainsi de l'incipit des *Grandes Blondes*³⁰,

Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu'un. L'hiver touche à sa fin. Mais vous n'aimez pas chercher seul, vous n'avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve (page 7),

où le choix pronominal permet de lire une parodie du modernisme de *La Modification*, de Michel Butor. Parodie tout d'abord parce que le mécanisme «d'identification» postulé par l'emploi de la seconde personne est à la fois signalé et contrecarré par l'assignation arbitraire d'une identité précise (*Paul Salvador*) ; ensuite parce qu'une nouvelle fois, sitôt posée, l'option se voit déposée,

Vous, le jour dit, seriez présent à l'heure dite au lieu convenu. Mais vous n'êtes pas Paul Salvador qui arrive très en avance à tous ses rendez-vous. Lui, ce jour-là spécialement en avance, fit d'abord le tour du grand bâtiment noir et blanc (ibid.),

à la faveur d'une modification tout aussi arbitraire (de plus, motivée par un commentaire métatextuel) du choix pronominal initial.

L'ironie régissant le procédé (dont la dimension ponctuelle révèle la gratuité : un artifice) n'en mute pas moins en ironie proprement métatextuelle, qui permet aux lecteurs de repérer une réécriture parodique du modernisme narratif de *La Modification* ; à condition bien sûr que leur fonds encyclopédique personnel leur offre la possibilité de rechercher «quelque secours au-delà du seul enclos de l'espace textuel.» De plus, cette insistante dénudation médiumnique, corollaire de l'établissement des réseaux métatextuels, provient également sur un mode indirect (comme chez Jean-Philippe Toussaint) de l'opacité langagière que manifeste le jeu de l'écriture ; recherche permanente, on l'a vu, de l'effet : suggestion d'hyperlittérarité.

Le phénomène, valable tant à une échelle macroscopique (la conduite du récit : systématisation des changements de point de vue, ellipses, sommaires, etc.) qu'à une échelle microscopique (particularismes stylistiques déterminant la tonalité des récits de Jean Echenoz), entraîne aussi l'affirmation récurrente – selon des modalités diversifiées : tantôt explicites, tan-

tôt implicites, tantôt mixtes – de l'essence éminemment littéraire des récits où il se manifeste.

C'est ce qui conduit Pierre Lepape³¹ à se réjouir du constat d'inadaptabilité cinématographique (quand ces textes ne cessent de produire des métalepses transesthétiques, qui s'assimilent ponctuellement au médium cinématographique : ironie autoreprésentative?) d'un roman tel que *Les Grandes Blondes* ; dernier (en date) récit de Jean Echenoz, où s'ajoute à l'arsenal des procédés dotés d'une capacité de dénudation médiumnique, tel qu'il se rencontre dans ses textes antérieurs, le personnage – pour le moins déconcertant pour des lecteurs inféodés à des habitudes de lecture réalistes – de Béliard. Car Béliard (un Béliard franchouillard?), adjuvant providentiel de Gloire Abgrall alias Gloria Stella, homoncule improbable doué de pouvoirs supra-naturels, n'appartient à l'évidence pas au même degré de réalité que les autres personnages de l'univers diégétique du roman (correspondant quant à eux à l'horizon d'attente d'une enquête policière).

Ce que manifeste ainsi l'exception-Béliard, possible seulement dans un univers de papier, c'est une nouvelle fois la fictivité du récit où il évolue ; voire son hyperfictivité, qu'affirme la saturation de ce que je nommerai le *réseau-Béliard*.

Béliard comme incarnation de l'«esprit du récit»? Comme métaphore du pouvoir de fabrique du romancier? Plus rigoureusement, par l'affirmation récurrente de son essence *autre*, équivalente dans ses implications à un procédé métaleptique, une nouvelle technique au service de l'indication tant de l'hyperlittérarité que de l'hyperfictivité du récit.

Conclusion: La mort du petit chat?

Si l'hypothèse initiale, convoquée à seule fin de remise en cause, d'une dichotomie *orientation du geste réflexif vers l'énoncé/vers l'énonciation* comme paramètre discriminant au service de l'établissement d'une ligne de démarcation entre modernisme et postmodernisme narratifs a fait long feu, compte tenu de l'impossibilité de dissocier – si ce n'est arbitrairement – les ressources métatextuelles dénotatives (explicites) et connotatives (implicites), toujours conjointes sauf parti pris inverse (et encore...) sur la longueur de quelque texte narratif, fréquemment dans la constitution d'un même passage ; à son tour et dans le même rôle la *présence/absence d'un projet autoreprésentatif global* ne s'avère guère convaincante. Ne serait-ce que parce que le repérage dans les textes d'un tel projet ne se peut accomplir que par la prise en compte de leurs *réseaux métatextuels* ; ce qui ne va pas de soi : en effet, il serait extrêmement délicat d'établir avec exactitude

le seuil à partir duquel s'opère la constitution de semblables réseaux – en d'autres termes de définir avec précision le moment où s'accomplit la bascule de figure à trope métatextuel.

De plus, outre cette difficulté, l'analyse empirique des mécanismes métatextuels dans les récits de Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz n'a pas permis la mise en évidence d'une rupture nette dans l'usage de ces ressources avec le modernisme narratif; qui au contraire a révélé la présence de tels réseaux autoreprésentatifs (jouant des ressources conjointes de la juxtaposition, de la condensation et de la hiérarchisation), d'ordre axiologique chez le premier, proprement métatextuels (malgré l'ironie, commuée sous la pression du réseau en ironie métatextuelle) chez le second.

En dépit de ce constat, je n'entends nullement me poser en gardien de la continuité littéraire, ni ne prétends dénier à ces textes toute spécificité; ce qui reviendrait à récuser le concept de *récit postmoderne*. Car au fil de cette enquête, malgré la manière de permanence due aux particularités des mécanismes autoreprésentatifs (ironie *du* métatextuel, cette fois), s'est fait jour l'intuition que, contrairement à ce qui se passait pour la plupart des récits dits *modernistes*, et malgré l'indéniable persistance des réseaux autoreprésentatifs, ceux-ci et leurs implications (indication d'hyperlittérarité et d'hyperfictivité) ne constituent *plus* l'essentiel (disons le projet dominant), qui semble *ailleurs*.

Mais y est-il? Et si oui, où cela? Au vu des récits de Toussaint et Echenoz, il ne saurait résider dans un élément – arbitrairement – isolé (quelque important qu'il puisse être), trait que l'on souhaiterait définitoire du postmodernisme: aussi est-ce sans grande surprise qu'on a pu constater l'inaptitude des mécanismes métatextuels à remplir ce rôle qu'on aurait voulu leur assigner.

L'essentiel de ces récits semble bien plutôt résider dans la *conjonction* d'une pluralité de traits (caractéristiques), dont on peut esquisser la synthèse: renarrativisation, légèreté ironique, télescopage des codes, jeu verbal (écriture de l'effet), autoreprésentativité; autant que dans un apparent (car déductible de l'alliance de ces diverses ressources) *projet*. Caractérisable par un évident désir (*actualisé* dans ces choix compositionnels et scripturaux) d'accessibilité, où se lit une prise de distance notable à l'égard des devanciers modernistes; chez qui ce même désir, parfois affirmé, demeurerait trop souvent purement déclaratif.

A quoi peut paraître s'ajouter, au moins chez Jean Echenoz (l'évolution de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint révélant plutôt, avec une clarté progressivement accrue, une forme de permanence moderniste), une réflexion sur cette possible appartenance au postmodernisme, résolue en acception voire en revendication.

Bien sûr, compte tenu du corpus extrêmement restreint où elle s'est originée, cette hypothèse ne prétend nullement revêtir une valeur de définition (d'autant que, comme précisé en introduction, d'autres récits actualisent d'autres possibles: l'alliance de ressources différentes); mais peut-être permet-elle de s'approcher au plus près de l'essence (l'origine?) dialectique du postmodernisme: dialectique du concept (dimension théorique étayée au besoin par le regard critique) et des projets artistiques, dans un mouvement interactif.

Quand bien même le postmodernisme aurait pu consister à l'origine en un simple «vouloir voir» influencé par une appréciation subjective de «l'air du temps», une volonté taxinomique, un désir de changement – ou son refus –, il n'en reste pas moins qu'il semble avoir contribué à créer son objet; qui en retour lui fournit la matière pour son développement et son évolution: création réciproque (interactive) et dynamique.

Que, cédant finalement moi-même à l'attraction exercée par la littérature, et convoquant le souvenir des lectures qui ont informé cette enquête, je représenterai par une métaphore issue du récit de l'expérience de Schrödinger (cf. *Monsieur*, page 26): le postmodernisme, ce pourrait être ce coup d'œil jeté sur le chat, et qui l'extrait des limbes pour en faire soit un vivant, soit un mort... l'influence des conditions d'observation sur les phénomènes observés constituant l'une des leçons de l'interprétation de Copenhague, et plus généralement de la mécanique quantique; science d'«après» la modernité.

NOTES

- 1 «Le Récit Postmoderne». *Littérature* 77 (1990), page 10.
- 2 «Le Post-Modernisme Américain», *Tel Quel* 171 (1977), page 171.
- 3 Sophie Bertho, «Temps, Récit et Postmodernité», *Littérature* 92 (1993), pp. 97-98.
- 4 *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, pages 260 et 261.
- 5 Cf. Sophie Bertho, *article cité*, pages 97-98.
- 6 *Charrue*. Paris, Minuit, 1985.
- 7 A propos du métatextuel en général et de sa théorie, Bernard Magné a publié trois articles:
 - «Le Métatextuel», *TEM* 5, (1986), pp. 83-90.
 - «Le Métatextuel (2) (Le Métatextuel connotatif)», *TEM* 6 (1986), pp. 67-70.
 - «Métatextuel et lisibilité», *Protée* (1986), pp. 77-88, qui constitueront ma référence principale.
- 8 «La vie en suspens» in *Cuisine de pays*. Paris, P.O.L., 1991 pour la traduction française, pages 9 à 15.

- 9 L'adéquation de cet exemple à mon projet démonstratif ainsi que l'adoption momentanée d'une perspective didactique m'incitent, pour cette fois, à enfreindre le cloisonnement institué par l'appartenance linguistique à un domaine étranger.
- 10 Pour cette occurrence, comme toutes celles qui suivent, l'astérisque signifie que c'est moi qui souligne.
- 11 Voir note 7.
- 12 Je me permets de renvoyer ici à ma thèse de doctorat (Frank Wagner, *Les romans métanarratifs au 20^e siècle*, UHB, Rennes, 1997), qui entreprend de jeter les bases d'une telle somme théorique.
- 13 Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité».
- 14 *Lac*. Paris, Minuit, 1989.
- 15 *Métatextuel et lisibilité*, page 86: «[...] l'intérêt même du métatextuel connotatif ne réside-t-il pas dans sa capacité à véhiculer en même temps des informations sur la fiction et sur sa narration, à ne pas sacrifier les secondes aux premières?»
- 16 *L'Appareil Photo*. Paris, Minuit, 1988.
- 17 *Monsieur*. Paris, Minuit, 1986.
- 18 *La Salle de bain*. Paris, Minuit, 1985.
- 19 Voir *Monsieur*, page 104.
- 20 *La Réticence*. Paris, Minuit, 1991.
- 21 Le postmodernisme n'a pas, à mes yeux, à être détourné en critère d'évaluation esthétique.
- 22 Phénomène que l'on retrouve dans *Longue-Vue*. Paris, Minuit, 1987, de Patrick Deville.
- 23 *Monsieur*, pages 26-27: «Dans la voiture, tandis qu'ils remontaient vers Vence sur les routes mouillées, Monsieur, maussade, fouillant la boîte à gants devant lui à la recherche de quelque cigare, raconta à Louis l'expérience de Schrödinger, une expérience idéalisée, où l'on plaçait un chat dans une pièce fermée avec une fiole de cyanure et un atome potentiellement radioactif dans un détecteur, de façon que, si l'atome subissait une désintégration radioactive, le détecteur actionnerait un mécanisme qui briserait la fiole et tuerait le chat (les gens, tout de même). Mais ce n'était pas tout. Non. L'atome en question, ayant en fait une probabilité de cinquante chances sur cent de subir cette désintégration radioactive dans l'heure, la question était celle-ci: soixante minutes plus tard, le chat était-il mort ou vivant? Il fallait bien qu'il fût l'un ou l'autre, non? Regarde la route, quand même, dit Monsieur.»
- 24 Je tiens toutefois à préciser que je n'en tire aucune conclusion hâtive quant à l'orientation future de la pratique romanesque de Jean-Philippe Toussaint; que viendrait (déjà) réfuter *La Télévision*, paru dernièrement, où la structuration de l'autoreprésentativité renoue avec la dimension tabulaire des premiers récits.
- 25 En effet, il serait abusif d'assimiler réalité esthétique et phénomène éditorial: au même titre que les ouvrages publiés aux éditions de Minuit (qui pourraient paraître détenir le monopole du récit postmoderne, après celui du Nouveau Roman...), *La Vie évidente d'Elisabeth Berg (Le Passeur)*, 1994, par la mise en œuvre ludique qui s'y accomplit de présupposés scientifiques – la géologie notamment – au sein d'une structure «policière» – une enquête –, me semble participer du postmodernisme narratif.

- 26 *Le Miroir qui revient*. Paris, Minuit, 1985.
- 27 *Une voix de fin silence*. Paris, Gallimard, 1966.
- 28 Aux réserves près que j'émettais dans la note 24.
- 29 J'entends présenter ici le métatextuel comme un *genre*, dont hypertextualité et intertextualité seraient des *espèces*; ce qui ne correspond nullement à une réfutation de leurs spécificités, mais à une tentative de dépassement à la recherche d'un nouveau dénominateur commun.
- 30 *Les Grandes Blondes*. Paris, Minuit, 1995.
- 31 Dans un article paru dans *Le Monde*, et reproduit partiellement en deuxième de couverture des *Grandes Blondes*, dont il vient ainsi enrichir le péritexte.

BIBLIOGRAPHIE

a) Ouvrages et articles:

- Bertho, Sophie: «Temps, Récit et Postmodernité», *Littérature* 92 (1993).
- Blake, Harry: «Le Post-Modernisme Américain», *Tel Quel* (1977).
- Deleuze, Gilles: *Logique du Sens*. Paris, Minuit, 1969.
- , *Pourparlers*. Paris, Minuit, 1990.
- Habermas, Jürgen: «La Modernité: un projet inachevé», *Critique* 413 (1981).
- Kibédi Varga, A.: «Le Récit Postmoderne», *Littérature* 77 (1990).
- Liotard, Jean-François: *La Condition post-moderne*. Paris, Minuit, 1979.
- , «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique* 419 (1982).
- Magné, Bernard: «Le Métatextuel», *TEM* 5 (1986), pp. 83-90.
- , «Le Métatextuel (2) (Le métatextuel connotatif)», *TEM* 6, (1986), pp. 67-70.
- , «Métatextuel et lisibilité», *Protée* (1986), pp. 77-88.
- Rorty, Richard: «Habermas, Lyotard et La Postmodernité», *Critique* 442 (1984).

b) Littérature:

Echenoz, Jean:

- *Le Méridien de Greenwich*. Paris, Minuit, 1979.
- *Cherokee*. Paris, Minuit, 1983.
- *L'Equipée Malaise*. Paris, Minuit, 1986.
- *Lac*. Paris, Minuit, 1989.

- *Nous Trois*. Paris, Minuit, 1992.
- *Les Grandes Blondes*. Paris, Minuit, 1995.

Toussaint, Jean-Philippe:

- *La Salle de bain*. Paris, Minuit, 1985.
- *Monsieur*. Paris, Minuit, 1986.
- *L'Appareil Photo*. Paris, Minuit, 1989.
- *La Réticence*. Paris, Minuit, 1991.

Bénabou, Marcel:

- *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Paris, Hachette, 1986.
- *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*. Paris, Seghers, 1992.

Lahougue, Jean:

- *La Doublure de Magrite*. Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987.

Roubaud, Jacques:

- *La Belle Hortense*. Paris, Ramsay, 1985.
- *L'Enlèvement d' Hortense*. Paris, Ramsay, 1987.
- *L'Exil d' Hortense*. Paris, Seghers, 1990.

Prigent, Christian:

- *Commencement*. Paris, POL, 1989.
- *Une phrase pour ma mère*. Paris, POL, 1996.

Pinget, Robert:

- *Le Harnais*. Paris, Minuit, 1984.
- *Charrue*. Paris, Minuit, 1985.
- *Monsieur Songe*. Paris, Minuit, 1985.
- *Du Nerf*. Paris, Minuit, 1990.
- *Théo ou le Temps Neuf*. Paris, Minuit, 1991.

Bon, François:

- *Parking*. - Paris, Minuit, 1996.

Gailly, Christian:

- *Dring*. Paris, Minuit, 1991.
- *L'Air*. Paris, Minuit, 1991.
- *L'Incident*. Paris, Minuit, 1996.

Ndiaye, Marie:

- *La Sorcière*. Paris, Minuit, 1996.

Coover, Robert:

- *Pinocchio à Venise*. Paris, Seuil, 1996 (pour la traduction française).

Mathews, Harry:

- *Cuisine de Pays*. Paris, P.O.L., 1991 (pour la traduction française).