

Des avatars du nouveau roman, Je m'en vais de Jean Echenoz /
Nicole Saliba-Chalhoub. — Extrait de : Revue des lettres et de
traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 7 (2001), pp. 185-193.

Bibliogr.

I. Ecrivains français — 20e siècle. II. Roman — 20e siècle. III.
Echenoz, Jean — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL92602P

DES AVATARS DU NOUVEAU ROMAN: *JE M'EN VAIS DE JEAN ECHENOZ*

Nicole SALIBA-CHALHOUB
Université Saint-Esprit

Fils des années 1950, le nouveau roman est l'œuvre de critiques littéraires, qui décidèrent de grouper sous cette appellation des recherches narratologiques, fort variées certes, mais qui semblaient rejeter unanimement les mêmes critères de l'écriture romanesque traditionnelle: les dimensions psychologique, sociologique ou anthropologique des personnages, le mimétisme de la réalité servant la vraisemblance, la chronologie des événements, l'omniscience d'un narrateur, unique détenteur de la vérité – mais aussi les critères de l'écriture sartrienne, fort prégnante à l'époque: l'écriture existentialiste, engagée, qui n'a de raison d'être que dans le message philosophique à transmettre au lecteur.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les écrivains, qui se réclamèrent de ce mouvement, ne proposèrent pas de véritables alternatives aux critères réfutés et leurs œuvres furent la matrice d'une continuelle remise en question, d'un continuel démontage des mécanismes conventionnels de la création artistique; en somme, une matrice de préoccupations formelles, structurales et, parfois même, thématiques.

La plupart des œuvres de Michel BUTOR, par exemple, portent les multiples interrogations du romancier sur les techniques narratives: dans *Passage de Milan* (1954), il emploie le simultanésisme pour déconstruire la chronologie; dans *L'Emploi du temps* (1956), il met à l'épreuve les facultés de la mémoire émergées par l'acte d'écriture; dans *La Modification* (1957), il oppose le temps intérieur au temps extérieur; dans *Degrés* (1960), il constate que les mots restent en-deçà

de la pensée; etc. Claude SIMON, lui aussi, organise son roman, *La Route des Flandres* (1960), à partir d'une désorganisation volontaire des événements, qui deviennent disparates, et des émotions ressenties, que rien ne relie, malgré leur contiguïté. Quant à Alain ROBBE-GRILLET, pape du nouveau roman, il fait de l'écriture un exercice optique, invitant son lecteur, par le truchement du regard de ses personnages, à découvrir la supercherie de l'illusion du réel, comme dans *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957) et *Dans le labyrinthe* (1959). Il donne, par ailleurs, des dimensions «entomologiques» à la description des objets au détriment des personnages, traditionnellement dotés d'une individualité physique, psychique et morale bien décrite. Il propose, enfin, à l'intérieur d'un même roman, les différentes possibilités de fiction, les différentes hypothèses de récit, pour prouver, sans doute, le désarroi du romancier face à la page blanche, comme dans *Un Régicide* (1949), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), et *La Maison de rendez-vous* (1965). N'affirme-t-il pas lui-même, dans son manifeste *Pour un nouveau roman* (1963): «Raconter est devenu proprement impossible.»?

Le nouveau roman empruntera alors au genre policier, en l'exagérant, son art du suspens (qu'il n'élucide pas) et son goût pour les détails d'objets suspects et hypertrophiés par le compte-rendu de l'observation, faisant du doute et du jeu de confusion les principes fondateurs d'une nouvelle «esthétique» romanesque.

Bien évidemment, on pourrait énumérer plusieurs autres écrivains dont les œuvres sont tributaires des tentatives du nouveau roman, comme Marguerite DURAS, avec *Moderato cantabile* (1958), Claude OLLIER avec *La Mise en scène* (1958), Jean RICARDOU avec *La Prise de Constantinople* (1965), Claude MAURIAC, qui voulut faire de l'«allitération» avec *L'Oubli* (1966), etc.

En revanche, les années 1970 voient une émergence des romans néo-traditionnels, notamment ceux de Marguerite YOURCENAR et de Michel TOURNIER, situation que beaucoup de lecteurs perçoivent comme une authentique réhabilitation de l'écriture narrative, suspectée, torturée, condamnée par le nouveau roman. Le sujet fait corps à nouveau avec le réel qui l'entoure, les émotions sont ressuscitées aussi fortes que

celles qu'éprouva le narrateur de *À La Recherche du temps perdu* de Marcel PROUST, devant la madeleine, ou encore devant la splendeur des pommiers en fleurs. Les motifs thématiques et les éléments formels opèrent alors une réconciliation, qui fait resurgir une écriture plus apaisée. Néanmoins, à la même époque, des écrivains comme Jean THIBAUDEAU, Philippe SOLLERS et Pierre GUYOTAT, tout en cherchant à aller au-delà du projet global du nouveau roman, produisirent des œuvres portant indiscutablement sa profonde empreinte.

On est loin, aujourd'hui, du contexte idéologique dans lequel le nouveau roman se développa et il n'est certes plus question de lui attribuer les œuvres qui paraissent actuellement. Les productions sont, de nos jours, si variées et éclectiques qu'il est difficile de les étiqueter. Cela sans omettre de dire que le nouveau roman finit par se retrouver dans une impasse, celle de ses continuelles interrogations demeurées sans réponses, de son dédale d'hypothèses construites et déconstruites, «l'ère du soupçon» (termes empruntés au titre d'un essai de Nathalie SARRAUTE, paru en 1956) n'ayant pu se prolonger indéfiniment. Et pourtant, aujourd'hui encore, certaines œuvres se présentent comme des avatars de ce mouvement.

* *

*

Le roman, *Je m'en vais* de Jean ECHENOZ, prix Goncourt de 1999, est une sorte de «réincarnation» du nouveau roman. Le récit se présente comme un puzzle éclaté. Le lecteur est alors appelé à en ramasser les pièces disséminées et à les relier pour le reconstruire.

Avec les nouveaux romanciers, Jean ECHENOZ a plusieurs choses en commun, dont, principalement, l'éditeur. En effet, Les Éditions de Minuit, fondées pendant la guerre pour publier des textes de la Résistance, adoptent et publient plus tard toutes les œuvres du nouveau roman, et gagnent depuis cette époque la réputation de «laboratoire» d'expériences et d'avant-garde littéraires.

Mais encore, la remise en question du statut du narrateur omniscient: la lecture du titre (*Je m'en vais*) permet au lecteur de préfigurer un récit

conduit à la première personne du singulier, en d'autres termes, un récit dans lequel le narrateur a été le héros des événements et qui, par conséquent, en connaît tous les paramètres. D'ailleurs, la phrase liminaire du roman: «*Je m'en vais [...], je te quitte. Je te laisse tout mais je pars.*», semble valider cette première hypothèse, d'autant plus qu'elle comporte quatre occurrences du pronom personnel «je». Mais la suite du texte vient la démentir, puisqu'on passe à un procès énonciatif conduit à la troisième personne du singulier:

«[...] Félix Ferrer abandonna ses clefs sur la console de l'entrée. Puis il boutonna son manteau avant de sortir en refermant doucement la porte du pavillon.»

Ce jeu (ou ce «je») de confusion réapparaît à la page 9:

«Il parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru, devant une porte mal repeinte en rouge brique [...].»

C'est Félix Ferrer qui parvient au sixième étage; il va frapper à une porte sans nom, où est placardée la photo d'un «*ex-matador recyclé péon, après qu'un animal nommé Cubatisto lui eut ouvert le cœur comme un livre le 1er mai 1992.*» Le pronom «je» n'a donc pas pour référent, cette fois, Félix Ferrer: ce ne peut être Félix Ferrer ce «je» qui aurait cru que Félix Ferrer serait plus essouffé qu'il ne l'était. Ce «je» ne renvoie plus au personnage narré; il s'agit d'un «je» narrant, qui fait incursion dans le récit pour disparaître aussitôt.

Plus loin, le voici qui émerge à nouveau, à la page 62, portant son intérêt sur un autre personnage que le héros, se désignant par la première personne du pluriel:

«Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat, développer ce point vu qu'une actualité plus urgente nous mobilise: nous apprenons à l'instant, en effet, la disparition tragique de Delahaye.»

Le premier et le deuxième «nous» donnent au narrateur un caractère d'omnipotence, que, pourtant, le troisième «nous» contredit: en effet, ce troisième «nous» réunit le narrateur et le lecteur, en donnant l'impression que celui-là ne connaît pas toutes les données et qu'il découvre, pas à pas, au rythme du lecteur lui-même, qu'un nouvel élément a surgi, ou qu'un personnage a tragiquement disparu! On a donc affaire à un narrateur qui cherche volontairement à détruire l'illusion de son omniscience.

Plus loin encore, à la page 70, où est évoqué l'enterrement de Delahaye, il prend à témoin son lecteur, de manière plus explicite, en employant la deuxième personne du pluriel:

«Vous avez le cercueil sur tréteaux, disposé les pieds devant. À la base du cercueil vous avez une couronne de fleurs à l'ordre de son occupant. Vous avez le prêtre qui se concentre [...]. Vous avez du monde qui vient de s'asseoir.»

À la page 86, il s'amuse à employer les deux pronoms personnels dans un même énoncé, en portant son intérêt, cette fois, sur un troisième personnage, qui s'avèrera aussi important que Félix Ferrer, mais plus énigmatique:

«Changeons un instant d'horizon, si vous le voulez bien, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner.»

Aussi, s'agit-il d'un narrateur qui, tout en choisissant d'écrire à la troisième personne, fait appel aux autres personnes de la conjugaison, en feignant savoir peu sur l'histoire qui se déroule, n'oubliant pas au passage de déplacer l'intérêt du lecteur d'un personnage à un autre, en brouillant les pistes devant lui. Et cela jusqu'à la réapparition d'un «je» narrant, qui semble deviner l'impatience du lecteur, à la page 189, c'est-à-dire vers la fin du roman:

«Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner.»

C'est bien le lecteur, en effet, qui a assez de ce Baumgartner (on découvre, un peu plus loin, qu'il n'était qu'un personnage antécédent, Delahaye, se portant comme un charme malgré son enterrement et déguisé dans le but de mener à terme de viles affaires: escroqueries, vols et crimes).

Ce jeu de confusion pronominal met en place une pseudo-complicité entre le narrateur et le lecteur qui a l'impression d'être son égal. Le narrateur le transporte alors d'un personnage à l'autre, d'un point de vue à l'autre, d'un temps à l'autre, d'un continent à l'autre, entre une réalité référentielle et un merveilleux difficile à croire...

Brouilleur de pistes sur le plan de l'énonciation, le narrateur l'est aussi sur le plan spatio-temporel du récit, attitude qui détruit le mécanisme de l'illusion du réel (autre caractéristique commune avec l'écriture propre au nouveau roman). On fait la connaissance de Félix

Ferrer, propriétaire d'une galerie d'art, désenchanté, au point de la faillite et qui finit par avoir un infarctus, après s'être fait voler, mais dont il ne mourra pas. Entre-temps, il part pour le Grand Nord canadien, à la conquête d'antiquités d'art inuit qu'il doit retrouver dans un bateau de commerce, la Nechilik, échoué là.

Or, les choses ne se présentent pas de cette manière et on est bien chanceux de pouvoir reconstruire en fin de compte le puzzle éclaté. *Je m'en vais* est, en effet, un roman spatial – mais la cohérence spatiale est justement émiettée – présentant une trame qui vagabonde continuellement entre le Grand Nord canadien et le milieu parisien du marché de l'art, se dispersant parfois sur des chemins de nulle part...

Il est question de Félix Ferrer avec six mois de décalage, au début, entre les chapitres impairs et les chapitres pairs, et, bien sûr, des milliers et des milliers de kilomètres de distance. Puis, à partir du chapitre 13, on a une alternance presque régulière, d'un chapitre à un autre, entre le pseudo-nouveau personnage appelé Baumgartner qui évolue en incognito, ne restant en contact qu'avec un certain Flétan plus suspect que lui, courant les routes, traversant plusieurs frontières, et le même Félix Ferrer prêt à rentrer à Paris, après son inimaginable expédition au Grand Nord canadien (où il était sur le point de tomber amoureux, avait appris que les ours sont gauchers, que le phoque se mange en entier, que les journées sont interminables et que les distractions sont nulles), pour affronter des problèmes pécuniaires et sexuels. Le récit s'étend sur une année décousue et s'écartèle entre plusieurs espaces, tout en étant assorti de force détails, le plus souvent, plus invraisemblables les uns que les autres.

Tous les temps et tous les lieux finiront par se rejoindre, l'été suivant, à Issy-Les-Moulineaux, où escroqueries, vols et crimes seront élucidés et le criminel démasqué. Cependant, pour en arriver là, il aura fallu, à maintes reprises, faire l'extraordinaire effort de ne pas perdre son fil d'Ariane. Même à la fin, au moment où les éléments du récit semblent s'être réconciliés, au moment où le cœur de Félix Ferrer s'arrête de battre et qu'il ne reste plus au narrateur qu'à placer le point final et au lecteur haletant qu'à souffler, le récit se continue comme par un coup de théâtre, avec une dernière tentative de déplacer le point focal:

«D'ailleurs, il reprit bientôt ses esprits, même si lui était actuellement impossible d'articuler un mot: ce n'était pas le noir qui envahissait l'écran comme un téléviseur qu'on ferme, non, son champ visuel [celui de Félix Ferrer] continua de fonctionner comme enregistre encore une caméra versée par terre après la mort subite de son opérateur, et qui filme en plan fixe ce qui lui tombe sous l'objectif: un angle de mur et de parquet, une plinthe mal cadrée, un élément de tuyauterie, une bavure de colle à l'orée de la moquette.» (page 161).

La dernière phrase du roman, quant à elle, ramène le lecteur au tout début, en dessinant un espace clos:

«Bon, dit Ferrer, mais je ne reste qu'un instant, vraiment. Je prends juste un verre et je m'en vais.»

On a alors la ferme conviction, face à ce personnage en éternelle partance, que ce qu'on a compris peut n'être finalement qu'une partie des choses. Autant donc recommencer la lecture du roman! Peut-être même que d'une seconde lecture découlerait une version différente de la première. En tous cas, en donnant au lecteur le statut de reconstructeur de son puzzle, Jean ECHENOZ fait une sorte d'alchimie, celle d'une création partagée.

* *
*

Récit achronologique, éclat spatialement, conduit par un narrateur au statut douteux, hésitant entre une focalisation et une autre, un personnage et un autre, entre le policier et le social, lançant le lecteur dans une quête du sens caché, *Je m'en vais* de Jean ECHENOZ ne peut ne pas rappeler, d'une manière ou d'une autre, les nouveaux romans des années 50-60. On n'oublie pas de noter, d'ailleurs, les quelques pastiches, gentiment moqueurs des romans traditionnels, comme celui qu'on lit à la page 196 et qui détourne de son originalité lyrique un passage du sixième chapitre de *L'Éducation sentimentale* de Gustave FLAUBERT:

«Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffées, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles.», initialement: *«Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.»*

On peut donc considérer que ce roman rend hommage aux nouveaux romanciers, en vérité peu appréciés à l'époque des années 50-60, sans pour autant qu'il ne plagie leur manière d'écrire; car bien qu'il démonte, lui aussi, les mécanismes de l'écriture romanesque traditionnelle, il propose un sens – à l'encontre des nouveaux romans où le sens est ruiné – mais il faut réussir, toutefois, à le retrouver.

Ingénieur civil de sa formation, Jean ECHENOZ se sera évertué à construire un récit (au lieu de construire un immeuble ou un pont), dont il aura bien dissimulé les fondations et la savante composition. Sans doute, rend-il hommage à des ROBBE-GRILLET, Michel BUTOR, Georges PEREC et autres, mais peut-être aussi donne-t-il, à travers son *Je m'en vais*, comme le dit Pierre LEPAPE (dont la citation paraît sur la quatrième de couverture du roman):

«[...] la formule d'adieu d'un siècle bien incapable de savoir où il va et qui oublie même de se poser la question. C'est un roman réaliste [ah! bon?!] qui raconte comment nous perdons le sens de la réalité et comment la vie nous échappe.»

* *

*

BIBLIOGRAPHIE

- BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, (Poétique), 1973.
- ECHENOZ Jean, *Je m'en vais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique), 1972.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, (Tel Quel), 1967.

Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, (Poétique), 1978.