

Le couple narrateur-lecteur
dans *Je m'en vais*
de Jean Echenoz

Mémoire de maîtrise
Julien Souilliez
Université de Tampere
Institut des études de langues, littérature et traduction
Juin 2011

University of Tampere
French language
School of Language, Translation and Literary Studies

SOUILLIEZ, JULIEN : Le couple narrateur-lecteur dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz

Master's Thesis, 79 pages
Spring 2011

In this thesis, the main goal is to study the relation between the narrator and the reader in one particular novel of Jean Echenoz: *Je m'en vais*, which received in 1999 (same year as *Je m'en vais* was first published) one of the most prestigious - if not the most prestigious - French literary prizes "le prix Goncourt". These exchanges between the narrator and the reader represent, in their playful display, the heart of the narration of *Je m'en vais*.

In literature, there are many fields of researches when it comes to the narrator, the characters or the narration itself. Therefore, this thesis wants to focus on the particular interaction between the narrator and the narratee (the imagined person whom the narrator is assumed to be addressing in a given narrative), the author and the reader. The narrator of *Je m'en vais* constantly involves the narratee and therefore the reader in and into the narration, using metalepses as frequently as possible.

First, in this thesis, I will be working on the methodology and the place of the reader in *Je m'en vais*, underlining the reader of the novel and the notions of local and global strategies of any reading process before studying the novel of the reader and the "qualities" of the reader, in terms of performance, competence and experience.

Secondly, the notion of narratee will be analyzed, and I will introduce the narratee(s) of *Je m'en vais* and answer to several questions such as whether there are one or more narratees, how the narrator addresses himself to the narratee(s), whether the narrator is using directly the narratee to create a bridge, a link between the author and the reader and also what the presence of the narratees in this novel bring to the narration itself.

Finally, an important chapter of this thesis will emphasize the presence and the use of metalepses in *Je m'en vais*. These metalepses will be divided into categories that I tried to set to represent the considerable role they play in the narration as well as the playful exchanges they constitute between the narrator and the narratee.

I therefore hope that this thesis will answer to my initial expectations, which were to prove that Jean Echenoz, the author, was able to create a fiction within the fiction, a narration in which the reader also contributes to the artistic creation of the novel.

Keywords: narrator, narration, narrative, narratee, metalepsis, reader.

TABLE DES MATIERES

1. Introduction	2
2. Méthodologie : le lecteur dans le roman.....	7
2.1. Le lecteur du roman.....	7
2.1.1. Les stratégies locales	7
2.1.2. Les stratégies globales	16
2.2. Le roman du lecteur.....	21
2.2.1. La performance du lecteur	21
2.2.2. La compétence du lecteur	23
2.2.3. L'expérience du lecteur	28
3. Étude du narrataire.....	32
3.1. La notion de narrataire et de narrataire degré zéro	32
3.2. Le(s) narrataire(s) de <i>Je m'en vais</i>	36
4. Les métalepses.....	45
4.1. Le concept de la métalepse	45
4.2. Les métalepses de <i>Je m'en vais</i>	47
4.2.1. Les métalepses et les pronoms personnels.....	48
4.2.1.1. Le pronom personnel « je »	48
4.2.1.2. Le pronom personnel « nous »	51
4.2.1.3. Le pronom impersonnel « on » : un pronom ambigu.....	54
4.2.2. De la dynamique du récit	58
4.2.2.1. Une amorce de chapitre métaleptique et dynamique	60
4.2.2.2. Les interventions métaleptiques des trois derniers chapitres	63
4.2.3. Autres figures de métalepses de <i>Je m'en vais</i>	67
4.2.3.1. Les citations métaleptiques et la prise de position de l'auteur	67
4.2.3.2. L'humour des métalepses de <i>Je m'en vais</i>	70
5. Conclusion	75

1. Introduction

Depuis une quarantaine d'années, la narratologie est au cœur d'innombrables recherches, le récit, l'histoire et la narration apportant leur lot de réflexions et d'interrogations aux humanistes. Delcroix et Hallyn (1995 : 168) les résumant ainsi : "Qui raconte quoi ? Jusqu'à quel point ? Et selon quelles modalités ?". Parmi ces réflexions, nombreux sont les chercheurs à se pencher sur la problématique des relations entre narrateur et lecteur. Comme la littérature contemporaine française se plaît à jouer avec ces différentes modalités, un narrateur, dans certaines œuvres, en arrive à guider le lecteur pour mieux le désorienter et à asseoir avec ce dernier un va et vient intellectuel de décryptage de l'œuvre. Si la narratologie française affirme "l'impossibilité d'un récit sans narrateur", selon Genette (1983, cité d'après Delcroix et Hallyn 1995 : 169), il en va de même du rôle essentiel participatif du lecteur, de son effort critique selon Delcroix et Hallyn (1995 : 342) ainsi que du pacte de lecture (tel que défini par Philippe Lejeune (1975)) dans lequel il s'engage (id., p. 344). L'art de développer un récit rejoint ainsi l'art de le comprendre, d'en saisir les subtilités, une coopération entre narrateur et lecteur s'instaure progressivement et la complicité naissante fait vivre l'œuvre dans sa création littéraire.

Cette relation entre le narrateur et le lecteur n'existerait pas sans interaction, sans partage de l'univers fictif du roman et de ses composantes. Dans ce qui suit, nous avons voulu étudier ces échanges sur un espace délimité, celui d'un roman. Ce roman a été choisi pour son approche « ludique » ainsi que pour la richesse des interventions de l'écrivain-narrateur dans le récit. *Je m'en vais* de Jean Echenoz propose un bon exemple des relations entre auteur/narrateur et lecteur/narrataire, car la structure même du roman, entre ses métalepses et son discours indirect, entre ses décalages temporels et ses descriptions, entre ses invitations aux pérégrinations et sa circularité, encourage le lecteur à entrer de plein pied dans l'univers du narrateur et à y participer. Les questions qui se posent au cours de l'étude d'un tel livre sont nombreuses : nous pouvons nous interroger sur les relations que le narrateur et le lecteur entretiennent, sur la manière et les procédés utilisés pour faire vivre la narration. Nous pouvons également essayer de comprendre, avec l'étude de *Je m'en vais*, comment le narrateur guide ou du moins influence le lecteur dans sa lecture, les motivations pour lesquelles le narrateur décide sciemment de dérouter son lecteur alors que certaines modalités d'écriture adoptées

semblent davantage avoir pour objectif de lier le narrateur et le lecteur. Le jeu du narrateur ne pourrait cependant exister sans la participation active du lecteur. Ce présent travail, nous l'espérons, apportera quelques éléments de réponse à ces questions.

Jean Echenoz est né le 26 décembre 1947 à Orange. Après avoir suivi pendant quelques années des études de sociologie et de génie civil, voyageant d'une ville à l'autre, il s'est définitivement installé à Paris en 1970. Il a brièvement collaboré au journal l'Humanité et à l'AFP. Après quelques années d'hésitation, il a publié son premier livre *Le Méridien de Greenwich* (Prix Fénéon) en 1979 aux éditions de Minuit, maison d'édition pour laquelle il a, à ce jour, publié quinze romans parmi lesquels nous pourrions citer, par ordre chronologique, *Cherokee* (1983, Prix Médicis), *Lac* (1989), *Les Grandes Blondes* (1995), *Un an* (1997), *Je m'en vais* (1999, roman qui a obtenu le Prix Goncourt de la même année), *Jérôme Lindon* (2001, roman à propos de son éditeur), *Ravel* (2006, roman à propos du compositeur), *Courir* (2008, roman à propos d'Emil Zátópek) ou encore le dernier de ses romans en date *Des éclairs* (2010, roman à propos de Nikola Tesla).¹

Dès ses premiers romans, l'influence du Nouveau Roman est très présente chez J. Echenoz et nous pourrions considérer que l'écrivain fait directement partie de la génération du post-nouveau-roman (Revue *Le matricule des Anges*, numéro 70, février 2006). L'épopée littéraire du Nouveau Roman, des années 1950-1970, dont Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Marguerite Duras, Claude Simon, Samuel Beckett ou encore Robert Pinget, pour ne citer qu'eux, étaient parmi les plus notoires, aura influencé de nombreux écrivains et laissé son empreinte dans la continuité littéraire française. Jean Ricardou, Nouveau Romancier, s'exprimait ainsi (1971) " Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. ". *Je m'en vais* offre cependant une vision plus affirmée du "roman géographique" et J. Echenoz le confirme *Dans l'atelier de l'écrivain* (2000 : 231) :

"Mes romans sont en général voyageurs et géographiques, et pour un livre précédent, *Les Grandes Blondes*, j'étais parti plusieurs mois en Inde, pour des repérages. "

¹ La majorité des informations de cette brève biographie proviennent des ouvrages de Sjef Houppermans et de Bruno Blanckeman, tous deux inscrits dans la bibliographie de ce travail.

Je m'en vais, huitième roman d'Echenoz publié en 1999, forme ainsi un étrange diptyque avec son précédent roman *Un an* (1997). Les deux romans ne s'inscrivent pas dans une suite logique, notamment par les différences qui les opposent, que ce soit sur le plan de l'écriture ou au sujet du rôle et de l'importance des trois personnages : Louis-Philippe Delahaye, Victoire et Félix Ferrer. Victoire joue le rôle de protagoniste dans *Un an* alors que, dans *Je m'en vais*, c'est à Félix Ferrer qu'incombe cette position. L'énigmatique Delahaye joue, quant à lui, le même rôle fantomatique dans les deux ouvrages. L'écrivain confirme la relation entre les deux romans en ces termes (ibid.) :

"Ça a été un peu le déclic ; je me suis dit qu'il fallait écrire un livre qui soit totalement indépendant du premier, mais qui puisse en même temps servir de code explicatif. "

Je m'en vais serait donc un code explicatif et non une suite de *Un an* (2000 : 230-231).

L'action de *Je m'en vais* se déroule sur une période d'un an, elle commence « un premier dimanche soir de janvier » (7) et se termine « le 31 décembre » (223). L'incipit débute in medias res « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. » (7). « Je m'en vais », ce sont les premiers mots prononcés par le héros du roman d'Echenoz, qui vient de décider de quitter sa femme. Ce sont également les derniers mots du livre, émis par ce même héros lorsque, après une année d'errance et d'aventures, le cœur brisé, il revient hanter ce qui fut le domicile conjugal. La boucle est bouclée, la révolution est terminée, la parenthèse se ferme, le héros a simplement un peu vieilli. L'histoire de ce roman commence et se termine à Paris. Félix Ferrer, marchand d'art, possédant une petite galerie parisienne, part à l'aventure et à la découverte du Pôle Nord où il va chercher les trésors d'œuvres d'art dont regorge l'épave d'un navire (la *Nechilick*) bloquée dans les glaces depuis plus de quarante ans. Une fois rentré à Paris, Ferrer se fait voler son trésor : commence alors une course poursuite en France et en Europe pour le retrouver. Bien que le lecteur puisse s'interroger sur l'origine du vol et son étrange commanditaire Baumgartner ainsi que sur l'éventuel retour du trésor à son propriétaire légitime Félix Ferrer (le lecteur pourra également s'interroger sur le fait qu'il en soit le légitime propriétaire d'ailleurs), l'intrigue policière désacralisée ne constitue pas tant, à notre avis, le cœur du récit que le jeu incessant entre narrateur et lecteur. Certes, l'action est au rendez-vous et les frasques amoureuses de Félix ainsi que le style affirmé des nouveaux nouveaux romanciers dont Echenoz fait partie ne laissent pas le lecteur indifférent et l'invitent indubitablement à de bonnes crises de (fou) rire. L'action du roman ne constitue pas en elle-même l'intérêt principal lors de sa lecture, ce

sont les jeux incessants mis en place par le narrateur et la narration-même qui suscitent chez le lecteur le plaisir de la découverte de l'ouvrage. C'est ce à quoi nous allons nous employer dans ce qui suit.

Je m'en vais invite activement le lecteur à prendre part au récit, le narrateur l'interpelle par le biais de métalepses, il tisse des affinités à l'aide de la structure complexe du récit, des dédoublements spatiaux et temporels aux voix narratives variées, des superpositions temporelles à la multiplicité des discours rapportés ainsi que dans son art de tisser des continuités entre les chapitres. L'intertextualité souvent difficilement identifiable ainsi que les créatures fictives que sont le narrateur et le narrataire sont autant d'éléments qui constituent le charme et le décryptage de l'œuvre.

La première partie de notre travail sera consacrée à la méthodologie et aux recherches de Vincent Jouve (*Le lecteur dans le roman, La poétique du roman*, 1999) concernant la place du lecteur dans le roman. Nous nous appuyerons également sur deux chapitres des travaux de Delcroix et Hallyn : *la narratologie* (1995 : 168-177) et *la sémiologie de la lecture* (1995 : 340-350). Cette première partie nous offrira les bases nécessaires de notre étude. Les recherches de V. Jouve se basent sur deux travaux majeurs, celui d'U. Eco (*Lector in Fabula*, 1985) et celui de M. Picard (*La Lecture comme jeu*, 1986), dans lesquelles il définit le lecteur du roman ainsi que le roman du lecteur. Ses analyses nous permettront de mieux saisir la place du lecteur dans le roman, ses compétences, ses performances ou ses expériences.

Ensuite, nous nous intéresserons à la narration dans *Je m'en vais*, aux problèmes théoriques du narrataire exposés par Gerald Prince notamment (1973) avant de conclure, dans un dernier chapitre, avec les métalepses de *Je m'en vais*, telles que définies par Gérard Genette (2004), nous étudierons en parallèle les techniques de narration utilisées par J. Echenoz. Il nous semble en effet primordial d'aborder ces théories dans l'importance des détails fournis pour une meilleure compréhension des liens entre narrateur et narrataire, auteur et lecteur. Que nos recherches soient consacrées au narrataire puis aux métalepses, nous chercherons à comprendre comment le narrateur s'adresse au narrataire et comment les innombrables métalepses invitent le narrataire/lecteur à assumer une part active dans le récit. Ainsi, après ces diverses recherches et analyses, nous espérons avoir présenté l'écriture travaillée et ludique de

l'auteur (par l'intermédiaire du narrateur) et la participation active dont le lecteur fait preuve lors de la lecture de *Je m'en vais*.

2. Méthodologie : le lecteur dans le roman

Vincent Jouve nous donne quelques éléments d'analyse du lecteur du roman et du roman du lecteur (1999 : 103-118), en s'appuyant sur les travaux d'U. Eco (1985) et de M. Picard (1986). Les interrogations auxquelles il répond dans ce chapitre (" De quelle façon un roman imagine-t-il son destinataire ? Par quelles stratégies le fait-il entrer dans son jeu ? " (1999 :103)) ainsi que la deuxième partie de son travail qui " tentera de faire le lien entre une approche sémiologique fondée sur le détail du texte et une étude d'inspiration plus « pragmatique » concernant les réactions du lecteur " (1999 :103) présentent un intérêt fondamental dans notre présent travail et dans notre approche méthodologique des relations entre le narrateur et le lecteur dans le récit.

2.1. Le lecteur du roman

Lors d'une première lecture de *Je m'en vais*, le lecteur nous semble en droit de s'interroger sur une remarque faite par Tzvetan Todorov (1978, cité d'après Delcroix et Hallyn 1995 : 340) selon laquelle "lire semble si évident, à première vue, qu'il n'y a rien à en dire". A première vue probablement, et en acceptant le fait que T. Todorov sous-entende que l'implication du lecteur ainsi que son acte de lecture constituent un sujet d'études tout à fait pertinent. Dans la partie qui suit, nous tenterons d'expliquer comment, dans *Je m'en vais*, le lecteur répond à certains critères définis tels que nous les trouvons dans cette présentation de V. Jouve (1999 :104)

Le lecteur du roman, c'est le lecteur imaginé, construit par le roman : c'est la figure que l'auteur avait en tête lorsqu'il a élaboré son récit. L'identifier, c'est mettre au jour les stratégies, tant locales que globales, ourdies par le texte à l'intention de ses destinataires.

2.1.1. Les stratégies locales

Dans cette analyse du lecteur en tant que figure que l'auteur avait en tête lorsqu'il a élaboré son récit, Vincent Jouve consacre une partie de son étude au narrataire, de « degré zéro » ou spécifique, tel qu'il est présenté par Gerald Prince dans *Introduction à l'étude du narrataire* (1973 : 178-196), nous étudierons cette partie en détail ultérieurement dans le troisième chapitre de notre travail et tâcherons de comprendre comment le narrataire représente un rôle du récit au même titre que le narrateur.

Selon Jouve (1999 : 107), c'est au niveau local qu'il "existe une série de procédés qui déterminent le rapport du lecteur au monde romanesque ; le texte peut conforter ou désamorcer l'investissement dans la fiction et offre deux options aux lecteurs : soit l'acceptation soit la remise en cause des schémas dominants". V. Jouve (ibid.) s'interroge ainsi sur les principales techniques qui, mettant en évidence l'énonciation, "cassent l'«effet-fiction» par le biais de nombreux procédés de distanciation". Tout d'abord, parmi les différents procédés de distanciation proposés et présentés par V. Jouve (1999 : 107-108), nous essaierons de comprendre et de déterminer dans quelle mesure et sur quels points précis *Je m'en vais* y répond.

Le premier procédé de distanciation que nous propose V. Jouve (ibid.) est celui de "l'emboîtement des récits qui dénonce le roman comme artefact". La structure de *Je m'en vais* ainsi que la temporalité changeante des chapitres rappellent au lecteur la fiction dans laquelle il est plongé ; ainsi, par exemple, bien que la mention du briseglace Des Groseilliers apparaisse au second chapitre (13) et que le voyage de Félix Ferrer à son bord commence au quatrième (18-23), ce n'est qu'au cinquième chapitre (29), après le récit de Louis-Philippe Delahaye au sujet de l'épave Nechilik que le lecteur commence à saisir la motivation du voyage de Ferrer. Bien que l'emboîtement des récits ne suive pas la chronologie traditionnelle, il n'en établit pas moins une distanciation entre le lecteur et le roman.

Dans *Je m'en vais*, "les procédés typographiques" transcrivent et rappellent la réalité textuelle du monde romanesque, que ce soient les tirets (« [...]qu'un jeu de cartes – providentiel à première vue pour les réussites mais de fait inutilisable car amputé d'un as de cœur -, forte odeur ... »(86)), les italiques (pour des noms propres « *Nechilik* » (29, 39, 67, ...) ou pour des noms communs comme ceux exposés dans cette longue liste de légumes (172)), ou encore les majuscules (« CONCOURS DE GROS LÉGUMES » (172), « POLICIA » (185)).

"L'intertextualité explicite (références culturelles, allusions) elle-aussi casse l'« effet-fiction » " selon V. Jouve (ibid.), rappelant au lecteur l'univers romanesque dans lequel il est plongé. Bien qu'une partie de l'intertextualité de *Je m'en vais* n'eût été difficile à discerner sans l'aide explicite de l'auteur (2000 : 248-249), la participation des trois personnages de *Un an*, à noter Victoire, Delahaye et Ferrer présente, quant à elle, une intertextualité intéressante et facilement identifiable pour les lecteurs du premier roman

de ce diptyque. La fiction est ainsi rappelée au lecteur de *Je m'en vais* et la conclusion du vingt-huitième chapitre (176) propose la vision de Baumgartner/Delahaye contrairement à *Un an* où le lecteur suit l'événement par le biais de Victoire. Il en va de même pour la fin des deux romans lorsque Victoire et Félix se croisent à nouveau².

L'énonciation est également mise en évidence, d'après V. Jouve (ibid.), lors de l'utilisation de la "monstration des artifices du récit" (coïncidences forcées, voire soulignées). Nous pouvons souligner cet aspect dans *Je m'en vais*, en particulier dans les passages d'un chapitre à l'autre. Ainsi, le chapitre 13 se termine sur ces mots (85) :

Il [Baumgartner] va fermer les yeux, il aimerait bien dormir, s'abstraire de tout cela vingt minutes, une petite demi-heure s'il vous plaît mais non, pas moyen.

Le chapitre suivant, quant à lui, commence comme suit (86):

Ferrer non plus, bien sûr, n'avait pas fermé l'œil de la nuit.

Nous pourrions donner de nombreux exemples similaires de coïncidences forcées et soulignées entre la fin d'un chapitre avec celui qui suit (chapitres 1 et 2, 4 et 5, 7 et 8, 9 et 10, etc.). Il nous semble en effet que le narrateur choisisse délibérément, malgré (ou plutôt surtout en raison des) les changements temporels, les changements géographiques ou encore les changements de personnage(s) d'un chapitre à l'autre, de pointer du doigt les artifices de la narration.

Selon V. Jouve (ibid.), "le jeu avec l'onomastique et la valeur symbolique des noms" constituent également un des procédés de distanciation. Dans notre roman, notre héros s'appelle Félix Ferrer, il est difficile voire impossible de ne pas percevoir le clin d'œil que l'auteur adresse au lecteur : le bonheur (du latin Félix) de fer (du nom Ferrer) pour retranscrire le parcours sentimental chaotique de notre protagoniste. Ferrer pourrait également nous interpeler dans sa métaphore avec la pêche, pour notre héros, ce pourrait être « la pêche aux femmes » qu'ils cumulent au fil des pages. Le jeu onomastique portant sur Delahaye (De la haie) ou Baumgartner (jardinier d'arbres, arboriculteur si nous traduisons de l'allemand) est renforcée par les descriptions

² Alors que, dans *Un an*, le lecteur connaît la raison pour laquelle Victoire a quitté Félix et son appartement (elle le pensait mort), dans *Je m'en vais*, le chapitre 9 révèle la première crise cardiaque de Félix (dont il n'est pas conscient d'avoir été victime (55)) et sa surprise qui n'en est pas réellement une quant à l'absence de Victoire.

botaniques diamétralement opposées entre le même et l'autre : tandis que Delahaye est présenté très durement comme quelqu'un de peu soigné, un végétal anonyme (28) :

Delahaye, quant à lui, toujours mal habillé, rappelle ces végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville, entre les pavés déchaussés d'une cour d'entrepôt désaffecté, au creux d'une lézarde corrompant une façade en ruine.

Baumgartner est pour sa part soigné et élégant : « [...], Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge anthracite, une chemise ardoise et une cravate fer. » (79), la transformation ne passe inaperçue ni par les propos du narrateur qui insiste sur cet incroyable changement : « [...] Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois. Il s'était même transformé. » (203), ni sur la vision soignée, livrée dans un long paragraphe, qu'il inspire au lecteur et aux autres personnages (203-204) :

Tout n'était plus à présent chez lui, devenu Baumgartner, que traits impeccablement tirés : [...], comme tracé au pinceau fin dans un style latin au ras de la lèvre supérieure.

A "la transformation onomastique" s'accorde la transformation du personnage-même. Nombreux sont les personnages de *Je m'en vais* pour lesquels nous pourrions analyser l'onomastique mais pour conclure cette partie, il nous semblerait judicieux de choisir le troisième personnage du diptyque *Un an/Je m'en vais*, Victoire. Victoire, au nom équivoque, se voit tantôt présentée comme une « belle plante silencieuse à première vue, elle paraît plus sauvage qu'ornementale ou d'agrément, datura plutôt que mimosa, moins épanouie qu'épineuse, bref d'apparence pas très commode » (28), tantôt en tant que femme sans panache, ornementale et discrète (37-38).

Les deux derniers procédés de distanciation sur lesquels nous souhaiterions nous appuyer se trouvent, selon les termes de Jouve (id., p.108), dans le "rappel de la situation de communication et dans la parodie". Le rappel de la situation implique l'interpellation directe du narrataire et par extension, la possibilité d'utiliser les métalepses et de tisser une complicité entre narrateur et lecteur/narrataire. Étant donné que nous développerons ce point dans la suite du présent travail, nous entrerons dans le détail ultérieurement.

La parodie ou plus précisément la parodie des différents genres romanesques dans *Je m'en vais* saute aux yeux du lecteur dès la première lecture. Comme le souligne Christine Jerusalem (2007 : 63-69), "la parodie ou réécriture de différents genres de romans se veut un hommage aux genres romanesques de la part de Jean Echenoz". Nous

partageons cette vision et bien que les clins d'œil discrets aux genres romanesques dans *Je m'en vais* soient fréquents, ce sont par ces parodies explicites que le narrateur interpelle le lecteur et le distancie de l'œuvre. Ainsi, le roman d'aventures perd son côté exaltant, le voyage de Ferrer au pôle Nord perd de son intensité sous la plume du narrateur et en devient d'une banalité déconcertante : « C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux. » (22). Il en va de même pour l'écriture du roman policier, parodiée en une série de hasards qui amène l'inspecteur Supin à retrouver la trace du trésor volé, le numéro d'immatriculation de la Fiat de Delahaye/Baumgartner retrouvé dans les poches du Flétan (179-180), c'est « un coup de bol » (191) lorsque la voiture est identifiée en Espagne et l'enquêteur lui-même reconnaît que seule la chance l'a amené à retrouver la trace du larcin : « Ce n'est rien, dit Supin, c'est de la chance. » (198). Les intrigues et les dénouements propres aux romans policiers sont ici un pur concours de circonstances, le lecteur est ainsi amené à privilégier l'humour des parodies du narrateur et le ridicule des situations plutôt que de s'engouffrer dans une intrigue policière dépouillée de ses artifices.

Si certaines techniques de l'énonciation permettent au lecteur de prendre conscience de la fiction (du récit) dans laquelle l'auteur le plonge, comme nous venons de le voir, il n'en demeure pas moins certains procédés qui affirment l'univers du roman et confortent l'autorité du récit ; ce sont, d'après les termes de V. Jouve (1999 : 108-109) "les procédés de l'emprise affective". Ce sont ces procédés que nous allons maintenant présenter en nous appuyant sur *Je m'en vais*. Ces procédés se repartissent en deux champs principaux tels que définis par Jouve (ibid.) : "Nous étudierons dans un premier temps les "techniques de l'illusion référentielle" puis celles de "la densité fantasmatique" de certains passages (qui, par l'émotion qu'ils suscitent, contribuent à la fascination du lecteur) ".

Concernant "l'illusion référentielle", V. Jouve propose certains procédés définis comme étant les plus efficaces (1999 :108). Nous relèverons en premier lieu la notion d'"intrigue linéaire et progressive" (par laquelle la succession événementielle facilite la lecture du lecteur et le conduit à déplacer son attention du texte vers le monde du texte) et ce, pour une raison bien précise : à notre avis, ce roman échenozien, par la complexité temporelle présentée succinctement par le jeu du narrateur (la concordance temporelle d'un chapitre à l'autre malgré le changement de lieu et de personnage comme entre les chapitres 13 et 14 par exemple) amuse le lecteur au même titre qu'il le déstabilise. Il

nous semblerait fortuit d'assumer que, lors d'une première lecture de *Je m'en vais*, le lecteur puisse abandonner le texte pour se plonger dans le monde du texte. En effet, nous considérons, par notre propre expérience d'une première lecture de ce roman, qu'il est judicieux, voire nécessaire, de revenir régulièrement sur les chapitres précédents, en essayant de construire le monde du texte en en assemblant les différents éléments du puzzle, parmi lesquels nous pourrions penser aux changements spatio-temporels ou encore aux implications et aux identifications des différents personnages. Certes, une deuxième lecture ou plus de l'œuvre peut (peuvent) contribuer à une linéarité du monde du texte plus évidente. Nous pensons donc que ce sont sur d'autres procédés que l'emprise affective se précise dans *Je m'en vais*.

Un autre procédé de l'illusion référentielle, selon Jouve (ibid.) se trouve dans "l'implémentation" de personnages vraisemblables (dont le comportement est conforme à la logique narrative) qui favorise l'identification : le lecteur peut ainsi se reconnaître dans l'identité de l'agent". Ainsi, un quinquagénaire peut aisément se reconnaître dans la figure de Ferrer ou celle de Delahaye/Baumgartner en fonction de ses propres affinités. Il en va de même pour les personnages féminins du roman, une lectrice serait en droit de s'identifier à Hélène si elle accepte la logique narrative de la femme fatale, à Suzanne si elle vit ou a vécu un divorce à l'amiable malgré les déboires ou les difficultés de ce dernier, à Victoire si elle revendique une totale indépendance ou encore à Sonia, mère indépendante. Cette notion de personnages vraisemblables coïncide avec l'acte de lecture tel qu'il est présenté par Delcroix et Hallyn (1995 :342) :

L'acte de lecture est donc une question d'application : le lecteur-texte, à partir de ses connaissances, de ses codes (mais aussi de son désir), réagit à certaines configurations du texte qu'il reconnaît ou croit reconnaître ; cette reconnaissance est suivie de tout un travail d'ajustement d'où sortira l'interprétation définitive.

En effet, le lecteur est libre d'identifier un personnage comme vraisemblable (s'il ne s'identifie lui-même au personnage) en accordant ses codes, ses envies et sa participation à la "logique narrative". Certains personnages, malgré leurs noms difficilement prononçables, tels les deux guides de Ferrer, Napaseekadlak et Angoutretok (49, 51, 62, 87), pendant son expédition polaire jusqu'à la Nechilik, contribuent à rendre leur existence vraisemblable ; l'exotisme de leurs patronymes contribue, il nous semble, à renforcer la vraisemblance de leur existence en des terres si reculées.

Bien que la "positivité de l'action entreprise" ne semble pas à première vue aussi flagrante que l'exemple fourni par V. Jouve (ibid.), à savoir celui de Jean Valjean et de son indéfectible besoin de secourir et de protéger, nous pensons que le narrateur, par le biais de ses différents personnages, cherche avant tout à souligner l'incongruité, voire le paradoxe de nos comportements contemporains. La découverte du trésor (77-78) et surtout l'attitude de Ferrer en sont un exemple convaincant. Certes le trésor est d'une valeur artistique inestimable mais la conclusion de cette découverte s'avère n'être que vénales, « Une fortune. » (78). Les personnages de *Je m'en vais*, quant à eux, n'ont cessé de chercher le bonheur dans la richesse ou dans l'amour, dans des crédos somme toute très contemporains. La positivité de l'action entreprise se résume ainsi à une boucle, à une recherche de satisfaction qui n'en sera pas une (Ferrer qui revient hanter ce qui fut le domicile conjugal en conclusion du roman avant que le lecteur ne comprenne qu'il va à nouveau repartir « Je prends juste un verre et je m'en vais. » (226). C'est donc, nous le pensons, malgré une constance cyclique, une positivité de l'action de l'espoir, de la volonté de continuer vers l'avant malgré tout.

Les motifs et les mobiles rejoignent donc la "positivité de l'action entreprise" : tout comme Félix lutte quotidiennement contre la fuite du temps et la promesse d'un lendemain meilleur, l'identification du lecteur aux personnages se base sur des éléments simples, propres à tout un chacun dans son existence journalière. Que le lecteur choisisse de s'identifier à l'un des personnages du roman, il y retrouvera certains motifs et mobiles qui l'animent : la recherche de l'amour de Ferrer, la recherche matérielle de Delahaye, la recherche affective de Bérange ou de Sonia, la recherche de la reconnaissance de certains des artistes travaillant pour Ferrer (notamment Corday dans le chapitre 31), la recherche d'un gendre pour leur fille de la part des parents Aputiarjuk (90). Ce ne sont que quelques exemples dont *Je m'en vais* fourmille et qui permettent au lecteur de s'engouffrer dans "l'emprise affective" du roman.

"Le cadre spatio-temporel connu, qui se réfère explicitement à une réalité identifiable", constitue également un des procédés de "l'illusion référentielle", comme le souligne Jouve (ibid.). Dans *Je m'en vais*, nous pouvons estimer que l'époque contemporaine ainsi que les déplacements géographiques du roman sont facilement décelables et identifiables par le lecteur : les voyages en avion (10-13), en bateau à bord du *Des Groseillers* (chapitres 4, 6 et 8), les voitures (la Fiat de Baumgartner ou le camion frigorifique du Flétan) sont autant d'éléments inscrivant le récit dans notre époque

contemporaine. Les lieux sont également sources de connivence pour le lecteur, qu'il les ait visités ou non, ils font partie de la culture générale : ainsi, à Paris (avec les nombreuses descriptions de différents quartiers et de leur atmosphère que le narrateur se plaît à commenter allègrement, souvent avec une multitude de détails pittoresques autant que saugrenus comme dans ce passage (79) :

Baumgartner est en train de remonter la rue de Suez que dessert le métro Château-Rouge, dans le XVIII^e arrondissement de Paris. C'est une de ces petites rues proches du boulevard Barbès où s'épanouissent les boucheries africaines, les marchands de poules vivantes, d'antennes paraboliques et de joyeux tissus polychromes de type bazin, wax et java, imprimés en Hollande.

"L'illusion référentielle" est évidemment plus frappante si le lecteur a lui-même connu l'ambiance de ce quartier, décrite avec tant d'acuité dans le passage ci-dessus. Il n'en demeure pas moins que, même sans avoir fréquenté le quartier Barbès, le lecteur est plongé dans son univers et que son imagination lui permet de se le représenter assez précisément. Il en est de même pour le pôle Nord ou l'Espagne par exemple, bien que plus ou moins lointains, les lieux géographiques et les descriptions faites par le narrateur transportent le lecteur en leur sein.

V. Jouve (1999 :108) mentionne, comme dernier procédé d'"illusion référentielle le "renvoi au monde du lecteur". Il pose ainsi la notion selon laquelle "la référence à différents types de savoirs et de documents, donne une impression de « déjà lu » qui conforte l'illusion". Le contexte géographique et les voyages de *Je m'en vais*, par exemple, qu'ils soient ou non exotiques, peuvent renvoyer le lecteur à des lectures précédentes (magazines, romans, expéditions scientifiques comme celle de Paul-Émile Victor pour l'analogie avec les terres froides), à des informations audiovisuelles (documentaires, films) ou à des expériences de voyage personnelles. Nous pensons également que l'hommage rendu par Echenoz en parodiant les différents genres romanesques interpelle le lecteur en lui offrant une impression de « déjà lu » et en l'amusant par des intrigues décousues menées par chance ou en l'emmenant dans des endroits vierges dans la conscience collective tout en prouvant que ce n'est pas le cas, comme lorsqu'il commente au chapitre 10 un pôle Nord pollué et agressif : « la férocité des chiens de traîneau abandonnés au profit de skidoos » (59-61), la prolifération des moustiques qui se comptent « par centaines au mètre cube » (60) et qui ne laissent aucun répit à Ferrer et à ses guides : « Tout de suite les moustiques passèrent à l'attaque [...] » (51). Si l'impression du « déjà lu » persiste, celle du « déjà vécu » renforce ainsi

"l'illusion référentielle" et nous amène au deuxième point des "procédés de l'emprise affective", tel que présenté par Jouve (1999 : 108-109), celui de "l'emprise fantasmatique" du roman.

"L'emprise fantasmatique" du roman tient essentiellement à la réactivation par le récit des fantasmes originaires au "fondement de l'identité du sujet" selon V. Jouve (1999 :108). En effet, si les lieux sont pour la plupart liés aux fantasmes originaires, la terre sauvage et « apparemment » vierge du pôle Nord pourrait rappeler la figure de la « mère archaïque ». Le lecteur peut se reconnaître dans ce fantasme originaire s'il ne pousse, à notre avis, plus loin l'analyse de l'image dépeinte par le récit. Néanmoins, nous pressentons que l'auteur, dans le passage qui suit (89), cherche à dédramatiser l'acte final que constitue la mort en amenant le lecteur à en rire, ou au moins à esquisser un sourire :

Deux sujets prévoyants, profitant du dégel, creusaient des trous dans le sol momentanément meuble en vue d'ensevelir ceux de leurs proches qui mourraient pendant l'hiver prochain.

Ce n'est alors plus le fantasme originaire qui prévaut mais celui de la fin de l'existence. Peut-être extrapolerions-nous en citant ce célèbre passage de *Fin de partie*, de S. Beckett « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas ...l'impossible tas » mais ce fantasme mortuaire dans *Je m'en vais* nous semble, en même temps qu'il s'accorde à cette citation dans l'inéluctable passage du temps, prendre à contrepied l'idée-même de la mort en s'accordant sur le renouveau, le retour d'un climat acceptable qui permet d'entreprendre ce qui ne saura plus possible ensuite. Il nous apparaît donc acceptable de considérer que le fantasme mortuaire permet, au même titre que le fantasme originaire de créer une emprise affective.

Ainsi, en dégageant, dans un passage donné, d'une part les "techniques de distanciation" et d'autre part les "procédures de l'emprise", nous venons de cerner assez précisément le projet que le texte nourrit à l'égard du lecteur. Les recherches et les exemples fournis dans cette partie de notre travail nous permettent de confirmer que le texte de *Je m'en vais* suscite le recul critique du lecteur malgré "l'illusion référentielle" également présente. En effet, le narrateur, par le biais des stratégies locales, plonge le lecteur tantôt dans le recul critique, tantôt dans l'emprise affective, en assurant un permanent va-et-vient entre les deux techniques. Si, d'après Jouve (1999 :110), "à travers le lecteur postulé, nous pouvons identifier la visée du récit, ses intentions et l'idéologie dans

laquelle il s'inscrit", les stratégies globales que nous allons maintenant aborder, permettent, quant à elles, de montrer que c'est essentiellement par sa structure d'ensemble que le texte agit sur le lecteur.

2.1.2. Les stratégies globales

Jouve (1999 :110) affirme que c'est "davantage par sa structure d'ensemble que le texte agit sur le lecteur et non, implicitement donc, par les seules stratégies locales". En nous appuyant sur le modèle fourni par W. Iser dans *l'Acte de lecture*, modèle que V. Jouve (ibid.) présente comme "l'un des plus opératoires pour identifier les stratégies du texte", nous allons, dans cette présente partie, essayer de dégager la ou les principales stratégies globales mises en œuvre dans *Je m'en vais*. Nous allons aborder la notion de "perspective" avant de dégager, parmi les quatre types de coordination proposées, celles qui correspondent le mieux à *Je m'en vais*.

Selon Iser (1985, cité d'après Jouve 1999 :110), il est clair que le lecteur se déplace au cours de sa lecture. Il se déplace selon des modalités strictement déterminées par le texte, en passant d'une perspective à une autre, ne pouvant adopter simultanément tous les points de vue. Ainsi, il revient au lecteur de coordonner les différentes perspectives du récit, celles du narrateur et des personnages principaux afin de construire le sens du texte. Nous retrouvons la même notion dans les recherches de Delcroix et Hallyn (1995 : 342) en ces termes :

L'acte de lecture est donc une opération d'application : le lecteur-texte, à partir de ses connaissances, des ses codes (mais aussi de son désir), réagit à certaines configurations du texte qu'il reconnaît ou croit reconnaître ; cette reconnaissance est suivie de tout un travail d'ajustement d'où sortira l'interprétation définitive.

C'est pourquoi il nous semble impossible de nous pencher sur l'analyse de *Je m'en vais* sans en dégager la relation entre les points de vue. Nous allons donc présenter la coordination qui, à notre avis, correspond le mieux à notre objet de recherches.

Selon Iser (1985, cité d'après Jouve 1999 :110), il n'existe que quatre types de coordinations : "la coordination par compensation, la coordination par opposition, la coordination par échelonnement et la coordination par succession".

En assumant que "la coordination par compensation" consiste à "mettre tous les points de vue au service de la même idée, le point de vue du ou des personnages secondaires n'étant là que pour compenser les déficiences du point de vue du héros", les points de vue des personnages secondaires de *Je m'en vais* renforcent ceux de Félix Ferrer. En effet, il nous semble que de nombreux points d'ancrages sont ainsi répartis à travers le roman, des thèmes récurrents se voient développés tout au long des pages. Ces thèmes, présentant les points de vue des différents personnages sont aussi variés que contemporains dans leur approche anxieuse d'une société contemporaine silencieuse, ennuyeuse et solitaire. Les échecs amoureux de Félix renvoient aux échecs amoureux des personnages secondaires et les différents points de vue s'ajoutent les uns aux autres pour confirmer ces représentations. C'est en analysant la solitude et l'ennui que nous chercherons à montrer comment la coordination par compensation opère dans *Je m'en vais*.

Bien que Félix, Delahaye/Baumgartner ou Victoire, pour ne citer qu'eux, voyagent beaucoup, les lieux qu'ils traversent sont souvent vidés de toute présence humaine (comme dans le chapitre 3, chapitre dans lequel un Ferrer contraint à la routine nous est présenté). Le pôle Nord est désert, le sud-ouest de la France ou l'Espagne en pleine saison creuse sont également vides, même Paris semble être complètement vidé en plein mois de juillet (140) :

La plupart des actifs se trouvant en vacances, Paris était plus souple et clairsemé mais guère plus respirable sous l'air immobile et riche en gaz toxiques comme un bar enfumé avant la fermeture.

L'homme d'aujourd'hui, dans *Je m'en vais*, est un homme solitaire en proie à l'ennui. L'ennui et la solitude de Ferrer sur le Des Groseillers (20) et celui de Baumgartner lors de sa visite dans le sud-ouest quand le lecteur le trouve « dormant absolument seul » (96) se font écho. En effet, le point de vue de Ferrer est renforcé par celui de Baumgartner, l'absence de rencontres mène les deux personnages à la solitude. Différents points de vue de différents personnages de *Je m'en vais* coïncident pour se mettre au service de la même idée : la solitude et l'ennui. Ce point de vue varie et est présenté sous différents angles, ainsi la solitude se trouve-t-elle dans l'absence de rencontre comme nous venons de le voir, dans la multitude ou dans la solitude sentimentale. Lorsque Ferrer se trouve à bord de l'avion qui le mène au pôle Nord, le narrateur interpelle le lecteur : « À deux cents compressés dans une carlingue, on est en effet isolé comme jamais. » (12), il en est de même dans ce passage où une femme

seule, en début d'octobre, décide de se baigner sous le regard médusé de Baumgartner et des autres passants : « Elle est absolument seule dans la baie, sous un ciel gris-brun qui n'arrange rien, des gens s'arrêtent pour la regarder sur la promenade. » (189).

La solitude sentimentale fait partie des incontournables thèmes de *Je m'en vais*. De très nombreux points de vue nous sont donnés, les femmes rencontrées par Ferrer semblent presque toutes souffrir de cette solitude : Ferrer a quitté sa femme Suzanne (chapitre 1), il rencontre Sonia qui élève seule son enfant, en déléguant l'autorité parentale à une triste baby-sitter et en s'abandonnant à des ébats amoureux avec lui sans trop se soucier de son fils Bruno (chapitre 17), vient aussi Victoire qui n'a pas de famille (point que nous connaissons de manière plus précise après la lecture de *Un an*) et semble solitaire et distante (chapitre 7), Hélène, quant à elle est divorcée et Bérangère, la voisine de palier de Ferrer est célibataire (chapitre 11). Ferrer aussi est un solitaire, les quelques références à ses proches et sa famille se résument souvent à un abandon plus ou moins total (149) :

Il préféra aussi ne pas risquer d'inquiéter sa famille qui lui semblait de toute manière être devenue un archipel très épars et lointain, peu à peu submergé par la montée des eaux.

Nous pourrions fournir de nombreux autres exemples mais nous considérons que la coordination par compensation est l'une des coordinations clés de *Je m'en vais*.

Bien que nous assumions "la coordination par compensation" comme la coordination clé de *Je m'en vais*, il nous semble également plausible de considérer, parmi les trois coordinations restantes, que "la coordination par opposition" présente également un point essentiel dans nos recherches et dans la structure du roman. Selon Iser toujours (1985, cité d'après Jouve 1999 :110), "la coordination par opposition est fondée sur la confrontation de deux points de vue inconciliables". L'opposition entre le point de vue du héros et le point de vue du personnage secondaire, ou encore le point de vue du héros et celui du narrateur, aboutit à la relativisation des perspectives l'une par l'autre et contribue, en conséquence, à éveiller l'esprit critique du lecteur. Les deux protagonistes Félix Ferrer et Louis-Philippe Delahaye se différencient de bien des manières (leurs relations avec les femmes, leur apparences physiques et le goût vestimentaire de Ferrer en opposition à la négligence de Delahaye par exemple) et toutes ces différences sont le fait de leurs points de vue différents sur la société qui les entoure. L'identité usurpée de Baumgartner apporte quelques changements dans la physionomie et les codes

vestimentaires de Delahaye mais le personnage n'en demeure pas moins lui-même. Pour illustrer cette hypothèse, nous avons relevé le passage dans le roman, au chapitre 13, qui mentionne les positions des deux protagonistes dans les transports en commun et pour être plus précis, le choix des places qu'ils occupent respectivement dans le métro parisien. Alors que Félix préfère les banquettes qui privilégient les rencontres et les conversations, Louis-Philippe leur préfère l'isolation des strapontins (84-85) :

C'est encore une heure creuse et le métro n'est qu'à moitié plein : nombre de banquettes sont disponibles mais Baumgartner préfère s'asseoir sur un strapontin.

Dans le métro, quel que soit le coefficient de remplissage de la rame, et même quand elle est vide, Baumgartner préfère toujours les strapontins aux banquettes, contrairement à Ferrer qui aime mieux celles-ci. Sur les banquettes, qui sont en vis-à-vis, Baumgartner s'exposerait forcément à se trouver assis à côté de quelqu'un ou en face de quelqu'un, le plus souvent d'ailleurs les deux en même temps. [...] Il [le strapontin] est individuel, mobile et d'utilisation souple. Il va de soi que le strapontin isolé, trop rare, est encore supérieur à ses [Baumgartner] yeux au strapontin apparié qui présente lui aussi quelques risques de gênes promiscues – celles-ci moins dommageable de toute façon que les incommodités de la banquette. Baumgartner est ainsi.

Nous dégageons donc dans ce passage de cruciales informations sur les points de vue et la personnalité de Ferrer et de Delahaye. "Par le biais de la coordination par opposition, le lecteur est amené à construire son propre point de vue à partir du principe qu'aucune référence n'est universelle", d'après le raisonnement présenté par Jouve (1999 : 111). Le texte de *Je m'en vais* fourmille d'exemples du même acabit mais le passage ci-dessus nous semble clairement illustrer le principe de "coordination par opposition".

Quant à la possibilité de rencontrer des coordinations par opposition entre les points de vue du personnage et ceux du narrateur, le quatrième chapitre de notre travail au sujet des métalepses illustrera cette affirmation. En effet, le narrateur semble prendre un malin plaisir à fustiger les personnages de la narration dès que l'opportunité se présente (et ce au plus grand plaisir du lecteur). Le narrateur exprime ainsi un point de vue différent de celui des personnages en demandant au lecteur de l'épauler dans ses analyses : il remet ainsi en cause leur apparence physique ou vestimentaire : « Arrivé plus tôt, Delahaye peu rasé portait toujours la même tenue, encore plus fripée que la veille, à croire qu'il dort avec, regarde-moi cette chemise. » (39), il questionne leur honnêteté tout en associant le lecteur à sa réflexion : « Il se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder. » (103) ou il se permet d'aller jusqu'à exprimer son point de vue comme celui-ci étant ou devant être celui du personnage : « A moins

qu'inconsciemment il considérât qu'elle [Hélène] était trop bien pour lui, cela s'est vu, mais non, ce n'est pas tellement son genre. » (150-151). Par le biais des métalepses, le narrateur oppose donc par moments son point de vue à celui des personnages et invite un lecteur attentif à analyser et à déchiffrer les différents points de vue en lui laissant mettre la conclusion qu'il souhaite apporter.

Les deux autres coordinations résumées par Jouve (ibid.), " la coordination par échelonnement et la coordination par succession", ne semblent pas être largement représentées dans *Je m'en vais*, c'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas dans ce présent travail. Jouve (1999 : 112) insiste sur le fait que "l'analyse, pour être complète, doit non seulement envisager les stratégies du texte de façon synchronique (à travers la relation des points de vue en présence), mais aussi de façon diachronique (en identifiant les endroits du récit où s'opèrent les changements de perspective) ". Nous nous devons ainsi, dans *Je m'en vais*, de chercher les points de vue des personnages principaux et de les replacer chronologiquement dans le cadre du récit. Si, par exemple, le point de vue de Ferrer est présenté au lecteur avant celui de Delahaye ou vice-versa, cela représente une donnée fondamentale pour la compréhension du roman. Hors, comme nous le verrons dans ce présent travail, l'alternance spatio-temporelle entre les différents chapitres ne nous permettrait pas, à notre avis, de fixer un point de vue antérieur ou postérieur dans la chronologie de l'œuvre, ce serait davantage par l'intervention métaleptique du narrateur que le lecteur sera à même de forger les différents points de vue.

Nous l'aurons vu dans cette partie de nos recherches, l'existence d'un lecteur du roman est incontestable, que les stratégies soient locales ou globales. La signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter ce rôle qui lui est réservé. Nous partageons l'opinion de Jouve (ibid.) selon laquelle "la fonction essentielle du lecteur du roman est de servir de fondement au roman du lecteur". Tout comme nous venons de présenter le lecteur du roman, nous tâcherons, dans la partie à venir de notre travail, de présenter et d'analyser les enjeux du roman du lecteur, la manière dont la performance et les compétences du lecteur sont nécessaires à la compréhension des structures textuelles de *Je m'en vais*.

2.2. Le roman du lecteur

Tout comme V. Jouve (1999 :112-118), nous nous appuyerons sur les recherches et les théories d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1979) afin d'analyser "l'acte de lecture", c'est-à-dire la performance réalisée par le lecteur, et ce par le biais de ses compétences que nous expliquerons dans le détail, lors du déchiffrement d'une œuvre littéraire, dans notre cas, dans l'analyse de *Je m'en vais*. Comme le soulignent Delcroix et Hallyn (1995 : 342), "l'acte de lecture est une opération d'application : le lecteur-texte, à partir de ses connaissances, de ses codes (mais aussi de son désir), réagit à certaines configurations du texte qu'il reconnaît ou croit reconnaître ; cette reconnaissance est suivie de tout un travail d'ajustement d'où sortira l'interprétation définitive". Nous estimons qu'il est essentiel de comprendre ces notions pour mener à bien l'analyse littéraire de *Je m'en vais* et étudierons par conséquent dans une première partie la performance du lecteur, c'est-à-dire les procédés par lesquels il déchiffre le texte du récit. Ensuite, nous aborderons les compétences du lecteur, indispensables à une bonne compréhension du texte-récit. Enfin, nous conclurons ce chapitre en analysant l'expérience du lecteur, essentielle à une approche critique du texte qu'il lit.

2.2.1. La performance du lecteur

Dans chacune de ses lectures, il incombe au lecteur de déchiffrer le texte dans son ensemble afin d'en extraire le sens. La performance du lecteur consiste en une progression du déchiffrement de l'œuvre et selon Umberto Eco (1985 : 66-67), " le lecteur construit sa lecture en déchiffrant l'un après l'autre les différents niveaux du texte. Il part des structures les plus simples pour arriver aux plus complexes : il actualise ainsi successivement les structures discursives, narratives, actantielles et idéologiques". Ce sont ces actualisations que nous allons maintenant mettre en évidence dans *Je m'en vais*, en nous appuyant sur les descriptions et explications données par V. Jouve (1999 :112-113).

"L'actualisation des structures discursives" constitue la première étape, étape qui correspond à la phase d'explicitation sémantique. En effet, "quand le lecteur aborde un texte, il ne peut convoquer pour chaque signe l'ensemble des significations recensées par le dictionnaire". Ainsi, un mot précis, sans le déchiffrement du lecteur, ne demeure

qu'un mot expliqué dans le dictionnaire. C'est dans son déchiffrement du mot que le lecteur ne retient que les propriétés nécessaires à la compréhension du texte. Ce sont donc les réseaux de sens objectivement présents dans le roman qui indiquent la façon dont les mots sont à comprendre. Afin d'illustrer nos propos, prenons ce passage de *Je m'en vais* (156) :

Et si la fenêtre donne médiocrement sur le parking, au moins laisse-t-elle entrer un peu de soleil, au moins là Baumgartner pourra-t-il surveiller sa voiture.

Dans ce passage, le mot « soleil » n'a pas besoin d'être rapporté à sa définition astronomique d' « astre qui donne lumière et chaleur à la terre, et rythme la vie à sa surface » (définition tirée du dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, Paris) : c'est, ici, sa seule réalité d'astre diurne qui – par son opposition à l'obscurité – demande à être prise en compte. Le lecteur n'associe pas dans ce passage le mot « soleil » à l'astre mais à certaines de ses vertus : la lumière, la chaleur et le bien-être par exemple. "

L'actualisation des structures discursives" nous apparaît donc comme une nécessité à la bonne compréhension du texte, à la nécessité d'interprétation de la part du lecteur.

"L'actualisation des structures narratives permet", quant à elle, "au lecteur de rassembler les structures discursives en une série de "macropropositions" permettant de dégager les grandes lignes de l'intrigue". C'est par le biais des structures narratives que le lecteur est à même de faire le point après la lecture de plusieurs pages, d'un chapitre ou d'une longue scène. Ainsi, après avoir lu le début de *Je m'en vais*, certaines structures narratives se dégagent : un homme qui possède une galerie, Félix Ferrer, quitte sa femme pour rejoindre sa maîtresse et quitte sa vie routinière pour partir vers le pôle Nord chercher un trésor ; peu à peu, un autre personnage, Baumgartner, est présenté, et le côté mystérieux de l'individu se renforce au fil des pages. Le destin croisé des deux hommes et leurs incessants déplacements promènent géographiquement le lecteur. Les structures narratives constituent, nous le voyons, la charpente du récit : ce sont elles que nous retiendrons pour un résumé de l'intrigue.

"L'actualisation des structures actantielles" découle d'un passage à un niveau d'abstraction supplémentaire, le lecteur intègre, dès qu'il le peut, les "macropropositions narratives au schéma actantiel". Il est possible de retrouver dans tout récit les six rôles actantiels dégagés par Greimas (1966). Ainsi, dans *Je m'en vais*, Félix Ferrer (sujet), grâce aux informations délivrées par Louis-Philippe Delahaye (destinateur), part pour le

pôle Nord chercher le trésor d'art inuit de la Nechilik (objet). Le sujet et le destinataire, Ferrer et Delahaye, sont également les destinataires ; en effet, ils cherchent à s'approprier le trésor pour leur compte personnel. Le trésor sera dérobé, à peine arrivé à Paris, par Le Flétan, et ce pour le compte de Baumgartner (opposant) et sera retrouvé grâce aux découvertes chanceuses de l'Inspecteur Paul Supin (adjuvant). C'est en repérant dans ce schéma actantiel un fort marquage axiologique que le lecteur peut dégager les structures idéologiques du récit. En effet, c'est par la valeur attribuée par le texte au sujet (à Ferrer par conséquent), à l'objet (le trésor de la Nechilik) et aux autres rôles actantiels que le lecteur dégage la vision du monde véhiculée par le roman. Dans *Je m'en vais*, les oppositions entre Ferrer/Baumgartner, d'un côté, et celles entre Ferrer/Delahaye, de l'autre, ainsi que le rôle de l'objet, le trésor (perdant toute valeur artistique, tant le côté financier exacerbé est mis sur le devant de la scène ; pur objet de profit délaissé et volé de manière déconcertante) illustrent, pour le narrateur, une opposition plus profonde entre valeurs négatives et valeurs positives, entre le bien et le mal, entre la beauté de la création artistique et la vénalité des temps modernes où l'art est désacralisé pour devenir un pur produit financier (nous faisons ici référence à la fin du chapitre 12 (77-78) où la conclusion de la découverte de l'incroyable trésor artistique se conclut en deux mots « Une fortune. »). Tout comme les personnages du roman, le lecteur, à notre avis, retrouve ces valeurs qui le laissent, sinon insensible, du moins à distance. Nous pensons que le lecteur, par sa performance, privilégiera par conséquent le jeu instauré par le narrateur à l'intrigue-même, ce qui ne l'empêchera pas d'en découvrir et d'en déduire les structures idéologiques principales présentes dans le récit de *Je m'en vais* : le vide, le silence, la pollution, la solitude. La performance du lecteur est donc cruciale et nous verrons dans la partie suivante que ses compétences ne le sont pas moins.

2.2.2. La compétence du lecteur

Si le lecteur peut réaliser une performance comme nous venons de le voir (c'est-à-dire actualiser les différents niveaux d'un texte), c'est parce qu'il dispose d'une compétence. "C'est cette compétence, postulée par le texte lui-même et indispensable à la compréhension du roman, qui empêche l'analyse de se perdre dans l'arbitraire". Umberto Eco exprime cette idée en ces termes (1979 : 67-68) :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.

Selon Eco, nous pouvons donc dégager que la compétence du lecteur comprend, du moins idéalement, certaines notions essentielles, notions que nous présenterons dans ce chapitre : "la connaissance d'un dictionnaire de base et des règles de co-référence, la capacité à repérer les sélections contextuelles et circonstanciées, une familiarité avec les scénarios communs et intertextuels et, enfin, une vision idéologique".

"La connaissance du dictionnaire permet de déterminer le contenu sémantique élémentaire des signes. Sans une maîtrise minimale du code linguistique, il devient impossible de déchiffrer un texte". Lorsqu'au premier chapitre de *Je m'en vais* (8), nous lisons la phrase suivante : « Plus tard, entre Vaugirard et Volontaires, Ferrer ouvrit sa mallette pour en extraire un catalogue de vente aux enchères d'œuvres d'art traditionnel persan qu'il feuilleta jusqu'à la station Madeleine, où il descendit. », il faut être en mesure de dégager immédiatement les signifiés de base du mot « mallette » - notamment, « voyage » et « travail » - sous peine de perdre rapidement le fil du roman construit sur ces deux signifiés, les voyages à venir de Félix Ferrer ainsi que l'importance capitale de son éventuelle découverte du trésor de la Nechilik, et ce, avec comme ultime but de permettre la survie de son travail et de sa galerie en difficulté financière. Dans cet autre passage de *Je m'en vais* (15), cette compétence est à nouveau sollicitée :

Ce qu'il appelle atelier n'est plus un atelier. C'en était vaguement un quand Ferrer se disait artiste et se pensait sculpteur, ce n'est plus que l'arrière-boutique de sa galerie qui peut lui servir de studio depuis qu'il s'est reconverti dans le commerce de l'art d'autrui.

A bien des égards, les nombreux signifiés (« artiste », « sculpteur », « sa galerie », « l'arrière-boutique ») apportent de nombreux éléments cruciaux que le lecteur doit être à-même de dégager. En effet, l'artiste n'en est pas un, ayant cédé le pas à un entrepreneur avisé ; une fois encore, l'opposition entre la notion humaniste de l'art cède le pas à une perception plus mercantile, la même opposition se répétant tout au long du roman, comme nous l'avons signalé en conclusion du précédent chapitre. Les deux verbes choisis (« se disait », « se pensait ») constituent aussi d'importants signifiés et

soulignent en partie un côté mythomane de Ferrer qui assumait autrefois un rôle que lui-même considère comme aujourd'hui dévolu.

Selon Jouve (1999 : 114), "les règles de co-référence servent à comprendre correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et anaphoriques (qui désignent un élément antérieur) ". Le lecteur, pour ne pas se perdre dans le texte, doit être capable de déchiffrer le contenu, différent selon les textes, de formules comme « en ce moment » ou « ici » et d'identifier le personnage éventuellement repris par un « il » ou un « elle ». Ainsi, quand, dans *Je m'en vais* (8), nous tombons sur la phrase « [...] Puis, le portail franchi, négligeant l'ascenseur, il attaqua fermement un escalier de service. », il faut, pour saisir la cohérence et la continuité de l'action, savoir reconnaître Félix Ferrer sous le pronom personnel de la troisième personne. De même, au début du chapitre 4 « C'était maintenant un brise-glace [...] » (18), le déictique « maintenant » apporte une transition spatiale et temporelle d'avec le précédent chapitre dans lequel une description de l'atelier de Ferrer au début du mois de janvier est fournie au lecteur « [...] le 3 janvier dernier. » (16). Nous savons que c'est au mois de juin que Félix entreprend son périple vers le pôle Nord : « Six mois plus tard, [...], sous un soleil de juin, voilé vers le nord-ouest. » (10). Les règles de co-référence nous semblent par conséquent une des compétences importantes que le lecteur doit posséder pour être en mesure de déchiffrer le texte.

"Le repérage des sélections contextuelles et circonstancielle permet d'interpréter les expressions en fonction du contexte où elles se trouvent", d'après Jouve (ibid.). Dans *Je m'en vais*, nous pouvons à nouveau nous appuyer sur cette notion d'art qui perd sa valeur artistique au profit de sa valeur marchande. Dans ce contexte, les expressions liées à l'art perdent leurs fonctions symboliques et un mot comme « antiquité » semble plus souvent revêtir la notion d'ancien et donc d'argent plutôt que celle d'ineffable artistiquement de par son côté unique, historique et artistique. En témoigne le passage suivant (105) lorsqu'un expert vient évaluer la valeur marchande du trésor de la Nechilik :

Parvenu à s'asseoir, Jean-Philippe Raymond commença d'examiner boudeusement ces antiquités sans émettre aucun commentaire, délivrant seulement de temps en temps d'ésotériques indications codées, suites de chiffres et de lettres.

Il est de nombreux autres passages que nous pourrions citer afin d'illustrer ce point, nous nous limiterons cependant à ce dernier exemple qui officie en tant qu'introduction du chapitre 23 (138) alors que Ferrer réalise que le trésor a été dérobé :

La disparition des antiquités représentait évidemment une lourde perte. Le financement de l'expédition vers le grand Nord, dans laquelle Ferrer avait investi pas mal de fonds, se trouvait perdu et n'était que pur déficit.

C'est ainsi par l'intermédiaire d'une époque contemporaine mercantile, telle que dépeinte par Jean Echenoz, que le lecteur peut interpréter le contexte dans lequel le roman se place.

Par la notion de "connaissance de l'hypercodage rhétorique et stylistique" telle qu'elle est présentée par V. Jouve (1999 : 115), nous faisons référence à "l'importance pour le lecteur de certaines tournures ou procédures, plus ou moins figées, léguées par l'histoire littéraire". "Si certaines formules telles que le « Il était une fois » inaugurent des contes, il nous apparaît évident que le lecteur doit identifier ce "signal générique" comme tel, il doit le reconnaître et le comprendre. Il en va de même dans les différents genres de roman ; ainsi, de manière générale, dans le roman policier, de nombreux suspects surgissent sitôt le meurtre perpétré : c'est là une convention permettant de ménager le « suspense » inhérent au genre". Hors, dans *Je m'en vais*, le narrateur joue avec cette convention, loin d'offrir au lecteur une intrigue policière suivie et mettant en évidence plusieurs suspects, il dépeint les déboires de Ferrer (qui n'a pas encore assuré le trésor l'ayant négligemment abandonné dans un coffre de son atelier) ou le faible enthousiasme de la police quant à la possibilité de jamais retrouver le trésor (139) :

Ce genre d'affaire, avait-il [un officier de police judiciaire fatigué] exposé, était peu souvent résolue vu la haute organisation du trafic des œuvres d'art : l'affaire aurait tendance, au mieux, à traîner en longueur. On allait voir ce qu'on pourrait faire, mais c'est très mal barré. Je vais quand même vous envoyer quelqu'un de l'identité judiciaire, avait conclu le policier, voir s'il pourra trouver quelque chose.

Le lecteur sait déjà que Baumgartner, aidé du Flétan, est le coupable du vol, l'entrée en scène de l'inspecteur Paul Supin au chapitre 23 (139) ressemble davantage à un clin d'œil de l'auteur plutôt qu'à l'arrivée de l'inspecteur lucide et méthodique qui sera en mesure de résoudre le crime. A notre avis, c'est également en ayant connaissance de l'hypercodage rhétorique et stylistique du roman policier que le lecteur prend du plaisir lors de la lecture de *Je m'en vais*, le ridicule de la situation et l'épuration de ce qui fait d'ordinaire le style policier demande une connaissance préalable de la part du même

lecteur. Nous pensons donc que c'est en déstructurant ce qui constitue l'apogée du roman policier que l'auteur invite le lecteur à partager une connaissance de l'histoire littéraire commune.

Si "la familiarité avec les scénarios communs et intertextuels" permet d'anticiper la suite du texte, c'est que "les scénarios communs sont des suites d'événements qu'on rencontre fréquemment dans la vie quotidienne. Fondés sur l'expérience ordinaire, ils sont partagés par les membres d'une même culture". Ainsi, lorsqu'il est question du voyage de Ferrer en bateau, nous pouvons inférer qu'il a dû payer le taxi, acheter un billet, monter dans le bateau et ainsi de suite (12-13) :

Le taxi le déposa devant une pancarte portant à la craie la mention DESTINATION : ARCTIQUE et, deux heures plus tard, le brise-glace NGCC *Des Groseilliers* appareillait vers le grand Nord.

De même, le lecteur est préparé à l'arrivée du scénario commun « vol du trésor et élimination du témoin gênant » lorsque, dans le chapitre 22, Baumgartner enferme le Flétan dans la camionnette frigorifique après avoir récupéré le trésor. Lorsque le Flétan retourne à l'arrière de la camionnette pour y chercher une pièce manquante (aux dires de Baumgartner), sous les ordres d'un même Baumgartner qui porte des gants (134), le lecteur peut dès à présent envisager un sombre avenir pour le Flétan.

Les scénarios intertextuels, quant à eux, ne sont pas hérités de l'expérience commune, mais de la connaissance des textes. D'après Jouve (1999 : 116), "lorsqu'il lit des récits appartenant à un même genre, le lecteur s'attend logiquement à retrouver des suites d'actions stéréotypées". Le mélange des genres romanesques (roman d'aventures, roman policier, roman géographique, de voyage) dans *Je m'en vais* apporte plusieurs attentes de la part du lecteur. Pour le roman policier, par exemple, le lecteur peut raisonnablement penser que le coupable sera démasqué et que des indices seront trouvés. Nous l'avons vu précédemment, bien que *Je m'en vais* fonctionne différemment, les attentes intertextuelles du lecteur n'en sont pas moins présentes et le narrateur peut néanmoins jouer sur la compétence intertextuelle de son lecteur en prenant le contre-pied d'une séquence traditionnelle. Ainsi, la confrontation finale entre Ferrer et Delahaye/Baumgartner (qui ne forment qu'une seule et même personne), se veut plus amusante et déconcertante que ce à quoi le lecteur aurait pu s'attendre (les deux individus finissent par se quitter « sans haine » (211) et le lecteur comprendra même que Delahaye recevra une part du trésor (211)).

La dernière compétence que nous souhaiterions présenter avant de clore cette partie est "la compétence idéologique qui détermine la réception par le lecteur des structures axiologiques de l'œuvre", pour reprendre les termes de Jouve (ibid.). Le lecteur, en effet, "aborde le texte avec ses propres valeurs et peut, en conséquence, ne pas accepter la vision idéologique du narrateur". "La compétence idéologique du lecteur peut ainsi, dans certains cas, contredire le projet de l'auteur". Nous estimons que tel n'est pas le cas dans *Je m'en vais*, si nous partons du principe que l'auteur et le lecteur abordent l'œuvre comme étant un savant mélange d'humour et de critique sociale sur une société en mal de rencontres, d'épanouissement amoureux ou financier. Il nous semble en effet peu probable que le lecteur ne soit pas au fait de l'idéologie du texte et des nombreuses références à la société contemporaine qu'il partage avec l'auteur. Quand bien même le lecteur aurait-il des affinités et une vision différentes de celles de l'auteur, sa compétence idéologique sera alors mise à l'épreuve.

Nous venons donc d'étudier la performance et la compétence du lecteur. Une fois ces deux éléments dégagés, il nous est possible de mettre en évidence l'expérience apportée par la lecture. Si nous savons comment et avec quel bagage le lecteur réagit au texte, nous pouvons déduire assez précisément ce qu'il va en retirer. Nous analyserons par conséquent l'expérience du lecteur dans la partie à venir.

2.2.3. L'expérience du lecteur

Nous sommes d'accord avec le principe exposé par Jouve (1999 :116) selon lequel "chaque lecteur dispose sans aucun doute de sa propre expérience de lecture et nous devons tenir compte de ces différences". En revanche, ce que l'analyse peut prétendre dégager, c'est le fond commun à toutes les lectures, cette part de la réception qui dépend des formes et de l'organisation. "Ce sont les structures textuelles qui offrent au lecteur deux expériences diamétralement opposées, soit elles le conduisent à une expérience de régression dans laquelle il aura du mal à développer sa conscience critique, soit, au contraire, à un développement de sa conscience critique par son travail de distanciation" (ibid.). Nous allons donc aborder ces notions de "régression et de développement en rapport à l'expérience du lecteur".

La régression menace lorsque "les techniques de participation l'emportent sur les procédures de distanciation".

"L'emprise idéologique" semble être le risque le plus évident quand le lecteur, conduit par le pacte de lecture à reconnaître l'autorité de la voix narrative, en arrive, par glissements successifs, à accepter passivement l'ensemble du « message » transmis par le récit". Si, en vertu des conventions romanesques, nous acceptons tout ce qu'un auteur nous dit de ses personnages, comment faire pour ne pas juger négativement un personnage drogué comme l'est le Flétan ? Nous pouvons nous demander en effet si le lecteur peut avoir suffisamment de recul pour accorder un tant soit peu de reconnaissance à un personnage livré à lui-même dans l'abandon bien qu'il nous semble évident que l'auteur, par le biais de l'humour, n'incite pas le lecteur à généraliser une condition pitoyable et à s'opposer directement au personnage ou à ses valeurs, en témoigne ce passage au chapitre 13 (81) :

Baumgartner s'en approche et ce jeune homme [le Flétan] aux yeux fermés n'a pas l'air frais. Il aurait même l'air un peu mort.

Le surnom du personnage (dont nous n'aurons pas d'autre appellation dans le roman), tout comme son manque de fraîcheur, arrache un sourire au lecteur attentif.

"L'investissement psychologique" est un autre danger. "Le lien qui nous unit à tel personnage peut être si exclusif que seul son destin narratif finit par nous intéresser. Le texte s'adressant uniquement à l'affectivité du lecteur, ce dernier voit sa faculté critique anesthésiée et abandonne tout recul". À la lecture de *Je m'en vais*, nous pouvons être rapidement amenés à souhaiter le bonheur amoureux de Félix par exemple, et ce quelle que soit la manière dont il abandonne ses différentes conquêtes au fil des pages, sans se soucier de la légitimité des valeurs qui animent ces femmes. Nous émettrons évidemment un bémol en considérant que notre expérience de lecteur est biaisée par notre statut d'homme, identifiable à celui de Ferrer. De plus, il nous apparaît que le narrateur soit suffisamment critique par rapport à l'attitude de Félix, notamment en usant de nombreuses métalepses qui interrompent le fil narratif et empêchent, à notre avis, que le lecteur ne soit exclusivement plongé dans son investissement psychologique, comme par exemple à la page 115 :

Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu ? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s'imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne ?

Enfin et surtout, la forte "charge fantasmatique" de certains romans peut conduire à une forme de régression. Comme le souligne Jouve (117), "nombre de passages

romanesques rappellent qui la relation œdipienne (confrontation entre jeunes premiers et pères autoritaires, attirance et désir pour les figures maternelles, thématique du désir contrarié), qui la scène originaire, qui le complexe de castration, etc". La thématique du désir contrarié se retrouve dans *Je m'en vais*, dès le moment où Ferrer rencontre Hélène pour la première fois au chapitre 23. Le narrateur insiste même sur l'étonnement que l'indifférence de Félix procure, lui dont on attendrait spontanément qu'il désire ardemment cette magnifique femme (142-144). Le désir contrarié s'intensifiera par la suite lorsque Ferrer, installé en couple avec Hélène, comprendra qu'elle rejoint un des artistes travaillant pour lui, Martinov, dans le dernier chapitre du livre (220-222). Cependant, l'attitude de Ferrer est si détachée « [...] -bon, d'accord. » (222) qu'il accepte ce nouvel échec bien passivement. En l'absence de distance critique, cette répétition du passé n'apporte rien au lecteur, ce dernier ne fait que reproduire négativement une scène qu'il a déjà vécue. Nous l'aurons compris, *Je m'en vais* n'en appelle pas ou très peu à la régression comme expérience du lecteur, et nous estimons que c'est davantage l'autre expérience du lecteur, celle du développement, qui est mise à l'épreuve lors de la lecture de notre roman.

Le développement du sujet par la lecture est donc possible pour peu que le texte amène le lecteur à équilibrer ses investissements par un travail de distanciation. "La lecture, loin d'aboutir à la régression, peut se révéler une expérience enrichissante". Le recul critique, nous l'avons vu précédemment, est essentiellement déterminé par la position de lecture : le lecteur, contraint de passer d'un point de vue à l'autre, est conduit à prendre ses distances. Quelle que soit la façon dont il coordonne les différentes perspectives du récit, il ressort plus conscient de sa lecture. Dans *Je m'en vais*, les apartés métaleptiques du narrateur et les points de vue divergents des personnages (notamment l'opposition entre Ferrer et Delahaye/Baumgartner) ainsi que l'interaction entre auteur/narrateur et lecteur/narrataire poussent le lecteur au recul critique et ne l'enferme pas dans un procédé de régression, bien au contraire.

Tous les romans n'entraînent donc pas le même type de lecture ni la même qualité d'expérience. Pour parler de romans « littéraires », tels que présentés par les travaux de M. Picard (1986), il est possible de dégager certaines constantes dans cette catégorie de romans. Les caractéristiques des romans « littéraires » se résumeraient selon différentes caractéristiques. Tout d'abord, d'après Jouve (1999 :118), "ils [les romans littéraires] font éclater les frontières d'un genre, permettant, dans un même mouvement, de goûter

une culture et sa remise en cause" (le nouveau nouveau roman dont nous jugeons que *Je m'en vais* fait partie s'inscrit dans la continuité du nouveau roman tout en s'en dégageant). Ensuite, "ils offrent une pluralité d'interprétations, concédant un rôle actif au lecteur" : nous venons d'attribuer indubitablement cette qualité à *Je m'en vais* dans cette première partie de notre travail. Enfin, "ils donnent à vivre, sur le mode imaginaire, des situations inédites, enrichissant ainsi l'expérience" : en effet, le lecteur est censé se poser des questions après la lecture de *Je m'en vais*, à s'interroger sur les relations amoureuses, sur les voyages, sur la place de l'art ou encore sur la société contemporaine et à titre personnel, à se demander s'il devrait choisir certaines routes et en éviter d'autres. Si l'existence d'une figure de lecteur postulée par le roman est incontestable, la signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter ce rôle qui lui est réservé. L'acte de lecture se présente ainsi comme une performance (déchiffrer l'un après l'autre les différents niveaux du texte) que le lecteur réalise grâce à une compétence (l'ensemble des savoirs nécessaires à la compréhension du récit). La lecture d'un roman peut conduire à une expérience de régression ou, au contraire, à un développement de la conscience critique. Ce sont donc la compétence, la performance et l'expérience du lecteur qui permettent au lecteur de *Je m'en vais* de s'enrichir lors de sa lecture mais pas seulement, le narrataire tel que présenté par G. Prince (1973) ainsi que les métalepses et leurs fonctions présentées par G. Genette (2004) permettent d'analyser avec plus d'intensité le jeu permanent entre auteur et lecteur, entre narrateur et narrataire. Dans cette deuxième partie de notre travail, nous essaierons de comprendre cette notion de narrataire en nous appuyant sur le travail de Prince en relation avec les exemples tirés de *Je m'en vais*. Nous espérons démontrer que, par l'intermédiaire du narrataire, un jeu incessant entre narrateur et lecteur est instauré dans un premier temps avant de faire partie intégrale de l'œuvre elle-même.

3. Étude du narrataire

Comme nous venons de le souligner dans la première partie de notre travail, comprendre les notions de lecteur du roman et de roman du lecteur nous semblaient essentielles avant de nous plonger dans le cœur de nos recherches sur *Je m'en vais* et d'en analyser les narrataires et les métalepses. Notre travail sur le narrataire s'appuiera essentiellement sur les travaux de Gerald Prince intitulés *Introduction à l'étude du narrataire*, publiés en 1973 dans le numéro 14 de *Poétique, revue de théorie et d'analyses littéraires* bien que la première utilisation du terme revienne à Roland Barthes (1981 [1966] : 16). Quant à la notion de métalepse, elle reviendra de droit à son créateur Gérard Genette dans ses travaux au titre éponyme *Métalepse*³. Tout en tentant d'expliquer au mieux dans un premier temps en quoi ces deux notions relèvent d'un intérêt fondamental dans notre étude de *Je m'en vais*, nous fournirons de nombreux exemples de leurs utilisations en établissant une classification rigoureuse et en cherchant à démontrer tout l'art de l'écriture de Jean Echenoz dans cette œuvre ainsi que l'importante place dans la création du récit que sont narrataires et métalepses. Les métalepses constitueront le quatrième chapitre de notre travail et nous avons décidé d'aborder le narrataire dans un premier temps.

3.1. La notion de narrataire et de narrataire degré zéro

Lors de toute lecture, toute personne avertie et consciente du genre narratif est en mesure de faire clairement la différence entre le narrateur d'un roman et son auteur. Ainsi, nous estimons être en mesure de distinguer le narrateur de *Je m'en vais* de son auteur-écrivain Jean Echenoz. Cependant, si toute narration présuppose un narrateur, nous pourrions nous interroger sur l'entité à laquelle celui-ci s'adresse, sans être en mesure d'incomber ce rôle au lecteur, le terme de "narrataire" tel que défini en détails par Prince (1973) nous semble plus approprié dans notre étude. Nous allons donc diviser cette partie de notre travail en deux ; dans un premier temps, nous allons essayer de comprendre ce que la notion de "narrataire" signifie avant de nous pencher sur la présence d'un ou plusieurs narrataires dans *Je m'en vais* et de comprendre la relative importance de ce/ces dernier(s) dans le récit des aventures des protagonistes du roman, à savoir qu'au même titre que les capacités narratives du narrateur contribuent à la

³ Les références des ouvrages de Prince et de Genette se trouvent dans la bibliographie du présent travail.

dynamique du récit, les sentiments du narrataire n'en jouent pas pour autant un moindre rôle.

Nous sommes en droit de nous interroger sur la notion de narrataire, de nous demander dans quelle mesure celle-ci diffère de celle du lecteur. Les travaux de Gerald Prince, bien que datant de 1973, nous semblent plus que jamais d'actualité. En effet, aujourd'hui encore et dans le cadre de notre travail, il demeure essentiel de comprendre à qui est destinée la narration faite par le narrateur, ce destinataire serait donc le narrataire. Avant de comprendre le narrataire et plus précisément "le degré zéro du narrataire", il nous faut établir une distinction claire et définie entre narrataire et lecteur.

Alors que le lecteur est réel et peut être associé à la personne qui lit une œuvre, le narrataire est lui fictif et ne correspond pas à une personne prédéfinie. Lecteur et narrataire ne doivent donc pas être confondus, le lecteur de *Je m'en vais* n'en est pas forcément le narrataire. En effet, bien que lecteur et narrataire puissent se ressembler, nous serions, comme le souligne Prince (1973 :180) dans "l'exception et non la règle". Le lecteur peut ainsi être divisé en trois catégories : "le lecteur réel", "le lecteur virtuel" et le "lecteur idéal". "Le lecteur réel" est clairement identifiable, c'est celui qui a entre les mains *Je m'en vais* et qui le lit, c'est la personne avec ses affinités, ses expériences personnelles et ses propres conventions. Il nous semble relativement évident que le narrateur ne puisse pas être en mesure de s'adresser directement à un lecteur réel, tant la multitude de ces derniers empêcherait toute analogie à une personne en particulier. Le "lecteur virtuel" répondrait aux attentes de l'auteur, il posséderait alors les atouts, les qualités, les goûts, les sensibilités que l'auteur pourrait souhaiter reconnaître en lui. De même, ses performances, ses compétences et son expérience⁴ s'accorderaient idéalement avec les attentes de l'auteur. Ainsi, le narrataire de *Je m'en vais* ne s'accorde-t-il peut-être pas avec le lecteur que Jean Echenoz avait en tête lors de l'écriture de ce roman. Quant au "lecteur idéal", bien qu'il soit probablement le plus proche de la notion de narrataire, il en est également différent. Il se peut que Jean Echenoz ait eu à l'esprit un lecteur idéal lors de l'écriture de *Je m'en vais*, lecteur idéal qui serait en mesure de comprendre les moindres des subtilités employées, les plus petits détails ainsi que toutes les intentions de l'écrivain. Ceci semblant peu probable,

⁴ Tels que présentés dans le point 2.2. Le roman du lecteur de notre travail.

c'est vers le(s) narrataire(s) qu'il nous faut nous tourner pour tenter de comprendre à qui le narrateur s'adresse en premier lieu. Tout comme les lecteurs diffèrent, les narrataires possèdent leurs propres caractéristiques. Avant d'aborder le(s) narrataire(s) de *Je m'en vais*, nous allons nous pencher sur le "narrataire degré zéro" tel que défini par Prince (1973 :180-182).

Le "narrataire degré zéro" compte de nombreuses qualités. Il connaît "la langue et le(s) langage(s) de celui qui raconte", c'est-à-dire qu'il est capable de connaître aussi bien "les dénnotations" (les signifiés et les référents) en tant que telles que tous les signes qui la constituent. Dans *Je m'en vais*, le narrataire a donc la capacité de comprendre les connotations et leurs valeurs subjectives comme par exemple dans ce passage descriptif tardif de Félix (209) :

[...] , ne nous y éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il n'est pas mal de sa personne mais précisons que, malgré ses soucis de cœur en tous genres [...]

Ainsi, le mot « quinquagénaire » dans ce passage et ses connotations n'échappe-t-il pas au narrataire degré zéro, ce dernier, bien que familiarisé avec la définition de base du mot, un homme d'une cinquantaine d'années, peut y ajouter la subjectivité induite par le narrateur, subjectivité d'autant plus identifiable qu'à ce chapitre proche de la conclusion du roman, le narrataire a constamment eu l'opportunité de se familiariser avec Félix, sans oublier toutes les autres connotations de ce passage totalement dévoilées (« ses soucis de cœur en tous genres », « assez grand », « gris selon le temps »,...). Connaître la langue de celui qui raconte n'est pas la seule qualité du narrataire degré zéro, il maîtrise aussi la grammaire dans le sens où il est à-même de "remarquer les ambiguïtés sémantiques ou/et syntaxiques et être capable de les résoudre grâce au contexte " comme le remarque Prince (1973 :181). Ces qualités linguistiques imputées au narrataire degré zéro s'accompagnent de "facultés de raisonnement". En effet, il est capable de saisir les présuppositions et les conséquences comme dans ce passage par exemple (43), dont la présupposition est évidente, il comprend de suite la critique et le désappointement de Ferrer :

Quoi, dit Ferrer, tu vas faire une exposition de groupe à la Caisse des Dépôts et consignations ?

Une des autres qualités du narrataire degré zéro est qu'il sait comment un récit est structuré, par conséquent, il connaît "les règles qui président à l'élaboration de toute histoire" (Ibid.). Bien que la structure temporelle de *Je m'en vais* soit volontairement

alternée entre les chapitres pairs et impairs⁵, les notions d'"intrigue minimale" (du passage dans le récit d'une situation à la situation inverse) ou de "relations de causalité" n'échappent pas au narrataire, il pourra réorganiser la narration du second chapitre (dans lequel Ferrer est embarqué à bord du *Des Groseillers*, parti à la recherche de La Nechilik) lorsqu'au chapitre 7 (39-40) les indications sur le fameux trésor sont délivrées par Louis-Philippe Delahaye et ainsi de suite. S'il nous apparaît donc indéniable que le narrataire degré zéro dispose des qualités précédemment présentées, nous pourrions ajouter comme dernière qualité celle qui lui confère une "mémoire à toute épreuve" selon les termes de Prince (1973 :181). En effet, nous pouvons assumer que ce narrataire retient les événements du récit qui lui ont été présentés et, par conséquent, est capable d'en tirer les conséquences.

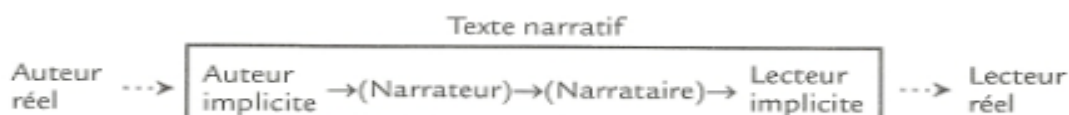
Bien que le narrataire degré zéro compte de nombreuses qualités, il présente également quelques traits négatifs que nous allons maintenant tâcher de présenter. Un des premiers aspects négatifs que nous pourrions imputer au narrataire degré zéro est le fait qu'il soit dans l'obligation de suivre le récit dans un sens bien défini, qu'il n'est pas en mesure de déchiffrer l'œuvre à moins de ne l'avoir lue dans son intégralité, de la première à la dernière page. De plus, contrairement au lecteur qui possède ses propres affinités, ses goûts, ses connaissances des personnages, sa personnalité et en use lors de sa lecture pour identifier un personnage, son comportement, ses actions, le narrataire degré zéro se voit entièrement dépourvu de personnalité et, comme le note Prince (ibid.), "il n'est ni bon ni méchant, ni pessimiste ni optimiste", etc. De manière générale, le narrataire, ne sachant rien des événements ou des personnages dont le narrateur lui parle, ne possède pas la connaissance des faits romanesques ou des situations. Pour lui, "il n'y a pas de *déjà*, il n'y a pas de Livre" (ibid.).

Cette brève introduction du narrataire nous aura permis de mieux saisir les principales notions qui le caractérisent avant de nous plonger dans l'analyse du/des narrataire(s) de *Je m'en vais*, des signaux qui nous permettent de le(s) reconnaître dans la narration, de la catégorie dont il fait partie ou encore des fonctions qu'il exerce dans ce roman.

⁵ Nous aborderons ce point en détail dans la quatrième partie de notre travail

3.2. Le(s) narrataire(s) de *Je m'en vais*

Comme nous le rappelle Sylvie Patron (2009 : 23-24) en analysant les travaux de Barthes (1985 [1966]), " le narrateur et le narrataire pourraient aussi bien être appelés « donateur (ou destinataire) interne » et « destinataire interne » ". En effet, dans le texte narratif, les termes de narrateur et de narrataire peuvent paraître optionnels (voir le schéma ci-dessous⁶) :



Néanmoins, nous estimons que le narrataire de *Je m'en vais* joue un rôle crucial dans le développement narratif de l'œuvre ; c'est la raison pour laquelle nous espérons, dans un premier temps, démontrer dans ce qui suit que les signaux du narrataire donnés dans le texte narratif mettent l'emphase sur la présence dudit narrataire, cette fois appelé "narrataire spécifique" selon Prince (1973 : 182-183) .

Dès les premières pages de *Je m'en vais*, le narrateur, quand il s'exprime en ces termes « Il parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru, [...] » (8), semble partager une connivence avec son narrataire et présenter une particularité de Ferrer qui apparaîtrait comme étant du domaine de la conscience collective. Si "le portrait d'un narrataire se dégage avant tout du récit qui lui est fait" (ibid.), le narrataire semble ici d'emblée être présenté comme un ami avec lequel on partage ses convictions, ses suppositions ou/et ses intuitions. Le narrataire serait donc spécifique et les innombrables assimilations entre narrateur et narrataire renforcent l'impression d'univers commun partagé, comme lors de l'utilisation des pronoms « on » ou « nous », le narrateur a besoin du narrataire pour valider les conventions qu'il véhicule. Prenons par exemple ce passage du second chapitre (12) lorsque Ferrer souffre de solitude, « à deux cents compressés dans une carlingue [avion] »:

On essaie un moment, on se force un peu mais on n'insiste pas longtemps devant le monologue intérieur décousu qui en résulte et donc on laisse tomber, on se pelotonne et s'engourdit, on aimerait bien dormir,

⁶ Ce schéma de Chatman (1978 : 151) a été présenté par S. Patron (2009 : 61).

on demande un verre à l'hôtesse car on n'en dormira que mieux, puis on lui en demande un autre pour faire passer le comprimé hypnotique : on dort.

Les dix répétitions du pronom personnel « on » nous présentent un narrataire proche du narrateur, un narrataire qui semble partager le vécu et la personnalité du narrateur, un narrataire spécifique. Nous estimons que le narrataire de *Je m'en vais* est un pilier essentiel au déroulement du récit, le narrateur ne se cache pas de l'interpeller sans cesse de manière évidente, comme dans ce passage du chapitre 13 (79) dans lequel il assume à la fois sa fonction de narrateur en dirigeant la structure du récit tout en demandant l'accord de son narrataire :

Changeons un instant d'horizon si vous le voulez bien⁷, en compagnie de l'homme qui répond au nom de Baumgartner.

De manière générale, ce même pronom « on » permet à la fois d'associer le sentiment du personnage à celui du narrataire qui a lui aussi éprouvé le même sentiment, comme dans ce passage du chapitre 17 (105) :

On les connaît, ces échanges de coup d'œil intrigués que s'adressent à première vue mais avec insistance deux inconnus l'un à l'autre et qui se plaisent aussitôt au milieu d'un groupe.

Le portrait du narrataire spécifique de *Je m'en vais* se précise alors et s'identifie, si nous nous permettons d'extrapoler quelque peu, à tout contemporain du temps de la narration, à tout individu partageant le même socle d'expériences, de vécus. Ceci rejoint le principe des "connaissances déjà établies du narrataire", tel que présenté par Prince (1973 : 183), selon lequel "toute indication doit être interprétée d'après le texte même suivant la langue employée, ses présuppositions, les conséquences logiques qu'elle entraîne".

Même si le narrateur, dans *Je m'en vais*, ne s'adresse pas directement au narrataire en le gratifiant du mot « lecteur, auditeur, ... » ou en l'appelant « cher ami » ou « mon cher » par exemple, nous retrouvons constamment l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel « vous » comme dans l'exemple ci-dessus (« si vous le voulez bien ») ou encore en conclusion du chapitre 26 (161) :

⁷ Nous noterons évidemment que la formule « si vous le voulez bien », bien qu'invitant poliment le narrataire à poursuivre ces échanges narratifs, le place également dans une position de non-refus. Il semblerait extrêmement peu probable et même impossible (par son statut de narrataire du premier au dernier mot du texte) que le narrataire décide d'arrêter sa « lecture » à ce moment précis du récit.

[...] après quelques hésitations, Ferrer lui en propose un [restaurant] qui vient de s'ouvrir vers la rue du Louvre, juste à côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, je ne sais pas si vous connaissez.

L'utilisation du pronom « vous » dans ce passage est doublement intéressante dans la mesure où il se réfère à la fois à Hélène (dans sa conversation avec Félix) autant qu'au narrataire (interpellation du narrateur).

Nous l'avons également souligné à la page précédente, l'emploi du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » inclut le narrataire dans *Je m'en vais*, il l'invite à prendre position aux côtés du narrateur et il nous semble que cela, pour Echenoz, permette à la fois de tisser une forte connivence entre l'un et l'autre, entre le différent et le semblable. Si le « on » est bien plus présent dans l'ensemble du roman, qu'il favorise, à notre avis, une proximité, une intimité et une familiarité avec le narrataire visant à présenter des généralités et des connaissances communes dans la conscience collective (comme au second chapitre avec le passage précédemment cité, au chapitre 23 (141) « Mais on y trouve aussi le siège d'une compagnie aérienne polonaise, [...] » ou encore au chapitre 30 (181) « Entrés en vigueur en 1995, les accords de Schengen instituent, on le sait, la libre circulation [...] »⁸), à l'approche de la fin du roman, le narrateur opte davantage pour un « nous » qui se veut plus formel, plus propre à une conclusion. Ainsi, la narration s'accélère et nous avons l'impression que le narrataire est distancé, qu'il se doit, lui aussi, d'accélérer et d'accepter la distanciation qui se crée entre le narrateur et lui. De fait, au chapitre 29 (180), le narrateur semble résumer les informations du récit partagé en ces termes « Nous en étions là. ». Au chapitre 33, la narration accélère encore et le narrateur fait l'apologie d'un certain manque d'informations qu'il aurait omis de transmettre au narrataire (208) :

Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement.

Ce passage aussi est doublement intéressant car la description du protagoniste principal pour ne pas dire héros, Félix Ferrer, intervient à quelques pages de la conclusion du roman. Nous nous sommes interrogés sur l'éventualité suivante : serait-ce une manière pour le narrateur de faire un pied de nez au narrataire en lui enlevant d'un coup d'un seul les certitudes qu'il aurait pu avoir sur sa quasi-omniscience de l'univers du narrateur, renforcée par les connaissances communes répétées, une manière pour le

⁸ Les quelques exemples fournis ici ne sont qu'une partie des innombrables références que nous aurions pu citer dans cette partie de notre analyse mais nous avons souhaité synthétiser l'idée principale.

narrateur de s'amuser à son tour du narrataire comme il s'est amusé de ses personnages tout au long de la narration ?⁹ Bien que cette interrogation soit purement spéculative de notre part, il ne nous semblerait pas improbable que telle soit la situation. De surcroît, en même temps que l'intimité naissante entre Félix et Hélène s'accroît au même chapitre 33, en donnant l'impression d'avancer sur la bonne voie, sereinement, le narrateur brusque son narrataire et lui impose un rythme effréné (214) :

Cela se passa un peu mieux donc on recommença jusqu'à ce que cela devint pas mal, d'autant qu'entre ces étreintes on commençait de parler plus souplement, il advint même qu'on rît ensemble : on avançait peut-être qu'on avançait.

Continuons d'avancer, maintenant, accélérons.

Nous noterons dans ce passage qu'en se référant à la relation entre Hélène et Félix, le narrateur n'utilise pas le pronom « ils » mais « on » pour, à notre avis, inclure le narrataire dans l'expérience commune de celle que vit le couple avant de brusquement réaffirmer son rôle de narrateur par un « nous » stricte qui rappelle la relation qu'il entretient avec le narrataire, relation de laquelle les personnages sont exclus. Nous retrouvons fréquemment dans le roman ce genre de rappel et de réaffirmation du rôle du narrateur, seul maître à bord de la narration (76) :

Ferrer préleva quand même un petit renard blanc qui semblait avoir un peu mieux tenu que les autres et qu'il décongèlerait pour offrir mais à qui, nous verrions.

Néanmoins, la fin de *Je m'en vais* semble tendre vers une « réconciliation » entre le narrateur et son narrataire, le « on » reprend ses droits comme pour généraliser les problèmes relatifs à la société contemporaine « Climatiquement parlant, on est en droit de s'attendre au pire. » (219) ou pour ouvrir de nouvelles pistes sur la suite des événements post-narratifs (224) :

Cela [la relation entre Suzanne et Félix] n'avait pas été facile ensuite pendant cinq ans, il avait fallu beaucoup batailler, mais les choses avaient peut-être évolué, on verrait.

Et l'utilisation du « on », et celle du conditionnel au lieu du futur simple permettent, d'une certaine manière, de renouer la complicité entre narrateur et narrataire, d'envisager une continuation (purement utopique ?) à leur relation, en image et au même titre que la relation entre l'ex-femme de Ferrer et Félix lui-même.

⁹ Nous aborderons cet important point de notre étude dans la partie consacrée aux métalepses.

Certains de ces signaux contradictoires dans l'utilisation des pronoms (comme nous venons de le souligner) renforcent l'idée présentée par G. Prince (1973 : 185) selon laquelle "les signaux contradictoires émanent d'un narrateur qui veut s'amuser au dépens du narrataire ou souligner l'arbitraire du récit [...]". Nous ne pouvons évidemment, après les recherches et les exemples fournis, qu'adhérer à cette affirmation qui constitue un axe central des échanges entre le narrateur et le narrataire de *Je m'en vais*. Avant de conclure ce chapitre sur le narrataire et d'aborder le résultat de nos recherches sur les métalepses, nous souhaitons compléter cette analyse en abordant le statut précis du narrataire de *Je m'en vais* et compléter la notion des fonctions qu'il exerce dans ce roman.

Afin de classer le narrataire de *Je m'en vais* dans une catégorie particulière, il faut, comme le souligne Prince (1973 : 187), le classer "d'après sa situation narrative, d'après sa position par rapport au narrateur, aux personnages, à la narration." Bien que le narrateur ne s'adresse pas de manière directe au narrataire en l'appelant « lecteur, ami, etc. », l'utilisation des pronoms « vous, nous, on », comme nous l'avons signalé précédemment, des métalepses, des commentaires personnels ressemblent de très près à une interpellation directe du narrataire. Cependant, c'est également de manière indirecte que le narrateur s'adresse au narrataire dans *Je m'en vais* lorsqu'il utilise des comparaisons, qu'elles servent à décrire un personnage (comme lorsque le narrateur compare Delahaye aux « végétaux anonymes et grisâtres qui poussent en ville », à une « mauvaise herbe rétive » (28) ou Victoire à « un autre type de végétal » (28), à une « belle plante silencieuse à première vue, [...], bref d'apparence pas très commode. » (28-29)), à situer un événement (« Le 11 septembre 1957, expose-t-il, à l'extrême nord du Canada, un petit bateau de commerce nommé Nechilik s'était retrouvé [...], en un point resté jusqu'à ce jour indéterminé. » (29)). En effet, il nous semble que ces comparaisons fournissent des preuves de l'existence du narrataire et de renseignements sur sa nature, le narrateur de *Je m'en vais*, en choisissant ces représentations et explications plutôt que d'autres, prouve qu'il précise l'univers connu du narrataire. Le narrataire de *Je m'en vais*, nous l'aurons compris, n'est pas incarné par un personnage du roman mais est un personnage à part entière du roman sans lequel la narration n'existerait pas. Il est si important et représenté si fréquemment dans l'ensemble du roman qu'il nous semble plus facile de l'associer à « un ami » du narrateur, voire à « un

alter ego ». Nous sommes entièrement d'accord avec Prince (1973 : 188) lorsqu'il affirme, bien que parlant d'une autre œuvre¹⁰, ceci : "tant de renseignements sur son narrataire, il [le narrateur] le prend si souvent à partie, il lui prodigue si fréquemment des conseils, que ce dernier en devient aussi nettement dépeint que n'importe quel personnage. " Nous irons d'ailleurs plus loin en affirmant que, dans *Je m'en vais*, le narrataire est bien plus dépeint que les personnages eux-mêmes. Cette proximité entre narrateur et narrataire nous amène à nous interroger sur le fait que le narrateur et le narrataire puissent être une seule et même personne, sur le fait que le narrateur puisse constituer son propre narrataire. En effet, nous avons précédemment insisté sur la connivence existant entre narrateur et narrataire, entre deux amis, entre deux « individus » très proches. Certaines métalepses et l'évidente interpellation directe au narrataire peuvent, à notre avis, aussi bien être considérées comme un échange entre auteur et lecteur au même titre qu'entre narrateur et narrataire ou encore entre narrateur-narrataire et narrateur-narrataire, c'est-à-dire entre narrateur(s) se parlant à lui-même, ainsi constitué propre narrataire de sa narration. Prenons quelques exemples afin d'illustrer notre affirmation. Lorsque le narrateur utilise le pronom personnel « je », il s'adresse au narrataire certes, il lui fournit des informations complètes de la situation narrative (description, personnages, etc.) mais, en même temps, il parle pour lui, pour organiser ses pensées, ses réflexions : « Il parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru, ... » (8), « Bon, d'accord, dit Ferrer (et puis au fond je m'en fous). » (27). Il en est de même parfois avec le pronom « on », le narrateur cherche à transmettre des informations au narrataire mais donne également l'impression de se parler, d'essayer de se convaincre sous une forme quasi-proverbiale « Certes, on n'a rien sans rien, certes, il faut savoir ce qu'on veut. » (69), en s'appuyant sur ses propres valeurs, conventions et expériences « On les connaît, ces échanges de coup d'œil [...] d'un groupe. » (105) ou encore de manière bien plus flagrante où le « on » nous présente une seule entité commune clairement identifiable au narrateur-narrataire « Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une [femme]. » (104). Après ces différentes analyses, nous pouvons donc assumer qu'il existe plusieurs narrataires dans *Je m'en vais*, qu'il soit narrataire spécifique ou, comme nous avons pris la liberté de le nommer, le narrateur-narrataire.

¹⁰ Fielding, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*.

Avant de conclure cette étude du narrataire, nous souhaitons aborder d'autres fonctions de celui-ci, que celle précédemment introduite en relation à la structure du récit. Quand G. Prince (1973 : 192) présente le rôle de "relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s) " comme étant "le rôle le plus évident du narrataire", nous ne pouvons, une fois encore, qu'être en total accord. Il nous semble ainsi plus évident que le narrateur défende certaines valeurs (comme celle de la désacralisation artistique par exemple (78) « Une fortune. »¹¹) ou qu'il dissipe certaines équivoques par l'entremise d'interventions auprès du narrataire (et ce dans ce roman Echenozien, toujours avec une pointe d'humour, comme lorsqu'il serait possible de penser que Le Flétan est déjà mort (81)

Baumgartner s'en approche et ce jeune homme aux yeux fermés n'a pas l'air frais. Il aurait même l'air un peu mort. [...] Comme il [Baumgartner] se penche, il voit que le Flétan respire, cela n'a l'air d'être qu'un malaise à moins que ce ne soit un excès d'aise. .

Cette métaphore entre un jeune homme qui n'a pas « l'air » frais ou encore les allusions au Flétan qui respire même si cela n'en a que « l'air » démontrent une volonté du romancier de faire participer le lecteur au même titre que celle du narrateur de faire participer son narrataire, la nature profonde du Flétan est ainsi dévoilée. Que certaines valeurs soient défendues ou que certaines équivoques soient dissipées, nous savons, selon le texte, ce qu'il faut penser. En effet, que le narrateur s'adresse indirectement au narrataire comme dans l'exemple ci-dessus (81) ou qu'il se permette un commentaire direct au narrataire (39) en le tutoyant,

Arrivé plus tôt, Delahaye peu rasé portait toujours la même tenue, encore plus fripée que la veille, à croire qu'il dort avec, regarde-moi cette chemise.

Le narrateur présente ainsi ses opinions au narrataire, que ce soit son mépris pour la tenue et l'apparence négligées du personnage Delahaye ou son point de vue consterné quant au personnage du Flétan, ces opinions et informations sont ensuite relayées au lecteur par le biais du narrataire qui joue de fait un rôle crucial dans la narration de *Je m'en vais*.

Le narrateur de *Je m'en vais* nous apparaît très sûr de lui, qu'il s'adresse au narrataire directement ou indirectement, en utilisant les pronoms « on », « nous », « vous » ou « je » ou encore en se permettant de distancer ou de rapprocher le narrataire, et ce,

¹¹ Voir aussi les exemples fournis aux pages 24 et 25 du présent travail.

toujours à sa guise. Nous estimons que la véritable communication, le réel échange se situe en dehors du texte narratif, donc en dehors de la relation entre narrateur et narrataire, pour mieux se recentrer sur la relation entre l'auteur et le lecteur¹². Le narrateur et le narrataire pourraient ainsi constituer un lien tendu, dans lequel des luttes et des débats d'idées peuvent être livrés, cédant le pas à un lien destitué de ses tensions, assoupli pour permettre un échange plus agréable entre l'auteur et ses lecteurs. Certes, le narrateur de *Je m'en vais* apparaît supérieur à son narrataire, c'est lui qui détient le savoir, c'est lui qui partage ses connaissances s'il le souhaite ou qui manipule la narration selon son bon vouloir (le « on » dans ce passage présente une très forte affinité entre le narrateur et Félix Ferrer, comme si le narrateur avait lui-même entrepris le voyage aux côtés de Félix et souhaitait montrer au narrataire qu'il ne possède pas la même expérience, la même connaissance) (77) :

On parlait moins encore qu'à l'aller, on mangeait à la hâte et ne dormait que d'un œil, Ferrer de toute façon ne pensait qu'à son butin.

Cependant, il se réconcilie sans peine avec son narrataire et accepte l'importance de ce dernier comprenant, comme le souligne Prince (1973 : 192), que "tout récit s'avère impossible sans narrataire". Même quand le rythme de la narration s'accélère à la fin du roman « Continuons d'avancer, maintenant, accélérons. » (214), le narrateur démontre aussi que bien qu'il connaisse le dénouement des frasques de Félix et son imminent passage à l'ancien domicile conjugal, il presse le narrataire à poursuivre à ses côtés, il lui fait « comprendre » la nécessité de sa présence pour atteindre la conclusion de sa narration.

Nous l'aurons donc vu dans cette partie de notre travail, le narrataire de *Je m'en vais* constitue un élément central de la narration faite par le narrateur mais s'avère également primordial dans son rôle de relais entre narrateur et lecteur, dans la caractérisation-même du narrateur et de son rôle, dans le bon déroulement du récit du premier au dernier mot ou encore dans les thèmes mis en relief par son intermédiaire au même titre qu'au rôle de porte-parole qu'il assume à la morale de cette œuvre. Il est sans aucun doute dans ce roman, selon les termes de G. Prince (1973 : 196), "un des éléments fondamentaux de toute narration", nous dirions même qu'il est l'élément fondamental

¹² Voir le schéma de la page 36 du présent travail.

de *Je m'en vais* et que, sans lui, la narration que lui fait le narrateur perdrait toute contenance, que le travail d'écriture détaillé de l'auteur serait perdu dans une incompréhension totale de la part du lecteur. Nous pourrions de fait souligner que nous estimons qu'une seule lecture de ce roman de J. Echenoz nous semble insuffisante pour absorber la quantité de détails, de clins d'œil ou de références glissés de la première à la dernière page du roman. Le lecteur averti et conscient du rôle et de l'importance du narrataire sera par conséquent plus avisé lors de sa lecture, il se peut qu'il soit surpris lorsqu'il lira les phrases suivantes « Certes, n'oublions pas qu'une telle proximité ne présente pas que des avantages, il y a du bon et du moins bon, problème que nous tâcherions volontiers d'approfondir plus en détail si le temps nous le permettait. » (58), « On commençait à en avoir un peu marre, de ces chiens. Ce serait le dernier jour qu'on recourrait à leurs services. On continua d'avancer [...] » (59) ou encore « Personnellement, je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. » (170), s'interrogeant sur de nombreux aspects de la narration bien qu'en y trouvant les clés dans la présence du narrataire et en acceptant la part active qui incombe au lecteur de *Je m'en vais*. C'est très souvent par une interpellation directe, par l'utilisation de métalepses que le narrateur fait vivre sa narration, active le jeu avec le narrataire et en parallèle, que l'auteur joue avec le lecteur en même temps qu'il l'invite à jouer lui-même. Si, dans le prochain chapitre de notre travail, nous tenterons de montrer comment les métalepses permettent au romancier de revendiquer sa liberté d'invention et de légitimer la narration du narrateur en soulignant sa relation avec le narrataire, nous essaierons également de démontrer l'hypothèse de Gérard Genette (2004 : 25) selon laquelle la métalepse est une "simulation ludique de crédibilité" pour le lecteur et que, par son statut de "figure d'« association »", elle présente le lecteur comme (id., page 94) "une sorte d'acolyte de l'auteur". L'importante présence des métalepses dans *Je m'en vais*, ne pouvant être ignorée par le lecteur, nous permettra de fournir de nombreux exemples que nous chercherons à regrouper par catégories dans ce travail.

4. Les métalepses

Lors d'une première lecture de *Je m'en vais*, le lecteur est happé dans la narration en même temps qu'il se sent, dans un premier temps, déboussolé par les différentes adresses que l'auteur lui formule, ou, comme nous venons de le voir, que le narrateur adresse au narrataire. Si les premiers mots du roman « Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. » (7) ne laissent aucune ambiguïté sur la nature profonde du « je » (répété quatre fois seulement en deux petites phrases) identifiable à Félix Ferrer, le « je » de la page suivante « Il [Ferrer] parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru, [...] » (8) présente une première métalepse, une première intervention du narrateur auprès du narrataire qui peut être susceptible de désorienter le lecteur et de l'amener à s'interroger sur l'identité de ce « je » en se demandant s'il s'agit de l'auteur, du narrateur ou du personnage. L'écriture Echenozienne et la multiplication des métalepses se fluidifient en même temps que la narration. Même si le lecteur entre d'emblée dans le roman en s'interrogeant sur ces surprenantes interventions métaleptiques de la part de l'auteur-narrateur, celles-ci lui deviendront rapidement familières et finiront par constituer un échange aussi respecté qu'attendu dans la narration. Nous pourrions dire que nous n'y sommes pas préparés au début de la narration mais que, rapidement, les différentes métalepses fournissent une substance intellectuelle ludique dont le lecteur guète la moindre apparition après quelques pages lues. Nous allons donc dans un premier temps brièvement définir le concept de (la) métalepse avant d'étudier les différentes métalepses présentes dans *Je m'en vais* et leur indéniable création d'intimité entre narrateur et narrataire certes, mais surtout entre auteur et lecteur dans une plus large mesure. Afin de réaliser cette étude, nous essaierons de regrouper les métalepses par catégories dans *Je m'en vais*.

4.1. Le concept de la métalepse

La définition générale de la métalepse, telle que définie selon Genette (1972, 244), est la suivante :

"toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement ".

Par "intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique", il faut comprendre que le narrateur de *Je m'en vais* intervient fréquemment dans la narration en s'adressant

directement au narrataire et à posteriori au lecteur tout en sortant du contexte fictionnel attaché à l'œuvre. Tantôt le narrateur se veut insistant et convaincu (en plus d'être convainquant) quand il commente les attitudes de ses personnages ou propose sa vision sur certains principes, certains préjugés qui se veulent diamétralement opposés à ce qu'il a précédemment énoncé (159) :

[...] -vous savez ce que je veux dire : vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'autorisation voire l'ordre de désirer la première, ces choses-là se produisent quelquefois, cela s'est vu, mais là non, ça ne se voyait pas.

ou encore quelques pages plus loin (161) :

Mais ne serait-ce pas la moindre des choses qu'il l'invite à dîner dès le lendemain ou le surlendemain, dans la semaine, je ne sais pas moi, il me semble que ça se fait.

Tantôt il utilise la voix du narrateur afin de créer une affinité avec le lecteur et une distanciation par rapport à l'"illusion romanesque", soulignant le caractère artificiel de la narration comme, lorsqu'au chapitre 15, il affirme sa position en s'opposant avec humour à la longue narration qu'il vient de faire (92) :

Or on n'imagine pas comme ça peut être joli vu de l'intérieur, le XVI^e arrondissement. On aurait tendance à penser que c'est aussi triste que ça en a l'air, on a tort. Conçus comme des remparts ou des masques, ces austères boulevards et ces rues mortifères n'ont de sinistre que l'apparence : ils dissimulent des domiciles étonnamment avenants. C'est qu'une des plus ingénieuses ruses des riches consiste à faire croire qu'ils s'ennuient dans leurs quartiers, au point qu'on en viendrait presque à s'apitoyer, les plaindre et compatir à leur fortune comme si c'était un handicap, comme si elle imposait un mode de vie déprimant. Tu parles. On a tout à fait tort.

La double répétition de « On a tort. » ainsi que la généralisation imposée par le pronom « on » et la réaffirmation plus personnelle des échanges entre narrateur et narrataire « tu parles », tous ces éléments constituent un lien de connivence entre des préjugés partagés ou non entre l'auteur et le lecteur. En effet, comme le souligne G. Genette (2004 : 94), la métalepse possède la faculté de faire entrer le lecteur dans la narration romanesque en le présentant "par figure « d'association » " comme une "sorte d'acolyte de l'auteur". Bien que Genette présente le résultat de ses analyses en mentionnant Sterne ou Diderot, nous pensons que cette analyse correspond exactement à la relation entre Echenoz et l'univers de *Je m'en vais* (ibid.) :

"Cette capacité d'intrusion dans la diégèse, dont l'auteur use à sa guise, peut aussi s'étendre à cet autre habitant de l'univers extradiégétique qu'est le lecteur. Déjà Sterne, puis Diderot, on l'a vu, ne manquaient pas de faire incidemment appel à lui, mais ce n'était pas encore pour faire de lui un personnage de fiction

à part entière, encore moins un protagoniste : seulement, par figure d'«association», une sorte d'acolyte de l'auteur. "

Le lecteur de *Je m'en vais* nous apparaît donc engagé dans une relation de connivence, voire d'amitié, avec l'auteur et c'est dans cette "simulation ludique de crédibilité" (id., p. 25) que le lecteur peut aisément entrer dans le jeu des métalepses ludiques de l'auteur. En effet, nous nous accordons à l'analyse de Genette (id., pp. 24-25) selon laquelle "la métalepse ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser - à cette seule nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance [...]" dans le sens où nous estimons que l'ensemble des métalepses utilisées dans *Je m'en vais* répondent à cette analyse et se concentrent de fait sur un échange ludique. La métalepse ludique institue ainsi un monde où la séparation étanche entre univers de niveaux différents n'existe pas. Elle manifeste avec éclat que la fiction n'est pas soumise au principe de réalité et permet à l'auteur de stimuler la réaction du lecteur quant à cet univers fictif. Ainsi Echenoz crée dans *Je m'en vais*, par le biais des métalepses ludiques, deux personnages qui tout à la fois existent et n'existent pas et la métalepse provoque à coup sûr la surprise du lecteur; multipliant les paradoxes, elle fait exister, pour le plaisir, un monde de liberté et de fantaisie. Comprenant que la métalepse se veut ludique dans son rapport, voire sa dénonciation de la fiction romanesque, nous pouvons à présent aborder les différentes métalepses présentes dans *Je m'en vais* et essayer de comprendre comment l'auteur organise progressivement, et dans quelles mesures, le recours de ses interventions métaleptiques.

4.2. Les métalepses de *Je m'en vais*

Nous l'avons souligné, les métalepses de *Je m'en vais* se veulent toutes ludiques. Néanmoins, elles sont si souvent utilisées et présentes que nous avons décidé d'essayer de les rassembler dans différentes catégories bien que celles-ci se rejoignent parfois, pour ne pas dire souvent. Ainsi, nous nous concentrerons dans un premier temps sur les métalepses qui utilisent de manière explicite les pronoms personnels « je », « nous » et le pronom plus ambigu « on ». Ensuite, nous étudierons les métalepses qui offrent un rythme dynamique au récit, qu'elles soient présentes à l'amorce ou en conclusion des chapitres ou qu'elles encouragent la vitesse du récit dans les trois derniers chapitres du roman. Enfin, nous conclurons cette classification en présentant les autres figures

métaleptiques de *Je m'en vais*, les citations et la prise de position de l'auteur ainsi que la manière dont l'humour est retranscrit par ces métalepses. Nous ne perdrons évidemment pas de vue le fait que cette classification se veut synthétique du jeu métaleptique entretenu par le narrateur-auteur.

4.2.1. Les métalepses et les pronoms personnels

Que le lecteur aborde cette métalepse « Car à l'époque dont je parle [...] » (24), celle-ci « Mais nous n'en sommes pas là. » ou encore celle-là (81) « On respire mal. » (81), l'utilisation des pronoms personnels dans *Je m'en vais* constitue à la fois un jeu et un défi, un jeu d'analyse de la relation à attribuer au pronom personnel, un défi quant à une bonne identification, correspondance ou attribution du pronom à la personne de droit. Ainsi, en analysant les métalepses en fonction des pronoms qui les intègrent, nous espérons comprendre la motivation et l'objectif du narrateur.

4.2.1.1. Le pronom personnel « je »

Dès le premier chapitre, le lecteur se voit confronter à une métalepse et à un « je » à ce stade de la lecture, difficilement identifiable(s) « Il parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru [...] » (8). Comme nous l'avons mentionné dans le point introductif 3.2. du présent travail, cette première intervention du narrateur auprès du narrataire est susceptible de désorienter le lecteur et de l'amener à s'interroger sur l'identité de ce « je » en se demandant s'il s'agit de l'auteur, du narrateur ou du personnage. Deux voix narratives sont omniprésentes dans *Je m'en vais*, nous remarquons la voix narrative et objective dans laquelle la situation d'énonciation est coupée à distance et dans laquelle le narrateur est hétérodiégétique et extradiégétique, comme dans les exemples suivants :

(7) Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars.

(163-164) Comme c'est quand même un peu, je [Réparaz] ne voudrais pas que ça la. Je comprends parfaitement, dit Ferrer, réfléchissez. Parlez-lui-en.

(168) J'ai horreur de ce genre de situation, commenta Ferrer en se massant les joues, c'est le pire côté de ce métier. J'aimerais tellement pouvoir déléguer à quelqu'un dans ces cas-là.

(169) Vous savez, dit Hélène, je n'ai pas grand-chose à faire en ce moment, je pourrais vous aider si vous voulez. C'est gentil, sourit tristement Ferrer, mais je ne peux vraiment pas accepter.

(208) Bon, dit-il [Delahaye], j'ai raté mon coup. Bon, d'accord, j'ai raté mon coup, ce sont des choses qui arrivent.

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

Nous observons également, en opposition, une voix narrative subjective dans laquelle la situation d'énonciation est ancrée, impliquée, tout comme le narrateur homodiégétique qui désormais utilise le pronom personnel « je » à son compte par le biais des métalepses. Ce narrateur homodiégétique, incorporé à la narration, peut ainsi se permettre de rappeler au narrataire qu'il possède les clés de l'organisation narrative en même temps que des connaissances supérieures des personnages, de l'intrigue ou de l'environnement (que celles du narrataire)¹³. En témoignent les métalepses suivantes :

(8) Il parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru, devant une porte mal repeinte en rouge brique et dont les montants témoignaient d'au moins deux tentatives d'effraction.

(24) Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les affaires de la galerie. Car à l'époque dont je parle, le marché de l'art n'est pas brillant et, soit dit en passant, le dernier électrocardiogramme de Ferrer n'est pas très brillant non plus.

(122-123) C'est un petit homme roux au regard distrait, au sourire fixe, qui ne s'extrait pas souvent de la chaise longue de sa terrasse et doit être producteur ou quelque chose vu qu'au point de vue jeunes filles, ça m'a l'air de défiler sec.

(158-159) Mais l'appétence même des voisins ne parvint pas à agir mimétiquement sur lui [Ferrer] comme c'est parfois le cas - vous savez ce que je veux dire : vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'autorisation voire l'ordre de désirer la première, ces choses-là se produisent quelquefois, cela s'est vu, mais là non, ça ne se voyait pas.

(161) Mais ne serait-ce pas la moindre des choses qu'il l'invite à dîner dès le lendemain ou le surlendemain, dans la semaine, je ne sais pas moi, il me semble que ça se fait.

(170) Personnellement je commence à en avoir un peu assez de Baumgartner.

A mesure que le roman avance, nous constatons, en nous appuyant sur ces exemples, que le narrateur homodiégétique se fait de plus en plus présent et affirme plus fermement ses opinions, ne serait-ce que pour accentuer le fait que le narrataire est à ce stade suffisamment habitué à ses interventions et à sa présence pour pouvoir recevoir

¹³ Nous garderons évidemment à l'esprit que la relation entre narrateur et narrataire permet de faire « tampon » entre l'auteur et le lecteur comme nous l'avons précisé lors de l'étude du narrataire.

ses « confidences » et « jugements de valeur » en s'amusant d'une telle complicité. En effet, dans *Je m'en vais*, le « je » rejoint le « jeu » qui lui-même rejoint le « J.E. » (pour Jean Echenoz) tel que le romancier l'explique lui-même *Dans l'atelier de l'écrivain* (2000 : 245) :

J'ai envie de répondre qu'il y a un jeu sur le « je ». Il peut y avoir plusieurs « je » : le « je » habituel, pronom du narrateur ; le « je » - J.E., comme mes initiales, donc le « je » ou le jeu de l'auteur ; mais au fond, c'est peut-être aussi un « je » tiers, on ne sait quel témoin incongru qui, passant par là, prendrait la parole, pourquoi pas...

Le « je » est aussi l'autre donc et certaines utilisations du pronom personnel « je » sont parfois si entremêlées qu'il nous est difficile de clairement identifier la personne derrière le « je », est-ce le personnage ou est-ce ce narrateur qui se joue de la narration avec ses métalepses ? Dans la série d'exemples suivants, qui par ailleurs se trouvent fréquemment aux mêmes pages que les exemples cités ci-dessus, la limite entre narrateur homodiégétique et personnage (ou narrateur extradiégétique et hétérodiégétique) est si fine que le lecteur ne parvient pas à se convaincre de l'identité réelle du narrateur :

(20) Le ptarmigan, par exemple, l'eider on fait l'édrédon, le fulmar, le pétrel, et je crois que c'est à peu près tout.

(27) Bon, d'accord, dit Ferrer (et puis au fond je m'en fous).

(91) Ferrer eut beaucoup de mal à refuser, les lampes donnaient une lumière douce et le poste diffusait du Tony Bennett, il faisait chaud, le poêle ronflait, tout le monde rigolait, la jeune fille lui souriait, ah, parlez-moi de Port Radium.

(161) Donc disons demain, autant régler ça au plus vite, et puis on doit chercher ensuite dans quel restaurant on pourrait se retrouver : après quelques hésitations, Ferrer lui en propose un qui vient de s'ouvrir vers la rue du Louvre, juste à côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, je ne sais pas si vous connaissez. Elle connaît- Donc à demain soir ?

(168-169) J'ai horreur de ce genre de situation, commenta Ferrer en se massant les joues, c'est le pire côté de ce métier. J'aimerais tellement pouvoir déléguer à quelqu'un dans ces cas-là.¹⁴ J'avais cet assistant, Delahaye, je vous en ai parlé, il commençait à s'occuper très bien de ça à ma place et puis il est mort, ce con.

¹⁴ Si cette première partie déjà présentée à la page 48 du présent travail ne porte pas à confusion sur le fait que le narrateur soit hétérodiégétique et extradiégétique, la suite montre bien l'ambiguïté entre le narrateur-personnage et le narrateur homodiégétique (métaleptique).

(169) J'ai eu quelques ennuis ces temps-ci, reconnu Ferrer, je vais vous raconter.¹⁵

Nous venons de le voir, ce n'est jamais chose aisée de distinguer le narrateur du « je » dans *Je m'en vais*, ce mélange entre narrateurs accentue l'attention et le « travail » du lecteur tout en l'amusant dans son déchiffrement du puzzle. Nous allons à présent aborder le pronom personnel « nous », pronom qui, tout comme le pronom « je », apparaît fréquemment dans les métalepses de *Je m'en vais*.

4.2.1.2. Le pronom personnel « nous »

Le pronom personnel « nous » présente un intérêt particulier dans les métalepses de *Je m'en vais*, il peut souvent apparaître au lecteur que le narrateur utilise le « nous » pour l'associer à l'instance narrative mais il nous semble que ceci ne soit qu'un leurre. Certes, comme toute métalepse, les métalepses qui incluent le pronom « nous » assument comme fonction première leur rôle de « cassage », de « rupture » de l'illusion romanesque. Cette rupture permet au narrateur d'affirmer ou de réaffirmer son rôle d'omniscience (d'omnipotence ?), il devient ainsi par l'utilisation du « nous » le seul détenteur de la connaissance et rappelle au narrataire que la narration ne pourra pas continuer sans lui. C'est par exemple par des rappels tels que « nous verrions » (19, 76, 192), « nous n'en sommes pas là » (« nous n'en étions pas là » (19), « nous y étions » (99), ou encore « nous en étions là » (180) que le lecteur se laisse guider et diriger par le narrateur. Il semblerait chose aisée pour le narrateur de ne pas avoir à apporter ces précisions métaleptiques bien qu'elles semblent vitales pour le narrateur lui-même, pour son « besoin d'existence », son rappel de sa présence et de sa fonction dans la narration. Bien que le « nous » apporte cette sensation de rapprochement au narrataire ou au lecteur, il implique de fait une distanciation d'avec le narrateur et semble affirmer de la part dudit narrateur : certes, vous vivez les aventures des personnages de *Je m'en vais* à mes côtés depuis le début mais je suis le seul maître à bord. La tonalité du narrateur peut être relativement neutre et se contenter d'apporter une précision sur le déroulement de la narration, comme dans les exemples suivants :

¹⁵ Bien que dans cet exemple nous pourrions concéder que la narration du « je » puisse de droit revenir au narrateur-personnage Ferrer, il nous apparaît également plausible d'envisager être également en présence d'une métalepse dans laquelle le narrateur homodiégétique, détenteur du « savoir », veut à son tour prendre le relais. Certes, il n'est plus nécessaire à ce stade du roman que le narrateur explique davantage l'intrigue puisque nous la connaissons mais cependant, il peut réaffirmer que c'est lui qui est en charge de la narration et personne d'autre.

(19) Peu d'espoir à entretenir à cet égard mais nous verrions, nous verrions, nous n'en étions pas là.

(99) Puis le jour de revenir en France était arrivé et voilà, nous y étions.

(180) On le recherchait donc. Nous en étions là.

En usant des formules « nous verrions » ou « nous n'en sommes pas là », la prolepse métaleptique se veut plus marquée, plus engagée dans le contrôle de la narration, le narrataire ou le lecteur ne peut alors qu'attendre le bon vouloir du narrateur avant de connaître l'issue de la narration, tout en sachant que dans le futur, le narrateur abordera à nouveau ces points. Cela démontre aussi, à notre avis, un certain agacement du narrateur qui, connaissant à l'avance (ou donnant l'illusion de connaître à l'avance) le déroulement de la narration, souhaite, si nous osons nous exprimer ainsi, calmer les ardeurs et l'impatience anticipées du lecteur. En témoignent les exemples suivants :

(19) Peu d'espoir à entretenir à cet égard [au fait de pouvoir séduire l'infirmière du Des Groseillers] mais nous verrions, nous verrions, nous n'en étions pas là.

(70) Bien sûr qu'il pourrait suggérer à Bérangère de changer de marque [de parfum] mais il n'ose pas, bien sûr aussi qu'il pourrait lui en offrir un autre mais différents arguments l'en dissuadent, ce serait peut-être un peu trop s'engager, ah nom de Dieu, vivement le pôle Nord.

Mais nous n'en sommes pas là. D'abord il faut se rendre au cimetière d'Auteuil.

(76) Ferrer préleva quand même un petit renard blanc qui semblait avoir un peu mieux tenu que les autres et qu'il décongèlerait pour offrir mais à qui, nous verrions.

(191-192) S'étant débarrassé de Corday le plus vite possible, il [Ferrer] n'était même plus sûr de tenir ses promesses avec lui, nous verrions.

Le narrateur respecte cependant l'engagement qu'il a pris auprès du lecteur, des réponses seront apportées à ces métalepses qui font office de prolepse : Ferrer aura une brève liaison avec l'infirmière du Des Groseillers, il ira au pôle Nord et il pensera même offrir la fourrure de renard blanc à Hélène avant de se rendre compte que celle-ci n'a évidemment pas tenu le voyage ni la « décongélation ». Le narrateur se plaît aussi à user de la prolepse de manière encore plus subtile, tantôt en assumant le (double) rôle de guide (guide touristique et guide narratif)

(120) La marche arrière craque un peu, mais ensuite les vitesses s'enchaînent harmonieusement pendant que la camionnette s'éloigne vers le boulevard périphérique extérieur, d'où nous sortirons par la porte de Châtillon.

Tantôt la prolepse se veut rassurante sur le bon développement de la narration :

(147) À nouveau seul, Ferrer renouvela timidement ses tentatives d'identification de l'arbre¹⁶ au loin mais, s'il n'y parvint toujours pas, il ne se rendormit pas non plus pour autant : nous progressons donc.

(148) Finalement la porte s'ouvrit encore et cette fois c'était le docteur Sarradon soi-même qui portait une blouse vert bouteille, avec un petit calot dérisoire de la même couleur : nous restions donc dans le vert¹⁷.

La forme de la première personne du pluriel dans les métalepses de *Je m'en vais* revêt enfin une approche que nous pourrions qualifier de scientifique ou d'académique de la part du narrateur. Ce dernier peut ainsi, et ce de façon très formelle, nous donner des informations qu'il n'avait jusque là pas jugées bonnes de transmettre ou indirectement et par la même occasion, de combler certaines lacunes de la narration (bien qu'il ne les reconnaisse pas comme telles et affirme ainsi une fois encore la main mise qu'il exerce sur la narration et sur les éléments importants qui (devraient) la constituer (constituer)), comme la présentation physique de Félix (208-209) :

Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se prête pas à une longue digression, ne nous y éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts, ou gris selon le temps, disons qu'il est pas mal de sa personne, malgré ses soucis de cœur en tous genres et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve.

Le discours scientifique plus prononcé, en même temps qu'il affirme la position du narrateur et distancie le lecteur en lui donnant l'impression d'être un « élève » qui doit se contenter d'accepter, voire d'absorber la parole du « maître », resitue le cadre de la narration et lui impose un rythme structuré :

(58) Certes, n'oublions pas qu'une telle proximité ne présente pas que des avantages, il y a du bon et du moins bon, problème que nous tâcherions volontiers d'approfondir plus en détail si le temps nous le permettait. 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.

(59-60) Rappelons qu'ici rien ne sépare les jours en cette saison, le soleil ne se couche plus.

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

¹⁶ Nous noterons évidemment le clin d'œil de l'auteur dans cette métalepse. En effet, alors que Félix sort progressivement du (mini) coma dans lequel il était plongé après sa crise cardiaque, son intérêt se porte sur un arbre qu'il n'arrive pas à distinguer mais qui semble jouer un rôle important en parallèle avec l'identification de Baumgartner (arboriculteur en allemand « jardinier d'arbres »), le double et le même de Delahaye.

¹⁷ Cette métalepse, en plus de donner le feu vert dans la continuation de la narration et de nous rassurer sur l'état de santé rétabli du « héros », nous offre en prime le cadre végétal, le cadre de Baumgartner qui redeviendra la figure centrale du chapitre suivant (chapitre 25).

(112) Pendant toute la période qui nous occupe, Baumgartner n'avait donc vécu que dans de confortables auberges, résidences et autres hôtelleries copieusement étoilées dans les guides.

Nous pouvons donc conclure notre analyse des métalepses qui utilisent le pronom « nous » en confirmant notre hypothèse initiale selon laquelle ce genre de métalepses, contrairement à ce qu'il eût été possible de croire, ne se veut d'aucune manière entièrement associative entre le narrateur et le lecteur (certes elle l'est néanmoins par son statut de démonstration de l'univers fictif appelant un minimum à la participation du lecteur) mais renforce au contraire la position et la fonction du narrateur.

Nous avons abordé l'utilisation du pronom « on », pronom ambigu s'il en est, dans le chapitre du présent travail consacré au narrataire. Néanmoins, l'omniprésence de ce pronom dans l'ensemble du roman et l'analyse des nombreuses métalepses dans lesquelles il apparaît nous permettront probablement de mieux saisir les intentions du narrateur et à posteriori, de l'auteur-romancier Jean Echenoz.

4.2.1.3. Le pronom impersonnel « on » : un pronom ambigu

L'une des principales difficultés pour le lecteur de *Je m'en vais* réside dans l'utilisation du pronom impersonnel « on » qu'en fait le narrateur ainsi que de sa fréquence d'utilisation qui brouille, d'une certaine manière, les pistes de déchiffrement de l'œuvre. Si ce pronom assure une valeur classique d'indéfini qui remplace n'importe qui, bien qu'il puisse paraître étrange que Ferrer et ses deux guides esquimaux ne soient pas désignés par « ils » mais par ce « on », le lecteur peut aisément associer le pronom impersonnel au groupe qu'il représente :

(59) On continua d'avancer, dans la lumière perpétuelle toujours plus obscurcie par les nuées de moustiques.

(60) On avançait toujours sur cette piste à peine perceptible que balisaient, tous les deux ou trois kilomètres, des cairns régulièrement dressés.

(73) L'illusion règne en effet sous ces climats¹⁸. La veille encore, tenez¹⁹, on avançait derrière ses lunettes noires, sans lesquelles le soleil arctique vous emplirait les yeux de sable et la tête de plomb, quand ce même soleil s'était soudain multiplié dans les nuages glacés par effet de parhémie [...] – avec deux autres astres supplémentaires à la verticale du vrai.

¹⁸ Il nous semble que l'illusion due au climat ne soit pas si éloignée que cela de l'illusion romanesque.

¹⁹ Il nous apparaissait intéressant aussi de souligner dans cette note l'interpellation du narrataire.

Les chapitres 10 et 12 regorgent d'exemples similaires où le lecteur est invité à suivre l'avancée des trois personnages. Nous pourrions également suggérer que l'avancée des personnages partis à la recherche du trésor coïncide avec celle du lecteur dans sa lecture. La même analyse peut s'avérer lorsque plus tard dans sa lecture, le lecteur assimilera le pronom « on » à un « ils » (les forces de police, les enquêteurs) lors de la recherche (à nouveau) du trésor dérobé par Baumgartner et son complice le Flétan :

(180) Après qu'on avait identifié cette immatriculation, des recoupements permettaient de supposer que le véhicule Fiat avait quelque chose à voir avec le vol déclaré par Ferrer. On le recherchait donc.

Rares sont, dans *Je m'en vais*, les remplacements du pronom « nous » par le pronom « on » alors que nous pouvons affirmer que c'est d'ordinaire, et évidemment particulièrement à l'oral, l'une des utilisations les plus fréquentes. Nous avons choisi le passage suivant du chapitre 31 pour illustrer cette analyse, tout en notant que, dans les phrases de Ferrer, le « on » semble plus souvent proche du « je » que du « nous »²⁰ :

(190) Alors, on le fait ce contrat ? insistait fiévreusement Corday. [...] On ne va pas le signer tout de suite. [...] Ensuite il faut voir si ça prend, si on peut te chercher un autre lieu d'exposition. [...] Si ça ne prend pas, on restera plutôt en France, on essaiera de trouver quelque chose dans les centres culturels, par exemple. Et puis on va tâcher de faire acheter une pièce par un Frac ou par le Fnac, tu vois, puis on pourra la montrer quelque part, cette pièce, ça pourra déjà faire un peu de mouvement. [...] Et puis si tout ça marche, on pourra tout envisager, ensuite, pour le contrat.

Les explications fournies jusqu'à présent ne concernent certes pas les métalepses qui utilisent le pronom « on » mais cet éclaircissement nous semblait essentiel avant de les aborder. Le pronom « on » dans les métalepses donne l'impression d'exercer différentes fonctions, comme par exemple, celle de présenter des lois générales ou des vérités générales que le narrateur se plaît à présenter comme une connaissance collective, comme des faits communs partagés entre le narrataire, le lecteur et lui. Cela peut intervenir dans des généralités assumées dont la notoriété n'est pas (plus) à prouver mais cela souligne aussi l'expérience et le vécu de l'auteur-narrateur :

(69) Certes, on n'a rien sans rien, certes, il faut savoir ce qu'on veut.

(105) On les connaît, ces échanges de coup d'œil intrigués que s'adressent à première vue mais avec insistance deux inconnus l'un à l'autre et qui se plaisent aussitôt au milieu d'un groupe. Ce sont des regards instantanés mais graves et légèrement inquiets, très brefs en même temps que très prolongés, dont

²⁰ Seule la première phrase est de Corday, les autres sont attribuées à Ferrer.

la durée paraît bien supérieure à ce qu'elle est vraiment, et qui se glissent clandestinement dans les conversations du groupe, qui ne s'aperçoit de rien ou fait comme si.

L'humour du narrateur, et par extension celle de l'auteur-romancier, consiste également à proposer des vérités et des connaissances qu'il présente comme générales mais qui sont en réalité très subtiles et loin d'être aussi généralistes qu'il essaie de nous le faire croire. En témoigne ce passage du chapitre 10 dans lequel le narrateur se livre à un « réel effort » de conviction auprès du lecteur tout en présentant l'information comme une évidence :

(62) Or on sait que tout est bon dans le phoque, c'est un peu l'équivalent polaire du porc : sa chair se grille, se poche, se mijote, son sang au goût de blanc d'œuf donne un boudin correct, sa graisse permet de s'éclairer et de se chauffer, on fait de sa peau d'excellentes toiles de tente, ses os donnent des aiguilles et ses tendons du fil, on fabrique même avec ses intestins de jolis voilages transparents pour la maison.

Cette non-évidence présentée comme une évidence apparaît fréquemment dans *Je m'en vais* et est généralement introduite par « on sait » ou « comme on le sait ». Le lecteur est ainsi placé dans une position délicate ; évidemment, même s'il « ne (le) sait pas », nous estimons qu'il accepte l'assertion du narrateur, ne serait-ce que pour ne pas perdre sa contenance :

(181) Entrés en vigueur en 1995, les accords de Schengen instituent, on le sait, la libre circulation des personnes entre les pays européens signataires.

Ce genre de métalepses permet aussi de lier davantage le narrateur et son narrataire (l'auteur et le lecteur) en faisant référence à une expérience qu'ils ont tous deux pu expérimenter tout en y ajoutant une touche personnelle déstabilisante entre le « moi » et l'« autre moi », le même et l'autre, qui ne sont pas sans nous rappeler l'auteur et le narrateur, le narrataire et le lecteur :

(185) Baumgartner se sent devenir quelqu'un d'autre, ou plutôt le même et l'autre, comme quand on vous a transfusé du sang.

L'« absurdité » de l'énonciation narrative par moments ne laisse cependant pas d'alternative au lecteur quand ces métalepses affirment une évidence qui pourrait en être une sans réellement l'être ; le jeu du narrateur, en brisant l'illusion romanesque et la fiction de celle-ci entraîne le lecteur dans une autre fiction, une fiction dans la fiction :

(185) Le corps se transforme en passant une frontière, on le sait aussi, le regard change de focale et d'objectif, la densité de l'air s'altère et les parfums, les bruits se découpent singulièrement, jusqu'au soleil lui-même qui a une autre tête.

Nous estimons que les métalepses avec le pronom « on » apportent aussi un éclairage différent sur la relation entre le narrateur, les personnages et le narrataire. Il arrive que le narrateur les emploie pour rappeler la situation narrative et rappeler la connivence installée avec le narrataire, leur connaissance profonde et commune des caractéristiques des personnages. Cette complicité fait une fois encore écho à celle qui règne entre l'auteur et le lecteur, elle exclue les personnages qui deviennent la raison de cette complicité partagée et de l'humour ainsi déclenché :

(30) Mais ce soir-là Ferrer, à vrai dire, n'avait guère accordé d'attention à ce récit, trop intéressé par cette victoire dont il n'imaginait pas qu'elle viendrait s'installer chez lui dans une semaine. L'en eût-on informé qu'il eût été ravi, quoique non sans éprouver quelque inquiétude, sans doute.

(103) Il [Ferrer] se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder.

(104) Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une.²¹

(142) Qu'il [Ferrer] fût las, pessimiste ou découragé, à quoi voit-on, physiquement, qu'il l'est ?

(213) Sonia n'était certainement pas la solution mais Ferrer, homme qui a du mal à vivre sans femmes, comme on le sait, tenta dès le surlendemain de son retour de ressusciter quelques aventures.

Nous l'aurons donc souligné dans cette partie de notre travail, les métalepses qui emploient le pronom « on » nécessitent l'attention du lecteur au même titre, de manière plus générale, que toute utilisation du pronom « on » dans *Je m'en vais*. Si nous n'avons pas présenté à nouveau l'utilisation des pronoms de la deuxième personne du singulier ou du pluriel dans les métalepses, c'est que nous estimons l'avoir largement exposée dans notre étude du narrataire.

Les métalepses et les pronoms permettent donc de créer soit un univers de séparation par un narrateur souhaitant garder le contrôle de sa narration, soit une complicité proche d'une relation amicale entre le narrateur et le narrataire, entre l'auteur et le lecteur. Les métalepses que nous allons maintenant aborder se focalisent davantage sur le rythme du récit, sur la volonté de délimiter l'espace de la narration et d'en contrôler le déroulement. Nous essaierons de comprendre dans quelle mesure elles coïncident avec l'écriture de l'auteur, avec la narration du narrateur.

²¹ Nous noterons bien sûr que cette métalepse (104) en introduction du chapitre 17 répond à l'autre métalepse (103) en conclusion du chapitre 16.

4.2.2. De la dynamique du récit

Avant d'aborder le rôle des métalepses dans la dynamique du récit de *Je m'en vais*, nous souhaitons présenter un peu plus précisément la dynamique-même de ce récit, ses dédoublements spatiaux et temporels ainsi que ses superpositions temporelles présents dans ce roman. En effet, les événements de *Je m'en vais* ne sont pas présentés chronologiquement mais de façon éclatée, basée sur un montage alterné entre les chapitres pairs et impairs.

Le roman est constitué de trente-cinq chapitres, les seize premiers chapitres se structurent tous de la même façon, à savoir que les chapitres pairs concernent les terres arctiques (du départ de Félix, en passant par la découverte du trésor, à son retour en France) alors que les chapitres impairs se centrent sur Paris. A cette alternance spatiale s'ajoute une alternance des personnages (les chapitres impairs parisiens se concentrent sur Delahaye/Baumgartner alors que les pairs concernent seulement Ferrer) et une alternance temporelle (*Je m'en vais* dure un an, commence « un premier dimanche de janvier » (7) et se termine « le soir du 31 [décembre] » (220). Dans ces seize premiers chapitres, nous trouvons un écart de six mois entre les chapitres impairs en France, à Paris, en hiver (chapitre 1 (7) « Vers neuf heures, un premier dimanche de janvier,... », chapitre 3 (14) « Depuis cinq ans, jusqu'au soir de janvier qui l'avait vu quitter le pavillon d'Issy,... », chapitre 5 (24) « Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt²², c'étaient les affaires de la galerie. », etc.) et les chapitres pairs pendant l'expédition au pôle Nord, en plein solstice d'été au mois de juin (chapitre 2 (10) « Six mois plus tard²³, vers dix heures également, le même Félix Ferrer ... », chapitre 8 (52) « L'été boréal progressait. La nuit ne tombait jamais. », chapitre 10 (59) « Rappelons²⁴ qu'ici rien ne sépare les jours en cette saison, le soleil ne se couche plus. », etc.). Le lecteur doit donc faire face à trois types de dualité dans ces chapitres, la dualité des personnages entre Ferrer et Delahaye/Baumgartner, la dualité spatiale entre la France et le Pôle Nord ainsi que la dualité temporelle entre hiver et été. La deuxième partie de *Je m'en vais* n'est pas structurée aussi fermement, si le chapitre 32 marque la rencontre (ou les retrouvailles)

²² Cette indication de « six mois plus tôt » nous renvoie évidemment au mois de janvier par le biais d'une habile analepse permettant de présenter le passé de Ferrer.

²³ Cette fois-ci, c'est en utilisant la prolepse que le narrateur nous transporte dans le temps au mois de juin, six mois après janvier.

²⁴ Nous noterons au passage la forme métaleptique de la première personne du pluriel.

entre Ferrer et Delahaye/Baumgartner, la structure des chapitres 17 à 32 est plus brouillée ; en effet, ce sont maintenant les chapitres impairs qui « suivent » les aventures de Ferrer en France, à Paris alors que les chapitres pairs emmènent le lecteur dans le sud-ouest de la France puis en Espagne et ensuite au Pays Basque. C'est à Saint-Sébastien que les deux antagonistes se retrouvent au chapitre 32 :

(199) Que ce soit par l'autoroute ou la nationale qui, franchissant la frontière à Hendaye ou à Béohobie, conduisent vers le nord de l'Espagne, on passe forcément par Saint-Sébastien.

(202) S'arrêtant à deux mètres de Baumgartner, il parut hésiter un instant puis s'approcha de lui. Excusez-moi, dit-il en posant légèrement deux doigts sur l'épaule de cet homme, qui se retourna.

Tiens, dit Ferrer. Delahaye. Je me disais bien, aussi.

En même temps que le lecteur approche de la fin du roman, l'écart temporel se resserre, les chapitres 32 et 33, en Espagne, constituent les retrouvailles de Ferrer et de Delahaye ainsi que la résolution de leurs contentieux et les deux derniers chapitres du roman ramènent le lecteur à Paris. Le lecteur attentif, bien qu'à ce stade de sa lecture habitué à ces alternances spatiales et temporelles, repère assez rapidement les interventions du narrateur qui accentuent cet écart temporel qui se resserre et l'accélération de la dynamique du récit :

(177) Pendant ces quinze même jours, Hélène continua de passer assez souvent à la galerie.

(210) Les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel.

(214) Très vite et naturellement, sans même qu'il soit besoin d'en parler beaucoup, Hélène s'est installée rue d'Amsterdam puis, ...

(217) Dans les semaines qui suivent, jusqu'à la fin du mois, il arrive à Ferrer de croiser par hasard, de près mais surtout de loin, quelques-unes de ses liaisons passées.

(218-219) D'ailleurs le temps vient de changer brusquement comme si l'hiver s'impatiait, s'annonçant de très mauvaise humeur et bousculant l'automne de bourrasques menaçantes pour lui prendre sa place au plus vite, choisissant un des derniers jours de novembre pour vider bruyamment les arbres en moins d'une heure de leurs feuilles recroquevillées à l'état de souvenirs²⁵.

(220) L'hiver était donc arrivé, et avec lui la fin de l'année²⁶, et avec elle son dernier soir en vue duquel, préventivement, tout le monde avait pris soin de s'inviter les uns chez les autres.

²⁵ Nous apprécierons dans ce long passage, que nous considérons d'une certaine façon métaphorique, la profusion de détails et de liens entre le temps qui passe très rapidement et brutalement, comme l'œuvre elle-même qui touche à sa fin.

²⁶ Encore une fois, la fin de l'année coïncide métaphoriquement avec la fin de *Je m'en vais*, au chapitre 35.

Nous l'avons donc souligné, *Je m'en vais*, de par ses structures temporelles et spatiales alternées, propose au lecteur à la fois une petite difficulté d'interprétation mêlée au plaisir d'élucider ce qui pourrait apparaître comme un puzzle lors d'une première lecture. Comme Ferrer qui part à l'aventure et à la recherche d'un trésor, le lecteur peut se jouer des superpositions temporelles et ne pas se laisser désorienter par les anachronismes narratifs pour reconstruire le fil du roman. Si nous prenons, par exemple, les chapitres 2 et 3, nous remarquons que le narrateur ne laisse pas son narrataire dans le flou. Le second chapitre fait certes office de prolepse en proposant un bon dans le temps de six mois « Six mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer... » (10) mais peut clairement être « situé » et l'ellipse permet de laisser planer le suspense. Quant au chapitre 3, c'est sur la base de l'analepse qu'il commence : « Depuis cinq ans, jusqu'au soir de janvier qui l'avait vu quitter le pavillon d'Issy, toutes les journées de Félix Ferrer sauf le dimanche s'étaient déroulées de la même manière. [...] » (14). Le lecteur peut donc puiser dans cette analepse des informations sur le passé de Ferrer. C'est donc ainsi que le narrateur de *Je m'en vais* brouille les pistes en même temps qu'il les éclaire, que les amorces de chapitre brouillent les repères chronologiques en rapportant des faits qui ont entre eux des positions d'antériorité, de postériorité ou de simultanéité (« Pendant ces quinze même jours, Hélène continua de passer assez souvent à la galerie » (177)). D'une certaine manière, nous considérons que cette technique est proche de celle des métalepses, quand elles ne sont pas de suite combinées, puisque le narrateur utilise un repère temporel d'un précédent chapitre pour l'inclure tel quel dans le chapitre suivant, comme si la « conversation » entre le narrateur et le narrataire se poursuivait sans discontinuité, sans prendre en compte les écarts temporels. C'est ce que nous allons maintenant développer.

4.2.2.1. Une amorce de chapitre métaleptique et dynamique

Il n'est pas rare que le début d'un chapitre de *Je m'en vais* réponde directement à la conclusion du chapitre précédent. Si cela ne présente rien d'extraordinairement différent d'une narration « ordinaire », l'originalité de *Je m'en vais* se trouve dans l'utilisation d'éléments précis qui se voient reliés entre eux et qui sont présentés comme une continuité alors que le cadre spatio-temporel ou le personnage impliqué diffèrent. Le lecteur peut alors se trouver un peu perdu s'il cherche à rétablir la connectivité logique

entre ces deux chapitres. Cela peut être le cas, par exemple, dans la transition du premier au second chapitre où l'exactitude de l'heure « dix heures » apparaît, et ce avec six mois de décalage :

(9) Et le lendemain matin vers dix heures, Ferrer repartit vers son atelier.

(10) Six mois plus tard, vers dix heures également, le même Félix Ferrer descendit d'un taxi devant le terminal B de l'aéroport Roissy-Charles-De-Gaulle, sous un soleil naïf de juin, voilé vers le nord-ouest.

Ce passage d'un chapitre à un autre s'apparente à une intervention métalectique du narrateur. En effet, nous avons le sentiment que le fil de la narration est ininterrompu, que le personnage, le lieu ou le temps différents ne sont que des détails puisque la narration continue sa course. Le narrateur peut aussi rebondir sur la chute en conclusion de chapitre dans les premières phrases du chapitre suivant, en réutilisant le même verbe, ce qui met l'emphase sur une forme d'accroche de l'attention du lecteur :

(17) Ç'aurait pu être un crâne, une fontaine, un nu, et puis Ferrer avait laissé tomber avant.

(18) C'était maintenant un brise-glace long de cent mètres et large de vingt : huit moteurs de locomotive couplés développant 13 600 chevaux, vitesse maximum 16,20 nœuds, tirant d'eau 7,16 m.

(23) Dans un premier temps ça marchait.

(24) Ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les affaires de la galerie.

Pour relier ces chapitres entre eux, le narrateur peut utiliser une heure précise, comme nous venons de le voir, ou s'appuyer sur le déroulement de la journée :

(44) Mais nous étions arrivés dans les derniers jours de janvier et de toute façon, rappela Delahaye, même si on en savait plus, les conditions climatiques interdisaient de partir avant le printemps, date à laquelle, sous ces hautes latitudes, le jour se lève.

(45) Il [le soleil] allait justement se lever lorsque Ferrer ouvrit un œil : le sabord dessinait un rectangle bleu-gris pâle sur une paroi de la cabine.

Les transitions entre les chapitres s'accomplissent aussi par l'intermédiaire des personnages, par le passage d'une action, des sentiments de Delahaye à ceux de Ferrer, laissant planer le doute auprès du lecteur sur l'identité de l'un ou de l'autre, de l'un et de l'autre, comme s'ils ne formaient qu'une seule et même personne, partageant les mêmes expériences, les mêmes ressentis malgré les distances qui les séparent (la personnalité, le lieu où ils se trouvent, les actions qu'ils entreprennent, etc.) :

(85) Il [Baumgartner] va fermer les yeux, il aimerait bien dormir, s'abstraire de tout cela vingt minutes, une petite demi-heure s'il vous plaît mais non, pas moyen.

(86) Ferrer non plus, bien sûr, n'avait pas fermé l'œil de la nuit.

(126) On se retrouve demain à Charenton, dit Baumgartner, tu te rappelles l'adresse ? [s'adressant au Flétan]

(127) Pendant ce temps Ferrer est encore devant une bière, la même et l'autre sous le soleil mais, s'il n'a pas quitté ce quartier de la rive gauche, il a changé d'établissement.

Ce pied d'égalité perceptible entre Delahaye et Ferrer ne s'applique pas aussi clairement entre d'autres personnages. En témoigne cette transition du chapitre 19 au chapitre 20 entre le Flétan (présenté davantage comme une « chose » qu'une « personne » ou nous pourrions le considérer comme un personnage dépersonnifié) et Baumgartner :

(120) Il [le Flétan] n'a pas l'air très convaincu. Il paraît même un petit peu circonspect.

(121) De son côté, Baumgartner raccroche également sans que son visage revête une expression particulière.

Une métaphore bien placée peut aussi jouer un rôle métaleptique dans le passage d'un chapitre à un autre. Delahaye, asocial et reclus dans son « univers » cède le pas à un animal apeuré qui évite tout contact avec son poursuivant, son prédateur :

(97) Mais à part ça, que ce soit au Clos Zéphyr (Bayonne), à la résidence des Meulières (près d'Anglet) ou à l'hôtel Albizzia (banlieue de Saint-Jean-de-Luz), jamais il [Baumgartner] n'approcha personne.

(98) Soit un lapin terrorisé courant au point du jour à toute allure sur une vaste surface plane herbeuse.

Certes, ces métalepses ne sont pas des adresses directes du narrateur au narrataire mais elles contribuent, à notre avis, à déstructurer le cadre fictionnel du roman. Il arrive néanmoins que le narrateur s'adresse directement au narrataire en continuant une affirmation commencée à la fin d'un chapitre. En plus de provoquer l'hilarité du narrataire (et à posteriori du lecteur donc), le narrateur affirme à nouveau son omniscience du cours de la narration, il en convainc le lecteur tout en réaffirmant ses propres convictions et l'importance de son rôle, sans oublier de joindre le lecteur aux connaissances communes qu'ils partagent :

(103) Il [Ferrer] se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait plus tarder.

(104) Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une.

Les métalepses de début de chapitre sont bel et bien présentes et insistent sur l'agacement du narrateur quant aux statuts, aux actions, aux attitudes des personnages. Le narrateur semble vouloir se délester de son rôle, pointer du doigt les failles de la narration, failles qu'il impute aux personnages. Le chapitre 19 nous en offre un excellent exemple :

(115) Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu ? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s'imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne ?

(170) Personnellement, je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse.

La narration aussi est métaphoriquement critiquée, comme dans cette première phrase du chapitre 34 dans lequel le processus est lancé, la narration doit continuer malgré tout et garder sa dynamique :

(210) Les jours s'écouleraient ensuite, faute d'alternative, dans l'ordre habituel.

Si, comme nous venons de le présenter, les amorces de chapitre se veulent métalectiquement dynamiques, que les chapitres se « répondent » les uns aux autres tout au long de *Je m'en vais* et que les métalepses ludiques apportent un rythme supplémentaire à la narration, les trois derniers chapitres concluent le récit et les interventions métalectiques du narrateur ajoutent au(x) sentiment(s) du lecteur la volonté d'en finir, de conclure la narration.

4.2.2.2. Les interventions métalectiques des trois derniers chapitres

Le chapitre 33 nous propose la confrontation entre Baumgartner/Delahaye et Ferrer, le comique de cette situation se retrouve dans la relation particulière entre les deux protagonistes de *Je m'en vais* mais aussi dans les différentes interventions du narrateur, qu'elles soient sous forme de métalepses ou non, en témoigne cette introduction de chapitre où l'absurde côtoie le raisonnable en nous présentant un Delahaye ressuscité et différent :

(203) Non content de n'être pas mort, ce qui finalement ne surprenait Ferrer qu'à peine, Delahaye avait beaucoup changé en quelques mois.

S'ensuit une longue description physique et vestimentaire d'un Delahaye transformé qui n'est pas, comme la métalepse ludique suivante le montre, parvenu à corriger l'intégralité de ses « imperfections » passées :

(205) C'est ma femme qui m'a offert ces chaussettes, ajouta-t-il [Baumgartner] distraitement, mais elles tombent, voyez-vous. Elles ont tendance à tomber. Ah, dit Ferrer, ça c'est normal. Ça tombe toujours, les chaussettes qu'on vous offre.

Le lecteur, à ce stade de sa lecture du chapitre, demeure interdit devant les banalités échangées entre les deux personnages et ne peut probablement pas s'empêcher de faire

l'analogie métaphorique entre les vieilles chaussettes qui tombent et Delahaye qui a laissé tomber Ferrer comme une vieille chaussette. Quand le passage suivant commence à présenter un « fort cours d'eau [qui] a beau se jeter continûment dans la mer Cantabrique » (206) et que « l'eau douce étouffe devant tant de sel belliqueux » (ibid.), nous voyons poindre à l'horizon la colère imminente de Ferrer. Quand la colère de Ferrer explose et que celui-ci pense jeter Delahaye à l'eau alors qu'il sait pertinemment que ce dernier ne sait pas nager, nous avons eu l'impression que le narrateur semblait, par la même occasion, justifier son agacement et sa responsabilité à l'égard du narrataire, qu'il réglait ses comptes avec lui au même titre que Ferrer menaçait Delahaye. En effet, Ferrer ne peut pas se débarrasser de Delahaye, tout comme le narrateur ne peut pas se passer facilement de son narrataire, les deux sont indissociables et la cohabitation forcée est doublement fictive :

(206-207) Je pourrais me débarrasser de vous, au fond, une fois pour toutes, dit-il [Ferrer] doucement mais sans y croire vraiment. Je pourrais vous noyer, par exemple, je n'aurais aucun mal. Oui, je le devrais même, peut-être, avec tous les emmerdements que vous m'avez faits. Delahaye objectant précipitamment qu'une telle initiative ne pourrait qu'apporter ennui à son auteur, Ferrer lui fit remarquer qu'ayant déjà disparu de manière officielle, cette disparition-là ne pourrait que passer inaperçue.

Dans ce passage, nous pourrions remplacer le Je-Ferrer par un Je-narrateur et le Vous-Delahaye par un Vous-narrataire/lecteur. Peut-être cette hypothèse peut-elle sembler quelque peu farfelue mais, après les recherches faites, nous ne serions pas surpris que Jean Echenoz ait voulu y glisser quelques pistes sur l'accomplissement et la difficulté de son travail d'auteur, sur l'attitude passive de ses lecteurs pour lesquels il s'est évertué à écrire l'ouvrage. Tout comme le conflit entre Ferrer et Delahaye se résoudra facilement de façon « bon enfant », cette petite saute d'humeur disparaîtra également entre l'auteur et ses lecteurs. L'atmosphère s'apaise lorsque le narrateur intervient métaleptiquement pour nous offrir la description physique de Ferrer :

(P208) Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. [...]

Les insultes pleuvent ensuite et Ferrer lui-même (et le narrateur ?) réalise l'inutilité et la frivolité de ses propos injurieux :

(209) Mais nom de Dieu, se demandait-il cependant, mais enfin qu'est-ce qui me prend ce soir de jurer comme ça ?

Dans l'avant-dernier chapitre, le chapitre 34, le narrateur a renoué, voire redoublé, de connivence avec le narrataire. En même temps qu'il offre une analepse de l'œuvre alors que Ferrer croise (et souvent évite) plusieurs de ses anciennes compagnes (« Dans les semaines qui suivent, jusqu'à la fin du mois, il arrive à Ferrer de croiser par hasard, de près mais surtout de loin, quelques-unes de ses liaisons passées.» (217)), il inclut à nouveau le narrataire en usant de métalepses associatives avec le pronom « on » dans lesquelles ce même pronom peut à la fois désigner le « ils » (Ferrer et Hélène, « on recommença ») ou le « nous » (narrateur et narrataire, « on avançait »):

(213) Sonia n'était certainement pas la solution mais Ferrer, homme qui a du mal à vivre sans femmes comme on le sait, tenta dès le surlendemain de son retour de ressusciter quelques aventures.

(214) Cela se passa un peu mieux donc on recommença jusqu'à ce que cela devînt pas mal, d'autant qu'entre ces étreintes on commençait de parler plus souplement, il advint même qu'on rît ensemble : on avançait, peut-être qu'on avançait.

Le narrateur peut alors redevenir « coquin » et « se moquer » à nouveau des personnages en faisant appel au témoignage du narrataire :

(212) Comme il [Ferrer] résistait en s'efforçant de lui représenter que ce n'était ni le lieu ni le moment, elle [Sonia] réagit avec violence et se mit à vouloir le griffer et le mordre puis, abandonnant toute retenue, le dégrafer tout en s'agenouillant en vue de va savoir quoi, ne fais pas l'innocent, tu sais parfaitement quoi. Mais, va savoir pourquoi, Ferrer se débattit.

Le narrateur n'en oublie pas pour autant son rôle et se permet également d'effectuer une « piqûre de rappel » au sujet de l'importance de la narration qui touche à sa fin :

(214) Continuons d'avancer, maintenant, accélérons.

La conclusion métaphorique du chapitre 34 rappelle également qu'il faut accélérer le rythme maintenant et que cette brève incartade nostalgique doit, elle-aussi, prendre fin :

(218-219) D'ailleurs le temps vient de changer brusquement comme si l'hiver s'impatientait, s'annonçant de très mauvaise humeur et bousculant l'automne de bourrasques menaçantes pour lui prendre sa place au plus vite, choisissant un des derniers jours de novembre pour vider bruyamment les arbres en moins d'une heure de leurs feuilles recroquevillées à l'état de souvenirs. Climatiquement parlant, on est en droit de s'attendre au pire.

Si le dernier chapitre nous présente succinctement la fin de l'année « le soir du 31 [décembre] » (220) et le début de la cohabitation d'Hélène et de Félix sous le même toit, l'idylle entre les deux personnages est aussitôt brisée et le lecteur comprend qu'Hélène a une relation avec un des artistes de Ferrer, Martinov. Nulle illusion n'est laissée sur ce

nouvel échec amoureux de Félix qui, résigné, ne semble pas plus investi que cela. La manière dont les propos d'Hélène sont rapportés par le narrateur nous semble intéressante car elle commence avec le pronom « je » avant de devenir un « elle » distant, comme si Hélène parlait d'elle-même à la troisième personne du singulier. Cette distanciation syntaxique accompagne la distanciation entre Hélène et Félix certes (tout comme le temps présent « se passe » (Félix) transformé en imparfait « se passait » (Hélène) mais aussi celle entre le personnage Hélène parlant par le biais du narrateur et le narrateur :

(221) Bien sûr, dit Ferrer, qu'est-ce qui se passe ? Voilà dit-elle [Hélène], il se passait que cette soirée chez Réparaz, au bout du compte elle aimerait mieux ne pas s'y rendre.

(ibid.) C'est-à-dire que non, dit Hélène en se détournant, ce n'est pas ce que je voulais dire. Réflexion faite, il vaudrait mieux qu'elle y aille toute seule.

Le deuxième effet de ces structures nous permet à la fois de nous éloigner d'Hélène tout en nous rapprochant de Félix, le narrateur se rapproche par la même occasion du narrataire alors que Ferrer retourne à la source du début du roman, au domicile conjugal :

(224) Et puis, sait-on jamais, peut-être aussi Suzanne a-t-elle changé, peut-être s'est-elle civilisée depuis leur première rencontre.

(ibid.) Cela n'avait pas été facile ensuite pendant cinq ans, il avait fallu beaucoup batailler, mais les choses avaient peut-être évolué, on verrait.

Une partie de l'art de l'écriture échenozienne réside aussi dans la conclusion et dans la réutilisation des premiers mots du roman « je m'en vais » (7, 226), la prolepse qui suppose une continuation des aventures du héros de *Je m'en vais* fait office d'analepse par la même occasion, d'un retour vers la situation passée, d'un cycle inéluctable. Félix ne trouvera pas Suzanne dans l'ancienne résidence conjugale mais une jeune femme qui « avait l'air d'une assez gentille fille » (225) et qui sympathise de suite avec lui. Un an s'est écoulé et de nombreuses aventures ont alimenté la dynamique du récit mais rien n'a changé :

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

Toutes les métalepses, à quelques exceptions près²⁷, se veulent entièrement ludiques, c'est la raison pour laquelle nous concluons ce chapitre au sujet des métalepses en présentant le résultat de nos recherches sur les métalepses ludiques, qu'elles fassent office de citations ou de prises de position de l'auteur, ainsi que les différentes manières dont l'humour de ces métalepses s'exprime.

4.2.3. Autres figures de métalepses de *Je m'en vais*

Le style d'écriture de Jean Echenoz et les innombrables métalepses dont il use tout au long de *Je m'en vais* créent une atmosphère de complicité et d'humour partagé entre l'auteur et le lecteur. Ces fréquentes sorties de l'univers fictionnel du roman, pointées du doigt, provoquent des crises de (fou) rire chez le lecteur attentif. Nous nous souvenons, par exemple, avoir de temps en temps interrompu notre lecture pour lire et relire certains passages métaleptiques humoristiques de ce roman. Dans cette dernière partie, nous essaierons par conséquent de comprendre de quelle manière et sous quelles formes l'humour est omniprésent dans les métalepses de *Je m'en vais* au même titre qu'elles affirment les prises de position de l'auteur sur certaines valeurs qu'il juge propices au partage.

4.2.3.1. Les citations métaleptiques et la prise de position de l'auteur

Il existe et persiste dans *Je m'en vais* des thèmes récurrents qui semblent chers à l'auteur : l'ennui, le silence et la solitude. Bien que Félix traverse la moitié du globe pour rejoindre le pôle Nord, que son parcours soit jalonné de rencontres (amoureuses entre autres) et qu'il vaque à ses occupations de galeriste dans le Paris intra-muros, il s'ennuie, affectionne le silence et se sent seul. Certains passages de *Je m'en vais* présentent ces éléments sous forme de citations métaleptiques et permettent à l'auteur de véhiculer ses valeurs et ses positions. Si le thème du silence et du vide est omniprésent (dans le Paris vidé de ses habitants pendant l'été (140), lieu où « le silence de Paris rappelait celui de la banquise » (102), dans le Paris avec « des rues plus vides encore que le métro » (8) ou encore une présentation de la banlieue parisienne : « C'est un secteur encore plus vide que partout ailleurs au milieu de l'été, et presque silencieux : [...] » (133); le Grand Nord lui aussi est vide et silencieux, le narrateur nous

²⁷ Voir les métalepses avec le pronom « nous » (chapitre 4.2.1.2.) du présent travail.

le présente ainsi : « C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux. » (22), il n'y a ni bruit ni végétation : « plus le moindre végétal à perte de vue » (62), la ville de Port Radium est aussi vide, silencieuse, presque dépourvue de présence humaine, les rues sont « presque désertes » (88) et « les journées sont interminables, les distractions sont nulles, il y fait un temps de chien » (87)). Le narrateur, par l'intermédiaire d'une métalepse, peut ainsi présenter la position de l'auteur sur le silence, comme lorsqu'il présente la relation naissante entre Hélène et Félix : « Accommodé avec un regard et un sourire appropriés, le silence peut donner d'excellents résultats » (177) :

(177-178) Toujours est-il qu'on n'avait pas tellement avancé, on recherchait toujours des choses à dire sans toujours les trouver, ce qui pouvait donc produire des silences. C'eût pu être pas mal car c'est parfois très bien, le silence. Accommodé avec un regard et un sourire appropriés, le silence peut donner d'excellents résultats, des intensités rares, des perspectives subtiles, des arrière-goûts exquis, des décisions définitives.

Les lieux non plus ne sont donc pas épargnés par la solitude, l'ennui et le silence :

(88) Port Radium peut vraiment n'être pas marrant du tout, il ne s'y passe pas grand-chose, spécialement le dimanche où s'enchevêtrent étroitement, à leur plus haut degré d'efficacité, l'ennui, le silence et le froid.

S'il existe des conventions générales, c'est également avec un humour métaleptique que l'auteur-narrateur joue sur les clichés préétablis, comme celui des pompiers, de leur charme, de leur charisme et de leur notoriété publique :

(145) Les pompiers sont de beaux jeunes hommes calmes, rassurants et musclés, ils sont équipés de tenues bleu marine, d'accessoires en cuir et de mousquetons à leur ceinture.

Autre cliché accepté, celui de la fatigue et du surmenage, professionnel ou autre. Le narrateur-auteur se plaît à donner son point de vue sur le sujet et à distordre la fiction du récit avec une métalepse tout en détruisant la fiction collective selon laquelle il existe des moments de repos :

(117-118) Pour le moment il [Ferrer] se repose, bien que personne ne se repose jamais vraiment, on dit parfois, on imagine qu'on se repose ou qu'on va se reposer mais c'est juste une petite espérance qu'on a, on sait bien que ça ne marchera ni même n'existe pas, ce n'est qu'une chose qu'on dit quand on est fatigué.

Pour la solitude ou les rencontres, il en est de même, l'auteur s'appuie sur des clichés pour métaleptiquement jouer avec les conventions préétablies (ou du moins présentées comme telles dans la conscience collective) :

(205) Ça tombe toujours les chaussettes qu'on vous offre.²⁸

(57) Mieux vaut attendre le hasard d'une rencontre, surtout sans avoir l'air d'attendre non plus. Car c'est ainsi, dit-on, que naissent les grandes inventions : par le contact inopiné de deux produits posés par hasard, l'un à côté de l'autre, sur une paillasse de laboratoire²⁹.

(ibid.) Mais chacun sait qu'on ne trouve personne quand on cherche, mieux vaut ne pas avoir l'air de chercher, se comporter comme si de rien n'était.

S'il est un thème qui tient particulièrement à cœur à Jean Echenoz dans *Je m'en vais*, c'est, comme il le souligne dans *Dans l'atelier de l'écrivain* (2000 : 231), celui de l'atelier, de l'art et des marchands d'art :

(231) Voilà : l'atelier devenait l'élément à partir duquel reconstituer une sorte de faux puzzle, et c'est à partir de ce mot que toute l'histoire s'est organisée : de l'atelier à l'artiste, ou plutôt au marchand d'art, etc. [...] Pour en revenir à *Je m'en vais*, j'avais donc à la fois le désir et la nécessité de travailler sur les artistes et surtout sur les marchands d'art.

Si les différentes rencontres de Ferrer, le galeriste marchand d'art, avec les artistes travaillant pour lui et leurs excentricités (24-25) réduites à leur pure production financière par ce même Ferrer vénal, ironisent et critiquent dans une plus large mesure le marché de l'art, quelques citations métalectiques se glissent ça et là pour rappeler la cruauté et la difficulté d'un marché exigeant :

(165) [...] dès que l'art et l'argent sont en contact, nécessairement ça cogne sec [...]

(42-43) Non, dit Gourdel avant de s'éloigner dans le jour blême, plus personne n'a de sens artistique. Les seuls qui en ont eu un peu, ç'a été les papes et les rois. Depuis, il n'y a plus personne.

N'oublions pas que Ferrer est présenté au lecteur, dès le chapitre 3, comme n'ayant plus aucun côté artistique (et n'en ayant jamais réellement eu) mais s'étant « reconverti dans le commerce de l'art d'autrui » (15). La critique de l'auteur se veut très dure et les mots choisis expriment clairement une forme d'antagonisme par rapport au monde du marché de l'art et à ses illusions :

(15) Ce qu'il [Ferrer] appelle atelier n'est plus un atelier. C'en était vaguement un quand Ferrer se disait artiste et se pensait sculpteur, ce n'est plus que l'arrière-boutique de sa galerie qui peut lui servir de studio depuis qu'il s'est reconverti dans le commerce de l'art d'autrui.

²⁸ La métaphore des chaussettes de Delahaye/Baumgartner qui tombent comme tout amant délaissé s'appuie peut-être sur l'expression « laisser tomber quelqu'un comme une vieille chaussette ».

²⁹ Peut-être Jean Echenoz a-t-il voulu dans cette citation, par la même occasion, faire un clin d'œil intertextuel au Comte de Lautréamont et à ce vers des *Chants de Maldoror* (1869) : « Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »

La rencontre entre Ferrer et un de ses artistes Corday, se solde par un humour bien senti entre le Frac et le Fnac, non sans nous rappeler indirectement le commerce de la Fnac et l'impératif de toute entreprise, créer le mouvement (le mouvement financier ou le mouvement artistique) :

(190) Et puis après on va tâcher de faire acheter la pièce par un Frac [Fonds Régional d'Art Contemporain] ou par le Fnac [le Fonds National d'Art Contemporain], tu vois, puis on pourra la montrer quelque part, cette pièce, ça pourra déjà faire un peu de mouvement.

L'art, pour Echenoz, ne semble pas se limiter aux conventions établies et semble vouloir s'élargir, ne pas rester cloîtrer dans ces mêmes conventions. En témoigne ce passage au chapitre 22 dans lequel Baumgartner enferme le Flétan dans la camionnette frigorifique pour l'éliminer de manière grotesque, comme une énième représentation d'un meurtre dans un téléfilm :

(136) De plus, a-t-il [le Flétan] tenté de faire valoir en désespoir de cause, c'est un procédé tellement banal, votre truc. On tue les gens comme ça dans tous les téléfilms, ça n'a vraiment rien d'original. Ce n'est pas faux, a reconnu Baumgartner, mais je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre.

La métalepse dans *Je m'en vais* peut donc aussi assumer un rôle de prise de position de l'auteur, un rôle de point de vue mais elle lui permet également de se dédouaner en incombant la responsabilité des « propos » au narrateur et aux différents personnages. L'humour des métalepses de *Je m'en vais* porte souvent sur les personnages eux-mêmes, sur l'intervention métaleptique d'un narrateur-auteur qui déstructure intentionnellement le (peu de) crédit attribué aux personnages, c'est ce que nous étudierons dans ce chapitre de conclusion concernant les métalepses.

4.2.3.2. L'humour des métalepses de *Je m'en vais*

Nous souhaitons conclure nos recherches sur les métalepses de *Je m'en vais* en nous penchant sur l'humour métaleptique omniprésent concernant les personnages et, dans une plus large mesure, les lieux et l'univers du roman. Dès les premiers chapitres, le narrateur joue métaleptiquement de la complicité qu'il a créée avec le narrataire, il lui devient alors plus facile de l'inviter à partager la disgrâce, voire la dégradation, des personnages qu'il présente, comme dans les passages suivants où la piètre apparence de Delahaye puis celle de Ferrer sont pointées du doigt :

(39) Arrivé plus tôt, Delahaye peu rasé portait toujours la même tenue, encore plus fripée que la veille, à croire qu'il dort avec, regarde-moi cette chemise.

(47) Il [Ferrer] a moins froid, maintenant, il a l'air fin dans son tricot, ses pauvres génitoires contractées ne ballant qu'à peine par en dessous.

En plus d'un commentaire acerbe sur les apparences de tel ou tel personnage, la métalepse peut aussi jauger et juger la qualité morale des personnages en jouant sur le pléonasma :

(120) Il [le Flétan] n'a pas l'air très convaincu. Il paraît même un peu circonspect.

Ce partage de la connaissance des personnages entre le narrateur et le narrataire amuse de fait un lecteur qui commence à cerner précisément les spécificités de chacun, comme l'inconditionnel besoin de Ferrer de rencontrer des femmes, non sans souvent faire preuve de gaucherie :

(104) Et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont pas passé qu'en voilà déjà une.

(150-151) A moins qu'inconsciemment il [Ferrer] considérât qu'elle était trop bien pour lui, cela s'est vu, mais non, ce n'est pas tellement son genre.

Ces métalepses rejoignent souvent un agacement exacerbé et certainement faussé de la part d'un auteur-narrateur qui feint ne pas comprendre les attitudes de « ses » personnages. L'impression sous-jacente demeure celle d'un narrateur qui « dispute » « ses » personnages comme un parent gronderait un comportement inexplicable de la part de leur enfant :

(115) Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu ? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s'imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne ?

(161) : Mais ne serait-ce pas la moindre des choses qu'il [Ferrer] l'invite à dîner dès le lendemain ou le surlendemain, dans la semaine, je ne sais pas moi, il me semble que ça se fait.

(165) [...] – et cela je me l'explique mal, moi qui suis là pour témoigner qu'Hélène est hautement désirable – [...]

(169) Delahaye s'occupait de ça et il est mort ce con.

(170) Personnellement, je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse [...] vraiment, il ne fait pas grand-chose. Tout cela manque de ressort. Il passe son temps [...]

(178) [...] vu que l'autre imbécile (Ferrer) n'a jamais rien demandé.³⁰

C'est aussi, avec un plaisir non dissimulé, que le narrateur use et abuse de la naïveté trop évidente des personnages du roman, comme ci ces derniers n'avaient pas suffisamment de recul et d'expérience pour apprendre à mener leur vie à bien et en tirer les conséquences logiques. La naïveté dissimulée, le manque de savoir-faire, de savoir-vivre ou le décalage entre les actions des personnages du roman et les êtres humains dans leur vie quotidienne offrent des métalepses à l'humour décapant :

(57) Il [Ferrer] les croyait toujours là, l'innocent, comme si, de rechange, elles ne patientaient que pour lui.

(69) Bérangère Eisenmann est une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée.

(159) [...] -vous savez ce que je veux dire : vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'autorisation voire l'ordre de désirer la première, ces choses-là se produisent quelquefois, cela s'est vu, mais là non, ça ne se voyait pas.

(165-166) Or souvent dans ces conditions – sortie du restaurant, dernier verre -, un homme qui a pris soin de ne pas absorber d'ail, de chou rouge ou de trop nombreux derniers verres, entreprend d'embrasser une femme. C'est dans les mœurs, cela se fait mais pourtant, là encore, rien de tel n'advint.

(192) Les différents soucis professionnels et financiers de Ferrer n'étaient pas le seul motif de ce passage à vide, de sa voussure et de son visage fermé : c'est aussi que c'était aujourd'hui le 10 octobre, or aller divorcer n'a jamais rien d'enthousiasmant.

Parfois, le même genre de métalepses est utilisé dans un registre plus coquin, plus intimiste où le narrateur-auteur et le narrataire-lecteur partagent un humour presque salace sur les relations sexuelles et sur l'art de charmer, de conquérir³¹:

(105) On les connaît, ces échanges de coup d'œil intrigués que s'adressent à première vue mais avec insistance deux inconnus l'un à l'autre et qui se plaisent aussitôt au milieu d'un groupe. Ce sont des regards instantanés mais graves et légèrement inquiets, très brefs en même temps que très prolongés, dont la durée paraît bien supérieure à ce qu'elle est vraiment, et qui se glissent clandestinement dans les conversations du groupe, qui ne s'aperçoit de rien ou fait comme si.

(122-123) C'est un petit homme roux au regard distrait, au sourire fixe, qui ne s'extrait pas souvent de la chaise longue de sa terrasse et doit être producteur ou quelque chose vu qu'au point de vues jeunes filles ça m'a l'air de défiler sec.

³⁰ En référence à la relation entre Hélène et Ferrer, Ferrer qui n'a jamais demandé ni l'adresse ni le numéro de téléphone d'Hélène.

³¹ Nous avons souhaité conserver l'intégralité des passages cités afin de rester au plus proche de l'humour des métalepses présentées.

(197) Car le maquillage masque en même temps qu'il décore les organes sensoriels, du moins, notez, ceux qui ont plusieurs usages. La bouche, par exemple, qui respire et qui parle et mange, boit, sourit, chuchote, embrasse, suce, lèche, mord, souffle, soupire, crie, fume, grimace, rit, chante, siffle, hoquette, crache, rote, vomit, expire, on la peint, c'est bien le moins, pour l'honorer de remplir ainsi nombre de fonctions nobles. On peint aussi les alentours de l'œil qui regarde, exprime, pleure et se ferme pour dormir, ce qui est également noble. On peint encore les ongles qui se tiennent aux premières loges de l'immense et noble variété des opérations manuelles.

(212) Comme il [Ferrer] résistait en s'efforçant de lui représenter que ce n'était ni le lieu ni le moment, elle [Sonia] réagit avec violence et se mit à vouloir le griffer et le mordre puis, abandonnant toute retenue, le dégraffer tout en s'agenouillant en vue de va savoir quoi, ne fais pas l'innocent, tu sais parfaitement quoi. Mais, va savoir pourquoi, Ferrer se débattit.

La dernière catégorie de métalepses que nous souhaitions présenter consiste en un humour proche de l'absurde, de l'incohérence totale. L'absurdité ou l'incohérence sont habilement introduits dans les métalepses en opposant deux termes qui seraient à l'évidence totalement séparés par exemple, comme dans ce passage d'un Baumgartner qui se promène au chapitre 20 dans le cimetière d'Auteuil où il est, sous le nom de Delahaye, enterré :

(125) Baumgartner passe sans s'arrêter devant la tombe de Delahaye – quoique revenant sur ses pas pour y redresser un pot d'azalée renversé -, devant celle d'un inconnu sans doute malentendant – *Hommage de ses amis sourds d'Orléans* – crie la plaque [...]

Le Flétan, héroïnomane, n'est pas non plus en reste et est régulièrement la proie d'un humour acerbe :

(81) Baumgartner s'en approche et ce jeune homme aux yeux fermés n'a pas l'air frais. Il aurait même l'air un peu mort.

(134) Ses muscles décimés par les toxiques roulent quand même un peu sous le T-shirt et Baumgartner n'aime pas cela, n'aime pas regarder cela, n'aime pas aimer regarder cela quand même.

Pendant sa fuite vers l'Espagne, Baumgartner fait l'expérience de changements drastiques lorsqu'il passe la frontière, ces changements peuvent paraître absurdes pour le lecteur qui joue cependant le jeu de la métalepse et de l'évasion, de la fiction dans la fiction :

(185) Le corps se transforme en passant une frontière, on le sait aussi, le regard change de focale et d'objectif, la densité de l'air s'altère et les parfums, les bruits se découpent singulièrement, jusqu'au soleil lui-même qui a une autre tête. [...] et Baumgartner se sent devenir quelqu'un d'autre, ou plutôt le même et l'autre, comme quand on vous a transfusé tout le sang.

L'absurdité de certains comportements humains s'accroît dans plusieurs passages de *Je m'en vais*, comme lorsque Ferrer décide de prendre une fourrure en très mauvais état pour l'offrir ultérieurement à une de ses futures conquêtes certainement, comme lorsqu'il observe les habitudes atypiques d'habitants résolu de Port Radium ou encore lorsque des locaux des rivages du Labrador ont décidé de détruire les bâtiments qui leur avaient été construits avant d'aller se suicider. Bien que ces métalepses soient très sombres, elles ne tournent cependant pas au pathos et préservent leur humour dans cette noirceur ambiante :

(76) Ferrer préleva quand même un petit renard blanc qui semblait avoir un peu mieux tenu que les autres et qu'il décongèlerait pour offrir mais à qui, nous verrions.

(89) Deux sujets prévoyants, profitant du dégel, creusaient des trous dans le sol momentanément meuble en vue d'ensevelir ceux de leurs proches qui mourraient pendant l'hiver prochain.

(22) Deux ou trois fois on aperçut des villages désertés sur les rivages du Labrador, construits à l'origine par le gouvernement central pour le bienfait des autochtones et, de la centrale électrique à l'église, parfaitement équipés. Mais, inadaptés aux besoins des locaux, ceux-ci les [villages] avaient détruits avant de les abandonner pour aller se suicider.

Les métalepses de *Je m'en vais*, comme nous avons tenté de le démontrer dans nos recherches, enrichissent grandement la relation entretenue entre le narrateur et le narrataire et donc entre l'auteur et le lecteur. D'une certaine manière, comme deux amis qui plaisantent et se partagent des anecdotes et des histoires drôles pour, et ce peut-être inconsciemment, dédramatiser les difficultés et les soucis du quotidien, le lecteur partage l'humour de l'auteur et entre dans son univers narratif et fictionnel sans manières, guettant chaque intervention métaleptique avec autant de plaisir qu'il progresse, au fil de sa lecture, dans le développement et le dénouement de l'intrigue. Bien que le lecteur ait conscience d'être soumis à la volonté du narrateur (tantôt eut-il oublié ce point que le narrateur se fait, comme nous l'avons montré, le plaisir de lui rappeler sa place de « spectateur-témoin »), il a aussi conscience de partager activement la narration, les moqueries portant sur les personnages, la connaissance (voire l'affinité) qu'il en a. C'est, à notre avis, l'art métaleptique de *Je m'en vais* qui procure chez le lecteur son plus grand plaisir, à la première lecture ou aux relectures suivantes.

5. Conclusion

Notre aventure dans l'univers participatif de *Je m'en vais* a été longue et fructueuse. Si le narrataire et les métalepses ont fait l'objet principal de nos recherches, le lecteur que nous sommes, bien qu'étant convaincu d'avoir essayé de reconstituer une partie du puzzle proposé dans ce roman et d'y être parvenu dans une certaine mesure, reste sur sa faim. Certes, nous avons souhaité privilégier ces notions de narrataire et de métalepse pour souligner l'interaction entre le narrateur et le narrataire, l'auteur et le lecteur, il nous semblait impératif de comprendre les mécanismes du texte à partir desquels le roman prend vie et invite le lecteur à participer activement. Cependant, quelques éléments auraient également pu retenir notre attention. En effet, peut-être aurions-nous pu nous intéresser davantage au nouveau nouveau roman ou au roman impassible par exemple.

Si Jean Echenoz fait partie des ces écrivains fidèles au nouveau nouveau roman et au style minimaliste qui caractérise les romanciers impassibles, il aurait pu être intéressant et prolifique de nous intéresser de plus près au style d'écriture de *Je m'en vais* dans cette optique. Une des œuvres précédentes de Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich* (1979), s'inscrivait bel et bien dans cette lignée de romans impassibles tels que définis par Christine Jérusalem (2004 : 53-77), dont elle fut d'ailleurs un des précurseurs. Après mûres réflexions et en nous appuyant sur les différentes études suivies dans le cours de M. Philippe Jacob (SV2, littérature contemporaine), nous pouvons assez clairement affirmer que *Je m'en vais* ne pourrait pas être « classé » dans la catégorie des romans impassibles. Le « minimalisme » se décrit par des histoires banales, voire insignifiantes, dans lesquelles l'action et les intrigues sont réduites dans leur stricte minimum. Dans *Je m'en vais*, tel n'est pas le cas, l'histoire se déroule en partie au pôle Nord, un espace exotique, éloigné de notre univers quotidien. Le roman est riche en actions (les voyages, la recherche du trésor, la poursuite du voleur, etc.) et en rebondissements (le vol du trésor, la double identité révélée de Delahaye/Baumgartner, les différentes frasques amoureuses de Félix Ferrer, etc.). Quant au style « minimaliste », toujours d'après le cours mentionné ci-dessus, il est volontairement neutre et froid, aux antipodes des romans s'appuyant sur des histoires extraordinaires, sur la dramatisation et les émotions. Cela signifierait, pour *Je m'en vais*, faire abstraction des innombrables métalepses et des clins d'œil de l'auteur, de l'humour, grinçant parfois, sous toutes ses formes et

occulter le jeu de l'auteur avec la narration et avec le lecteur. Certes, c'est souvent par le biais de descriptions physiques (28-29) ou de commentaires métaleptiques (voir le chapitre sur les métalepses) que les sentiments et les expériences des personnages sont abordés mais nous ne pouvons nous accorder avec la notion de narrateur neutre et froid. Même si le narrateur de *Je m'en vais* ne s'attarde pas, dans de longues descriptions, sur les sentiments des personnages, ce sont ses interventions, ses commentaires ludiques sur l'apparence ou l'attitude des personnages qui donnent le ton, l'atmosphère et la dynamique du récit. Nous estimons par conséquent que si l'appellation de romancier impassible, expression de son ami Jérôme Lindon, pourrait convenir à Jean Echenoz dans certaines de ses œuvres, *Je m'en vais* n'en fait définitivement pas partie.

L'écriture échenozienne dans *Je m'en vais* offre une telle richesse (de styles, d'écriture) que nous aurions également pu nous pencher sur les autres procédés utilisés par l'auteur pour amuser et désorienter le lecteur, comme par exemple les passages dans lesquels oxymores (« C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux. » (22), « Trop lointaine et proche, offerte et froide, opaque et lisse, elle [Hélène] laissait très peu de prises permettant à Ferrer de s'accrocher vers on ne sait quel sommet. » (213)), exagérations (« Bérangère Eisenmann est une grande fille gaie, très parfumée, vraiment très gaie, vraiment trop parfumée. » (69)) et autres figures de style sont joyeusement mélangées avec, pour effet, de souvent présenter le lointain et le proche (« [...] : la Scandinavie car c'est d'elle qu'arrivèrent les premiers explorateurs du coin, la Russie car elle n'est pas bien loin, le Canada car il est proche et les Etats-Unis car les Etats-Unis. » (22)), le même et l'autre (« Tiens, voilà l'autre qui arrive. » (41)), les volontés et les dénis, refoulés ou non des personnages (« Ses muscles décimés par les toxiques roulent quand même un peu sous le T-shirt et Baumgartner n'aime pas cela, n'aime pas regarder cela, n'aime pas aimer regarder cela quand même. » (134)).

Autre thème qui instaure le jeu du déchiffrement entre un auteur et son lecteur, l'intertextualité, présente dans *Je m'en vais*, pourrait constituer un point de départ intéressant dans l'approfondissement de nos recherches. Pour Jean Echenoz, l'intertextualité, dans *Je m'en vais*, se veut être (2000 : 248) "un clin d'œil, on pourrait aussi appeler cela un hommage". C'est donc, pour l'écrivain, une manière de rendre hommage à ses pairs, notamment à Gustave Flaubert qui constitue pour lui (ibid.) "la plus grande référence possible, un auteur que je relis très souvent.". Cet hommage à

Flaubert se retrouve à la page 176 « Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. » et renvoie au texte de *L'éducation sentimentale* « Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des amitiés interrompues. ». Alfred Jarry et son *Ubu roi* constituent pour Echenoz ce qui (ibid.) "fut sans doute ma première émotion littéraire", le « Tous se tordent, la brise fraîchit. » devient dans *Je m'en vais* « Tous deux se tordent, la brise fraîchit. » (188). L'intertextualité se référant à Beckett ou à Rabelais pourrait sans aucun doute apporter d'autres éléments de recherche sur l'intertextualité de *Je m'en vais*.

Tout comme l'auteur-narrateur s'est amusé de et par son texte avec le lecteur que nous sommes, nous aurons pour notre part participé à l'incessant jeu proposé par le narrateur de *Je m'en vais*, nous aurons vécu les péripéties de Félix, de Baumgartner et des autres personnages avec un plaisir non dissimulé, avec un échange émotionnel et complice en tâchant de ne pas oublier l'univers fictif dans lequel nous étions plongés. Nous sommes entrés dans la narration et dans la fiction de cette œuvre avec ces mots de Ferrer « Je m'en vais » (7) et nous les avons aussi quittées sur ces mêmes mots « je m'en vais » (226) mais les avons-nous réellement laissées de côté ou, comme Ferrer, retournons-nous de manière cyclique incessamment à l'origine de toute histoire, seuls le jeu et le plaisir de la lecture seront en mesure d'apporter un éventuel élément de réponse à ces interrogations.

Bibliographie.

Baroni, Raphaël (2007). *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, Roland, éd. (1981 [1966]). *L'Analyse structurale du récit* (*Communications*, n° 8). Paris : éditions du Seuil, coll. « Points ».

Blanckeman, Bruno (2008). *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guilbert, Pascal Guignard*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca et Londres : Cornell University Press.

Echenoz, Jean (1983). *Cherokee*. Paris : Les éditions de minuit, Collection "double".

Echenoz, Jean (1999). *Je m'en vais*. Paris : Les éditions de minuit, Collection "double". *Je m'en vais* contient *Dans l'atelier de l'écrivain* (pp227-250), un entretien réalisé le 28 octobre 1999, pour les éditions Bréal par Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy, publié dans l'ouvrage *Français seconde*, Bréal, 2000.

Echenoz, Jean (1989). *Lac*. Paris : Les éditions de minuit, Collection "double".

Echenoz, Jean (1995). *Les grandes blondes*. Paris : Les éditions de minuit, Collection "double".

Echenoz, Jean (1997). *Un an*. Paris : Les éditions de minuit, Collection "double".

Eco, Umberto (1979). *Lector in Fabula*. Paris: Editions Grasset et Fasquelle, pour la traduction française (1985). [Traduction de l'italien par Myriem Bouzaher.]

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

Genette, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

Greimas, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Paris : Larousse.

Hallyn, Fernand et Maurice Delcroix (1995). *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*. Paris : Duculot.

Houppermans Sjef (2008). *Jean Echenoz, Étude de l'œuvre*. Paris : Éditions Bordas.

Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard, pour la traduction française. [Traduction de l'allemand par Claude Maillard.]

Jérusalem, Christine (2004). *La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit*, in *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte éditeur.

Jérusalem, Christine (2007). *Profil d'une œuvre : Je m'en vais, Jean Echenoz*. Paris : Hatier.

Jouve, Vincent (1999). *La poétique du roman, deuxième édition*. Paris : Sedes.

Lejeune Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.

Patron, Sylvie (2009). *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin.

Picard, Michel (1986). *La lecture comme jeu*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Prince, Gerald (1973). « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique, Revue de théorie et d'analyses littéraires* 14, 178-196.

Ricardou, Jean (1970). *Esquisse d'une théorie des générateurs*, dans *Propositions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du colloque de Strasbourg*. Paris : Klincksieck.

Ricardou, Jean (1971). *Pour une théorie du nouveau roman, essais*. Paris : Seuil, collection "Tel Quel".