

Anna Maziarczyk

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

L'INTERTEXTUALITÉ
ET L'INTERMÉDIALITÉ
AU SERVICE DU ROMAN
(DOUBLEMENT)
DIALOGIQUE. LE CAS
D'ECHENOZ
ET DE LAURENT

Intertextuality, intermediality and the (doubly) dialogic novel. The case of Echenoz and Laurent

ABSTRACT

Characteristic of broadly understood culture, dialogism often takes critical forms: the function of references to earlier literary practice is to highlight the originality of works created on its basis and to emphasise the distance separating them from the tradition. In the case of Minit literature we can observe an opposite situation, which involves valorisation of cultural heritage and its creative employment to construct untypical, intertextual fiction. Relying on key theories of intertextuality and intermediality, this paper analyses the major forms of literary dialogue with the past in *Le Méridien de Greenwich* by Jean Echenoz and *Les Atomiques* by Éric Laurent and its impact on the form of the novel and the reading process.

KEYWORDS: dialogism, intertextuality, intermediality, narration, Jean Echenoz, Éric Laurent.

La dimension dialogique de la littérature n'est plus discutable aujourd'hui. Il y a un demi-siècle déjà, Julia Kristeva, influencée par la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine (selon qui les mots ne sont jamais vierges car ils portent en eux les traces des énonciations où ils ont été employés), a montré que les textes ne surgissent pas non plus du néant mais sont inspirés par ceux qui les ont précédés. Tout comme le mot retentit des voix et des paroles des autres, la littérature renferme en elle des fragments discontinus des œuvres d'autrefois : « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent » (Kristeva 1969 : 113). En effet, comme le souligne Jacques Bres, « le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique sémiotique humaine » (2017 : 2), chaque discours étant orienté vers d'autres discours et les faisant entendre dans sa propre substance¹. Dans le cas de la littérature, ce dialogisme intrinsèque peut être intensifié par des renvois intentionnels vers le patrimoine culturel, par diverses réfé-

¹ Le dialogisme est souvent évoqué conjointement avec une autre notion avancée par Bakhtine, la polyphonie, qui désigne une particularité compositionnelle du roman moderne où les voix des protagon-

rences intertextuelles² et intermédiales qui instaurent des liens avec des œuvres littéraires et artistiques ou avec des formes de culture populaire antérieures ou avoisinantes.

L'idée de dialogue et d'interaction est aux fondements de la littérature de Minuit³ dont les principaux représentants comme Echenoz, Toussaint, Chevillard ou Laurent affichent une évidente prédilection pour les citations, allusions ou reprises qui émaillent leurs romans. On a déjà repéré leurs grandes figures tutélaires – Beckett, Robbe-Grillet ou Manchette, pour ne citer que les noms les plus marquants – et les incidences qu'ils ont eues sur leurs écritures (Jérusalem 2004, Houppermans 2008, Yapaudijan-Labat 2014), par contre les modalités du dialogue ont été davantage moins étudiées. Adhérant à la définition du dialogisme établie par Bres selon laquelle ce phénomène désigne « l'orientation de tout discours – orientation constitutive et au principe de sa production comme de son interprétation – vers d'autres discours » (Bres 2017 : 2), le présent article se pose pour but d'étudier les pratiques intertextuelles et intermédiales dans deux romans représentatifs de la problématique visée : *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz et *Les Atomiques* d'Éric Laurent⁴. Nous appuyant sur les théories majeures de l'intertextualité (Genette 1982, Compagnon 1979 et 1990, Piégay-Gros 1996) et de l'intermédiarité (Wolf 2005, Huglo 2007), nous montrerons l'influence structurante de ces pratiques sur la forme du texte, divers usages ponctuels de renvois littéraires et les enjeux des références intermédiales pour réfléchir en dernier lieu sur le double dialogue qui s'engage ainsi en marge de l'intrigue romanesque.

PARODIES GÉNÉRIQUES

Le Méridien de Greenwich et *Les Atomiques* constituent des exemples typiques de « littérature au second degré » (Genette 1982), littérature fondée sur l'idée de dérivation ludique qui fait la marque des écrivains de Minuit. Ils excellent en effet en des parodies singulières : non des textes ou des auteurs concrets mais des genres propres à la littérature populaire. Ceux-ci constituent une sorte de matrice romanesque que l'on soumet à nombreuses transformations pour fonder une fiction nouvelle qui n'est pas une simple caricature de la forme d'origine mais un texte déconcertant abolissant les stéréotypes de lecture et soulevant des problématiques récentes. Les deux romans choisis pour l'analyse relèvent justement de ce « travail sur les genres romanesques » (Bessard-Banquy 2003 : 88) et se greffent sur le roman d'espionnage pour en subvertir les conventions.

nistes ne sont pas subordonnées à une vision cohérente de l'auteur mais représentent chacune une posture idéologique autonome. Considérée dans ce sens, la polyphonie ne sera pas l'objet du présent article.

² Dans le sillage de Michel Riffaterre ou Laurent Jenny, nous considérons comme intertextuelle toute forme de renvoi d'un texte envers d'autres textes. Rappelons que, pour Genette, l'intertextualité n'est qu'une des cinq relations possibles entre des textes et s'établit sur leur coprésence, à savoir l'apparition effective d'un texte dans un autre.

³ On désigne ainsi un groupe d'écrivains édités par cette maison d'édition après les années 1980 et dont les écritures présentent des affinités narratives et stylistiques. Pour une caractéristique plus détaillée, voir Schoots 1997, Jérusalem 2004.

⁴ J. Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979 et É. Laurent, *Les Atomiques*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1996. Dans la suite de l'article, ils sont respectivement désignés par les abréviations *MG* et *LA*, suivies du numéro de page.

Le Méridien de Greenwich raconte la lutte de deux gangs pour s'emparer d'un projet scientifique réalisé sur une île perdue « où la veille et le lendemain seraient distants de quelques centimètres » (MG 9) ; *Les Atomiques*, en revanche, reprend le motif de l'action périlleuse menée par un super héros chargé d'empêcher un trafic de déchets nucléaires par la mafia russe. Dans les deux cas, les déformations imposées au modèle littéraire sont patentes et reposent sur des procédés de dévalorisation pour ce qui est le personnel romanesque et des techniques de dilatation et dédramatisation dans le cas de l'intrigue (Jérusalem 2005 : 20–29, Horvath 2008 : 96–102). Les protagonistes n'assument pas les rôles qui leur sont conventionnellement dévolus par le genre, qui plus est, ils incarnent plutôt des contre-types génériques. Les gangsters échenoziens sont les dupes qui se laissent piéger le plus facilement du monde et préfèrent s'adonner à des actions banales comme le jardinage au lieu de semer des cadavres à profusion. Il y a d'ailleurs parmi eux de vrais romantiques assoiffés davantage d'une relation profonde avec une femme que de frissons et d'argent que garantit leur profession. Il en va de même pour les agents spéciaux de Laurent qui défigurent de diverses manières l'archétype du super héros. L'espion Atom Pexoto, à la posture séduisante grâce à toute une gamme de soins tels « salle de musculation, body-building, cardio-training, stretching et UVA » (LA 10), manifeste une incapacité radicale dans l'action et se laisse même violer par son kidnappeur alors que son chef, d'un embonpoint volumineux que le narrateur ne manque pas de dépeindre de façon particulièrement imagée, n'a rien d'un vrai cerveau d'opération d'espionnage et en représente plutôt une caricature bouffonne.

Pour ce qui est de l'intrigue, elle est soumise à diverses dilatations qui s'effectuent soit au moyen d'une intercalation massive de descriptions inutiles soit par une complication excessive de la diégésis. L'action des deux romans est si mouvementée que leur ligne directrice s'estompe : *Le Méridien de Greenwich* tisse parallèlement plusieurs fils d'intrigue qui, avant de s'enchevêtrer vers la fin, créent une impression de roman totalement décousu alors que *Les Atomiques* multiplie les événements à l'excès, accélérant l'action à une vitesse incroyable. Ce gonflement improductif de la trame événementielle est accompagné de tout un « travail d'évidement du genre » (Jérusalem 2005 : 23) orienté à démonter ses engrenages narratifs. Les fictions d'espionnage reposent principalement, comme l'a bien montré Tzvetan Todorov, sur le suspense qui soutient « notre intérêt (...) par l'attente de ce qui va arriver » (1971 : 60) ; les deux auteurs s'amusent cependant à l'annihiler au lieu de l'attiser. Echenoz dédramatise l'action doucement, faisant exploser la tension par des obstacles imprévus, par exemple des armes qui ne fonctionnent pas ou s'avèrent inadaptées à la taille des missions, Laurent, par contre, excelle dans les épisodes absurdes qui défient les lois de la logique, laissant ses espions et gangsters se suivre « par devant », se mettre d'accord pour refaire un kidnapping raté voire même ressusciter d'entre les morts pour rejoindre l'action (LA 134, 44, 200).

La saveur incontestable des deux romans est qu'ils vont jusqu'à jouer avec l'intrigue mise en place. Localisé sur une île au bout du monde pour le garder dans le plus grand secret, le projet scientifique s'avère être non une invention technologique exceptionnelle mais un tas de ferraille rouillée, assemblée de bric et de broc par un ingénieur en mal d'inspiration. De même, la mission de Pexoto relève d'une mystification à double niveau car, chargé de surveiller un faux trafic pour détourner l'attention des passeurs, il a en effet été impliqué dans une véritable opération. Echenoz et Laurent introduisent

ainsi la parodie à tous les niveaux textuels – l'un en annihilant le sens de l'intrigue créée, l'autre en revêtant la sienne d'un sens imprévu – et font ressortir les problématiques du faux, du trompe-l'œil et de l'illusion comme essentielles à ces textes fondés sur « une série d'abandons [et] de dévalorisations meurtrières » (Genette 1979 : 20) des conventions propres au genre dont ils relèvent.

LES TEXTES DANS LE TEXTE

Outre cette intertextualité d'ordre global qui influe sur la « structure d'ensemble » (Genette 1982 : 9) des deux textes, *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques* multiplient les renvois ponctuels – à l'échelle de la phrase ou du fragment textuel – à l'héritage littéraire. « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » affirme Kristeva (1969 : 85) et c'est surtout le cas de ces romans qui sont truffés de références intertextuelles au point de ressembler plutôt à un « jeu citationnel » (Schoots 1997 : 61) qu'à un récit fictionnel typique. On y convoque abondamment les classiques de la littérature, les philosophes anciens et modernes, divers artistes de renommée tout comme des ouvrages de la culture populaire, d'habitude peu valorisée. Majoritairement, ces « traces intertextuelles » (Riffaterre 1980 : 6) se manifestent sous la forme de titres et de noms insérés dans le récit et soigneusement distingués par des « codes typographiques » (Piégay-Gros 1996 : 45) comme les italiques et les guillemets. Le patrimoine littéraire est, par ailleurs, inscrit ici de façon particulièrement originale, au niveau aussi bien thématique que formel : les personnages non seulement y lisent des livres ou en discutent mais, d'une certaine manière, l'univers diégétique est façonné sur la littérature et construit sur ses piliers. Nombre de héros portent les noms de personnages livresques ou d'écrivains ou leur ressemblent par un détail significatif ; de même pour les cadres d'action qui renvoient par leurs dénominations ou nature aux univers littéraires. Tous ces renvois œuvrent de concert pour alimenter le romanesque, pas nécessairement selon les modes conventionnels.

Dans ces références ponctuelles se reflètent des inspirations et des influences qui ont contribué à la formation de la sensibilité artistique ou de l'esthétique littéraire. On en a un exemple intéressant dans *Le Méridien de Greenwich* avec le personnage du tueur aveugle, très performant dans son métier malgré son handicap. Directement transféré d'un roman noir ironique *L'Aveugle au pistolet* (1972) de l'écrivain américain Chester Himes, il évoque en même temps, par son nom significatif Russel, Raymond Roussel, un des maîtres littéraires d'Echenoz (1989 : 13), auteur des fictions qui exploitent les potentialités de la langue pour jouer avec les conventions littéraires. Il s'agit là d'une sorte d'hommage oblique envers des écrivains considérés comme importants qui – l'un directement et l'autre par le biais de son protagoniste – sont rendus présents dans le roman et revivifiés pour ainsi dire à travers la littérature. C'est également une indication concernant la genèse du texte échenozien : *Le Méridien de Greenwich* reprend, en effet, le motif de la lutte de deux clans pour un trésor, exploité déjà par Roussel dans *La Pousière de soleils* (cf. Houppermans 2008 : 62). D'ordinaire toutefois, l'intertextualité ponctuelle est liée à l'esthétique ludique qui régit les deux romans et vise à engager un dialogue amusant avec le patrimoine convoqué. Certains renvois, tout en ouvrant

le texte sur d'autres textes, ne l'enrichissent en rien. Vides de significations profondes, ils ne fournissent que de la matière romanesque et font preuve d'un humour narratif. Laurent effectue un tel clin d'œil gratuit en appelant *Les Provinciales* l'hôtel « à l'atmosphère de jansénisme » (LA 181) où Pexoto trouve refuge après l'explosion de sa voiture, sans d'autres intentions que de créer un effet comique en soulignant au moyen du titre du célèbre ouvrage de Pascal la situation embarrassante où se trouve le pauvre espion. Dans les deux fictions, l'intertextualité sert aussi à mystifier le lecteur, à l'égarer dans un labyrinthe de références décevantes. Conscients du fait souligné déjà par Riffaterre que « l'intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire » (1980 : 11), Echenoz et Laurent créent par son biais de faux horizons d'attente qui ne seront jamais atteints au cours de l'action. Avec ses personnages aux noms directement prélevés de la sphère littéraire – la super agent féminine s'appelle ici Béatrice Cléopâtre Virgile, le chef c'est Caron-Pang, incarnation caricaturale du Charon mythologique et un des passants revêt un patronyme indécis « Alighiero ? Alighieri ? » (LA 75) – *Les Atomiques* se réfère de façon ostentatoire à la *Divine Comédie*, soulignant cette filiation encore davantage par une allusion très parlante bien que « ni littérale ni explicite » (Piégay-Gros 1996 : 52) qui compare le trajet en ascenseur des espions à une « descente aux enfers » (LA 69). Dans *Le Méridien de Greenwich* en revanche, les figures de Byron Caine et Abel, ingénieur génial et un des gangsters étant à ses pistes, actualisent selon la même technique de l'onomastique allusive l'histoire du meurtre fratricide racontée dans la Genèse. Or, sauf une interversion insignifiante du mythe biblique par le fait de placer Abel dans la position du malfaiteur et la ridiculisation de l'expédition de Pexoto par le rapprochement au voyage initiatique raconté dans le poème de Dante, les deux romans n'exploitent pas les textes convoqués à une échelle plus grande. Les références intertextuelles ne sont ici que des indications trompeuses destinées à orienter le lecteur sur de fausses pistes de lecture et lui faire chercher vainement une « pluralité des sens » (Compagnon 1979 : 38) qui ne s'y trouve pas.

BRIBES ARTISTIQUES ET CULTURELLES

Parallèlement à l'évocation massive et variée de la Bibliothèque universelle, avec ses textes majeurs et moins connus, on trouve dans *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques* des renvois qui excèdent le terrain de la littérature et touchent la sphère de la musique, des beaux-arts ou du cinéma. Ces références intermédiales, comme Werner Wolf désigne l'interpellation par un texte des ouvrages à statut non verbal (2005 : 252–256), coïncident dans leurs formes avec les pratiques intertextuelles décrites ci-dessus et se ramènent de préférence à la convocation de quelque élément emblématique permettant d'identifier facilement son référent. Le procédé sert régulièrement à souligner le cadre romanesque : les films que regardent les personnages ou bien la musique qu'ils écoutent – productions cinématographiques de renommée mondiale ou tubes populaires qui ont fait leur succès – ancrent l'intrigue vers les années 1970–1980. C'est aussi un moyen de compléter les tableaux littéraires de l'espace en y ajoutant une dimension sonore, comme dans ce passage des *Atomiques* qui reproduit parfaitement le vacarme de la grande ville où se déroule l'action : « Une radio généraliste sonorisait le café (...) dont le juke-box

rompait parfois la monotonie, avant que d'y ajouter lui-même (neuf fois *Martha my dear* (Lennon/McCartney), huit fois *Can't you hear me knockin'* (Jagger/Richards), sept fois *Little Wing* (Hendrix), vingt fois *Je rêve en bleu, I dream in blue* » (LA 51).

Les références intermédiales ont surtout un rôle narratif très particulier dans le récit et visent à monter des décors, créer des ambiances ou portraiturer les protagonistes. Echenoz fait ainsi ressortir la couleur quelque peu rétro de certaines scènes, notamment quand il compare le bateau desservant l'île à « un grand voilier aux flancs hérissés de canons, comme on peut en voir aujourd'hui enfermés dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet » (MG 11). Dominent toutefois les arts récents comme opérateurs des analogies établies. Les personnages sont régulièrement assimilés à des acteurs de cinéma : on apprend par exemple que Vera du *Méridien de Greenwich* « ressemblait à Dorothy Gish, la sœur de Lilian » (MG 21) ; dans le cas d'une des demoiselles croisées par Pexoto qui « s'était inspirée du personnage de Vivian Sternwood, qu'interprète Lauren Bacall dans *The Big Sleep*, de Howard Hawks » (LA 163), la comparaison est même double, à la fois à un personnage filmique et une star de cinéma qui l'incarne. Le procédé, dans ses principes, n'est pas nouveau, les renvois à d'autres textes ou arts étant, depuis longtemps, mobilisés par la littérature pour véhiculer des correspondances subtiles. Son usage dans les deux romans est, toutefois, très original, étant donné les effets textuels qu'il produit. La narration qui recourt à des références intermédiales s'inscrit parfaitement dans l'esthétique minimaliste à laquelle les chercheurs tels Fieke Schoots (1997) ou Warren Motte (1999) associent la littérature de Minuit. « L'intermédialité (...) œuvre comme virtualité actualisée par la lecture » (Huglo 2007 : 26) et permet de construire rapidement l'univers diégétique et de le doter d'une consistance presque tangible. Au lieu de décrire les lieux et les personnages, Echenoz et Laurent procèdent par « une monstration visuelle » (Schaeffer 2001 : 11) et les donnent plutôt au lecteur à voir en mobilisant tout un réseau d'images mentales qui sont associées aux films, tableaux ou artistes convoqués. Au moyen des références musicales qui éveillent des mélodies et des rythmes dans l'imaginaire, le récit est doté d'une dimension acoustique. Inscrivant dans leur texture d'autres arts, *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques* se construisent « en croisant la voix et l'image, le verbal et le non verbal » (Huglo 2007 : 33) et s'assurent une sorte de relief narratif tout particulier, une pluridimensionnalité peu fréquente dans le roman.

LE DOUBLE DIALOGUE DU TEXTE

On perçoit à travers ces références intertextuelles et intermédiales la dimension dialogique du *Méridien de Greenwich* et des *Atomiques*. Ils reposent, en effet, sur cette modalité de « production du discours en termes d'interaction *obligée* avec d'autres discours » (Bres 2017 : 2) que Bres trouve fondamentale pour le dialogisme. Souvent associées à ce phénomène et considérées comme ses formes connexes (Kristeva 1969 : 88 ; Huglo 2007 : 31), l'intertextualité et l'intermédialité ne sont pas ici des exemples d'érudition savante mais constituent une façon d'engendrer des significations par une interaction des textes avec d'autres formes de culture, par leurs superpositions et influences réciproques. Les deux romans ne se distancient pas du passé, de tout leur héritage (lettré)

et voisinage (artistique), mais l'interpellent de diverses façons. Ils s'emploient à établir un pont entre le présent et le passé, unir ce qui est et ce qui a été pour s'en servir de façon créative. Multiples et hétérogènes, les références permettent de lire les origines littéraires et les contextes extra-littéraires qui les forment. Echenoz et Laurent reconnaissent ainsi leur dette aussi bien envers la « haute culture » qui exprime un certain idéal artistique qu'envers la culture populaire. C'est pour cette raison que leurs romans convoquent, de concert, les textes canoniques de la littérature, des ouvrages pas nécessairement remarquables et d'autres formes d'art dans leurs multiples variantes – mélodies classiques et populaires, tableaux célèbres, films plus ou moins connus. « Le renvoi parfois érudit à des textes, à des genres anciens ou marginaux (...) souligne que c'est aussi la mémoire de la littérature, son identité, qui se cherchent » (Huglo 2007 : 34), constate Huglo dans ses travaux sur la complexité intrinsèque du récit. Ce travail de mémoire est au centre même du *Méridien de Greenwich* et des *Atomiques* qui, par l'inscription du passé dans la texture romanesque, livrent un hommage à leur patrimoine, montrant les sources dont ils se sont inspirés ou les influences qui les ont alimentés. Cet hommage ne va pas sans critiques. Réservoir d'idées, le passé représente également des modes de pensée surannés ou des esthétiques périmées que l'on ne manque pas de dénoncer, pas par des critiques virulentes mais plutôt par des sous-entendus moqueurs. Echenoz et Laurent raillent un des genres surexploités par la culture populaire, ils détournent ses scénarios typiques, caricaturent les protagonistes, démontent un par un les clichés et vont même jusqu'à saper l'intrigue romanesque. Dans cette parodie impitoyable, il ne s'agit pas seulement de démystifier le genre schématique dans ses formes. La « transposition à registre trivial » (Piégay-Gros 1996 : 64) est ici un prétexte à une écriture palimpseste qui se greffe sur une forme bien établie et procède à des infléchissements pour y souscrire des sens nouveaux. Les deux romans s'inscrivent dans ce pan de la littérature contemporaine qui, selon Bruno Blanckeman, « pose à un très haut degré de conscience la question de ses appartenances à la communauté des textes, et conçoit sa contemporanéité comme une sorte de rétroaction critique » (Blanckeman 2002 : 105). Elle tire son énergie vitale du dialogue avec le passé qu'elle établit : l'ancien y alimente le nouveau comme une source, donnant naissance à une littérature originale qui n'imité pas les modèles romanesques mais remodèle le roman.

Le dialogue textuel entre la littérature et son héritage culturel en engendre un autre, entre le texte et son lecteur. Dans ce type de littérature, il est fortement sollicité car « le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier » (Piégay-Gros 1996 : 3), lecture pour ainsi dire indirecte qui s'interrompt régulièrement pour déchiffrer et interpréter des citations ou des allusions. Impossibles à omettre, elles ne sont pas ici contraignantes : faciles à saisir grâce à toutes sortes d'indices conventionnels (guillemets, italiques, etc.), elles sont organisées de sorte à ne pas gâcher le plaisir textuel. Qui plus est, ce plaisir se voit largement intensifié et s'étend sur le plan des significations textuelles. Car la lecture d'un roman intertextuel ne se ramène pas à la seule poursuite de l'intrigue déployée dans le récit mais en appelle aux expériences intellectuelles et esthétiques du lecteur, indispensables pour en saisir toute la complexité. Barthes en a parfaitement saisi la dynamique en la comparant à une sorte de ramification mentale où la mémoire, alertée par les mots, éveille des souvenirs culturels plus ou moins précis (Barthes 1973 : 58–59). *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques* fonctionnent exac-

tement selon ce protocole : en convoquant d'autres textes et œuvres de toutes sortes, ils mobilisent le savoir du lecteur, ses connaissances littéraires et culturelles pour les mettre en jeu dans le processus de lecture. Echenoz et Laurent sont bien conscients du fait que chaque individu est « dépositaire d'une culture et d'une tradition que l'écriture [peut] éveiller » (Piégay-Gros 1996 : 87), aussi profitent-ils de ces acquis pour en faire une charpente constitutive à leurs fictions. Les références intertextuelles et intermédiales contribuent dans une large part à engendrer un univers diégétique et à le doter d'une consistance : mettant en scène des œuvres de littérature ou de culture susceptibles d'être connues et reconnues par le lecteur, elles donnent une idée précise du cadre où l'action évolue. Elles apparaissent surtout comme des clin d'œil complices adressés au lecteur : elles établissent des rapprochements parodiques, créent des parallèles suggestifs et véhiculent des connotations supplémentaires, enrichissantes ou tout simplement ludiques. L'attribution aux personnages de noms empruntés à d'autres ouvrages vise à les présenter comme des avatars ridicules de héros illustres, l'assimilation de l'espace à un contexte littéraire crée des effets comiques et l'évocation des chefs d'œuvres littéraires œuvre en guise d'auto-ironie, créant des fausses pistes de lecture. Les deux romans instaurent ainsi une relation de connivence avec le lecteur qui se fonde sur le partage d'un même héritage culturel : on suppose que ses connaissances lui permettront de comprendre à mots couverts ce que l'on veut lui faire entendre, sans le dire explicitement. On l'incite à dépister les interactions amusantes entre des textes, noter des reconfigurations formelles, découvrir des sous-entendus cachés, bref, à savourer les délices d'une fiction qui se construit avec les bribes littéraires d'autrefois et les éclats culturels du présent et en joue et rejoue à l'envi. Délices pas seulement intellectuelles mais aussi émotionnelles car en lisant *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques*, le lecteur est amené à se rappeler ses lectures d'autrefois, à revoir en imagination des tableaux et des scènes filmiques, à entendre encore une fois des mélodies connues. Un certain plaisir de type nostalgique se crée ainsi, lié à la réminiscence d'expériences esthétiques révolues que l'on peut, grâce à l'intertextualité et l'intermédialité, retrouver par les pensées. Davantage gratifiante que dans le cas d'une fiction conventionnelle, cette lecture que Riffaterre désigne comme littéraire puisqu'elle « produit la signifiante » (1980 : 11) au lieu de déchiffrer uniquement le sens n'est pas pour autant réservée à un nombre restreint d'érudits. Les deux romans renvoient majoritairement à un bagage culturel susceptible d'être celui d'un lecteur moyen, bagage formé de grands classiques immédiatement reconnaissables et d'œuvres populaires bien connues. Chez Echenoz et Laurent, l'écriture oblique qui procède par « permutation de textes » (Kristeva 1969 : 113) ne clôt pas l'accès à la fiction ; elle peut seulement varier le degré de plaisir lié à la reconnaissance des références qui saturant l'univers diégétique.

CONCLUSION

L'intertextualité dans les romans analysés n'est pas cette rumeur discrète de langages anonymes décrite par Bakhtine et Kristeva, mais leur évocation consciente, appuyée et truculente. L'utilisation des guillemets, la notation des noms ou des titres et autres indices d'emprunts visent à souligner les origines des textes, les sources d'inspiration

ou diverses influences. On a plutôt affaire ici à des processus d'anamnèse et d'interception intellectuelles qui tentent d'exhumer les discours du passé et de capter au vol les bribes de la culture actuelle, pour les figer dans une littérature qui se veut résolument être « de seconde main » (Compagnon 1979). Elle se distancie ainsi des pratiques jugées généralement ambitieuses qui reposent sur le rejet de la tradition, le refus de l'héritage et la négation des conventions en vigueur. Rappelons que, selon Jacques Derrida, la littérature moderne est délibérément une littérature parricide qui s'en prend aux autorités établies et que, pour Roland Barthes, elle « se lit sans inscription du Père » (1994 : 1215). *Le Méridien de Greenwich* et *Les Atomiques*, au contraire, s'inscrivent dans la filiation des écrits d'autrefois et des arts du présent. Au lieu de chercher à s'affranchir de cette double emprise, ils s'y soumettent sans réserve. Echenoz et Laurent se rendent bien compte de ce que la force de la littérature se construit principalement au gré de sa matière, à savoir le langage et les mots qui ne sont jamais vierges, tant ils ont été exploités précédemment, par d'autres locuteurs et dans d'autres contextes dont ils portent forcément des traces. Michel Foucault a parfaitement saisi cette évidence : « L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes » (1983 : 105). Il en est exactement ainsi dans le cas de deux auteurs qui déploient leurs intrigues dans un labyrinthe de textes et des œuvres d'art, nobles et populaires. Leur succès auprès des lecteurs et de la critique montre que la technique consistant à écrire par référence au patrimoine culturel, à citer, convoquer et réutiliser ce qui a déjà été créé n'est pas nécessairement une « forme pathologique de la fin de l'art » (Compagnon 1990 : 167) comme le craignait Baudrillard mais qu'elle peut constituer une stratégie scripturale complexe au service d'une littérature – paradoxalement – très originale.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 1994, *De l'œuvre au Texte*, (in :) *Œuvres complètes*, t. II : 1966–1973, Paris : Seuil, 1211–1217.
- BESSARD-BANQUY Olivier, 2003, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN Bruno, 2002, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris : Prétexte Éditeur.
- BRES Jacques, 2017, Dialogisme, éléments pour l'analyse, *Recherches en didactique des langues et des cultures* 14–2 : 1–11.
- COMPAGNON Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil.
- COMPAGNON Antoine, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil.
- ECHENOZ Jean, 1979, *Le Méridien de Greenwich*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- ECHENOZ Jean, 1989, Un musée imaginaire, *La Quinzaine littéraire* 532 : 13.
- ECHENOZ Jean, 2001, *Dans l'atelier de l'écrivain, entretien en postface*, (in :) *Je m'en vais*, Paris : Les Éditions de Minuit, 229–250.
- FOUCAULT Michel, 1983, *La bibliothèque fantastique*, (in :) *Travail de Flaubert*, Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), Paris : Seuil, 103–122.
- GENETTE Gérard, 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.

- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- HORVATH Christina, 2008, Éric Laurrent, héritier, pasticheur ou épigone de l'esthétique échenozienne ?, (in :) *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Aline Mura-Brunel (éd.), Amsterdam, New York : Rodopi, 95–104.
- HOUPEMANS Sjeff, 2008, *Jean Echenoz*, Paris : Éditions Bordas.
- HUGLO Marie-Pascale, 2007, *Le sens du récit*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion.
- JÉRUSALEM Christine, 2004, *La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit*, (in :) *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologiques*, Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois (éds.), Paris : Prétexte Éditeur, 53–78.
- JÉRUSALEM Christine, 2005, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- LAURENT Éric, 1996, *Les Atomiques*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- LEBRUN Jean-Claude, 1992, *Jean Echenoz*, Paris : Éditions du Rocher.
- MOTTE Warren, 1999, *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod.
- RIFFATERRE Michael, 1980, La trace de l'intertexte, *La Pensée* 215 : 4–18.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 2001, *Narration visuelle et interprétation*, (in :) *Temps, Narration & Image Fixe*, Mireille Ribière, Jan Baetens (éds.), Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 11–27.
- SCHOOTS Fieke, 1997, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- TODOROV Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Paris : Seuil.
- WOLF Werner, 2005, *Intermediality*, (in :) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (éds.), London, New York : Routledge Taylor & Francis Group, 252–256.
- YAPAUDJAN-LABAT Cécile, 2014, Éric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint à l'ombre de Beckett, (in :) *Existe-t-il un style Minuit ?* Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer (éds.), Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 135–144.