

ANNA MAZIARCZYK
Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

Transfictions et problématique du sens. Le cas d'Echenoz

Transfictions and the Problem of Meaning. The Case of Jean Echenoz

Abstract

Un an and *Je m'en vais* by Jean Echenoz, two seemingly independent novels, constitute in fact an instance of transfiction, or rather a novelistic diptych, subtly embedded in the common fictional universe by means of various textual elements such as characters, setting and diegetic analogies. Its aim is not only the unusual extension and expansion of the original fiction, based on ambiguous narration, full of understatements and contradictions, which suggests rather than tells a story in a classic way. Both texts show many extended thematic similarities, which further emphasize their structural complementarity and give it a deeper meaning. Referring to selected theories of transfiction, this article explores the way in which Echenoz plays with the conventions of serial literature and uses them to show in two versions the vicissitudes of human affairs.

Keywords: transfiction, serial literature, meaning, human condition, Jean Echenoz

Centrale dans l'œuvre échenozienne, la problématique du sens – des significations à déchiffrer, des interprétations possibles de la réalité, des vérités sur les autres et soi-même – y est posée de façon pluridimensionnelle. Jean Echenoz est un de ces écrivains qui thématisent dans leurs textes les questions du vrai et du faux, du jeu des apparences, de la confusion existentielle, en les redoublant par une narration retorse qui oblige le lecteur à s'impliquer dans le récit pour déchiffrer ses ambiguïtés. Ces phénomènes s'observent surtout dans *Un an* (Echenoz 1997) et *Je m'en vais* (Echenoz 1999), romans qui s'inscrivent dans le cadre de la transfiction théorisée principalement par Richard Saint-Gelais (2007, 2011, 2016), à savoir une fiction qui déborde les limites d'un texte donné pour se déployer et continuer dans un autre. Les deux romans ne se présentent pas simplement comme des prolongements ou des compléments mutuels, ils affichent des parentés thématiques tout à fait singulières qui renforcent encore davantage leur unité structurale et lui confèrent des significations nouvelles. L'objectif du présent article est d'analyser la manière dont Echenoz joue avec les codes et les conventions de la littérature sérielle et l'exploite de

façon novatrice au profit d'une fiction riche de sens, en nous appuyant à cet effet sur les travaux relatifs au phénomène de la transfiction.

À l'inverse des transfictions classiques qui s'annoncent explicitement comme sequels, prequels ou autres expansions narratives des œuvres préexistantes, le rapport entre les deux romans d'Echenoz n'est pas immédiatement détectable. Édités, comme la totalité de son œuvre, par les Éditions de Minuit, *Un an* et *Je m'en vais* se présentent comme des textes tout à fait indépendants l'un de l'autre. Le lien transfictionnel se tisse avec un ouvrage paru postérieurement, par une série de procédés conventionnels ingénieusement exploités afin de faire plutôt de menus clins d'œils intertextuels que d'organiser une « migration (...) de données diégétiques » (Genette 1982: 10) méthodique et complexe.

On retrouve tout d'abord dans *Je m'en vais* bon nombre des protagonistes présents dans le roman antérieur, leur rôle de « marqueur transfictionnel » (Aranda 2007: 257) n'est pourtant pas manifeste en raison des décalages onomastiques et des glissements dans la hiérarchie textuelle. Procédant par l'inversion structurelle, le texte rehausse au rang de héros les personnages secondaires d'*Un an*, les désignant de façon différente, par leur patronyme au lieu du prénom employé auparavant. Quasi absents de l'intrigue initiale quoique ses figures cruciales, Félix et Louis-Philippe reviennent comme principaux agents romanesques, l'un sous le nom de Ferrer, l'autre comme un certain Delahaye alias Baumgartner, la pluralité de noms étant liée à la fausse identité qu'il endosse pour éviter de porter la responsabilité de délits auparavant commis. Intentionnellement freiné par le choix de personnages peu « mémorables » (Daunais 2007: 353) dont l'identité est déguisée, le processus de reconnaissance de l'unité des univers diégétiques se réalise progressivement : une ou deux fois, les protagonistes sont appelés par leurs prénoms et cette récupération momentanée de leur identité originelle fait sous-entendre au lecteur qu'il a affaire à un individu déjà rencontré dans une autre fiction. Le phénomène se produit déjà dans cet endroit stratégique du récit qu'est l'incipit où le marchand d'art, figure centrale de l'intrigue, apparaît comme Félix Ferrer, la dénomination complète visant à servir d'indice pour l'identification. Apparaît aussi, sous sa propre identité, l'héroïne principale Victoire, mentionnée comme une des maîtresses mystérieusement disparue de Ferrer; ceci suffit néanmoins à renvoyer subtilement à l'incipit d'*Un an*. Riche en revirements et métamorphoses, ce ballet de personnages agit comme un dispositif transfictionnel retors. On sait bien que la récurrence des personnages peut « amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures » (Saint-Gelais 2011: 59) et rendre problématique l'établissement d'une communauté fictionnelle entre les textes. Il en est ainsi dans la transfiction d'Echenoz : la réactivation dans *Je m'en vais* des protagonistes préexistants dans une configuration bien différente, le brouillage de leur identité et la fugitivité de leur existence romanesque tissent entre les deux textes des relations incertaines et hésitantes.

Ces relations s'affermissent progressivement, par le biais notamment du contexte d'action¹ qui agit en guise de « agent de liaison » (Olkusz 2018: 159) d'ordre narratif. Au premier abord, les univers diégétiques semblent absolument distincts l'un de l'autre: l'action d'*Un an* se déroule surtout dans des petits patelins perdus au sud de la France que parcourt l'héroïne principale Victoire après avoir quitté son logement parisien où, un matin, elle a découvert mort son compagnon Félix ; *Je m'en vais*, en revanche, se déroule majoritairement dans les quartiers luxueux de Paris et les espaces glacés du Pôle Nord qui balisent le trajet du marchand d'art Ferrer, à la recherche à la fois d'une nouvelle vie après la séparation avec sa femme et d'œuvres d'art inuit égarées quelque part au-delà du cercle polaire. Au fur et à mesure, ces deux univers diégétiques commencent à se côtoyer çà et là pour s'emboîter finalement, tel un puzzle. Le processus se déclenche avec la trame criminelle de *Je m'en vais*, structurellement calquée sur celle

1 Le contexte d'action est un des marqueurs essentiels de la transfictionnalité, cf. Aranda 2007: 255.

d'*Un an*. Se retirant de Paris aussi loin que possible, vers la région la plus déserte du pays qu'est le Sud-Ouest, pour effacer par cette disparition les traces de sa participation au vol de la collection arctique, Baumgartner – associé de Ferrer – réalise un trajet quasi similaire à celui effectué auparavant par Victoire qui s'est enfuie vers la même région, avec le désir analogue de se cacher dans la province la plus profonde devant une supposée poursuite policière. Tout comme la fugueuse du premier volume de la série, quoique sans panique qui dicte ses agissements parfois hasardeux, Baumgartner circule entre les villages à moitié abandonnés de la région, veillant à garder l'anonymat et ne pas prolonger les séjours par précaution. Il finit même par débarquer dans les mêmes hôtels que sa devancière, ce qui suggère de façon très parlante une interdépendance ontologique de deux romans.

Outre ces parallèles thématiques qui engendrent des effets d'échos entre des fictions hétérogènes, s'établissent entre elles de véritables points d'intersection qui les font se lier réellement. Il s'agit notamment de la scène du séjour à l'hôtel Albizzia et de celle de l'autostop pour Toulouse qui, telles des images transfictionnelles (Xanthos 2007: 245), reviennent de manière quasi identique dans les deux romans. Durant ses pérégrinations qui forment l'action d'*Un an*, Victoire s'arrête dans l'hôtel aux environs de Saint-Jean-de-Luz où, au restaurant, elle aperçoit son ancien ami Louis-Philippe en train de lire un journal au petit déjeuner, ce qui l'incite à quitter aussitôt le lieu de peur de se faire dénoncer à la justice. Dans *Je m'en vais*, on rencontre Baumgartner dans ce même logis s'adonner à une activité analogue – la lecture d'un quotidien au matin. La description redoublée de cette scène, insérée dans chaque roman de la série et construite, comme le note avec justesse Cristina Bernazzoli (2003: 126), autour des images quasi identiques, laisse sous-entendre que les deux personnages se sont croisés dans cet endroit maritime. Elle établit aussi un lien d'identité entre le voleur et l'ami de Victoire mentionné ci-haut, un certain Louis-Philippe qui l'a mystérieusement retrouvée à plusieurs reprises durant sa fugue, jetant une lumière sur ces étranges rencontres. La scène de l'autostop confirme ces suggestions, toujours de façon implicite : dans *Un an*, Victoire est sauvée par une nuit pluvieuse par le chauffeur d'une Fiat blanche dont la voix lui rappelle celle de son ami ; ce même épisode est reproduit dans *Je m'en vais* dans la scène où Baumgartner emmène dans son auto une jeune femme épuisée qu'il reconnaît également au son de ses paroles, le texte ne communique pourtant pas son identité. Seule une lecture croisée permet de déchiffrer ces scènes comme des passerelles interdiégétiques censées entrelacer les intrigues et établir l'homogénéité d'une fiction éclatée entre deux romans pourtant autonomes.

La profusion de marqueurs transfictionnels soigneusement disséminés tout au long de *Je m'en vais* amène le lecteur à constater qu'il a ici affaire à une expansion fictionnelle parallèle (Saint-Gelais 2016: 20), à savoir un texte censé développer une histoire déjà racontée et décrire ce qui est arrivé simultanément. Les aventures sentimentales et professionnelles de Ferrer constituent, en effet, un épisode de la vie de l'amant de Victoire, l'héroïne du premier volume, qui n'est cependant pas entièrement synchrone à l'intrigue initiale car il couvre un délai temporel quelque peu plus long. On attend alors, à la lecture de *Je m'en vais*, des éclaircissements sur l'histoire déployée antérieurement dans *Un an*, d'autant plus que celle-ci multiplie de véritables « zones de silence, des blancs de fiction » (Blanckeman 2000: 17) qui culminent dans la scène finale construite sur une volte-face ahurissant. Rappelons que, retournant à Paris qu'elle avait quitté par peur d'être incriminée du meurtre de son compagnon, Victoire y tombe sur Félix bel et bien vivant, et apprend en revanche le décès de Louis-Philippe qu'elle a croisé plusieurs fois durant sa fuite. Logiquement impossible, cette histoire trouve effectivement une explication dans sa deuxième partie. Bien des obscurités et des confusions s'y dissipent, notamment l'énigme de la résurrection de Félix et la disparition de Louis-Philippe – il s'avère que l'un a subi une crise cardiaque lors de laquelle ses fonctions vitales se sont momentanément arrêtées, ce que Victoire a pris pour un décès, et que

l'autre, par contre, a organisé le simulacre de sa mort, de crainte d'être poursuivi en justice pour le vol et le meurtre. Ces « révélations transfictionnelles » (Saint-Gelais 2016: 11) ne semblent toutefois pas être la visée principale de *Je m'en vais*, orienté moins à développer la diégèse préétablie qu'à déployer sa propre trame romanesque – celle d'une chasse à un trésor récupéré dans les glaciers de l'Arctique et volé juste après. C'est en marge de cette histoire prenante qu'apparaissent les renseignements stratégiques, fournis non dans quelque digression mais véhiculés à travers l'intrigue même : à lire les aventures de Ferrer, le lecteur découvre les convergences entre les événements ou les similitudes des protagonistes et réalise ce qui s'est réellement passé dans le premier volume. Son savoir, toutefois, reste partiel, non parce que les textes transfictionnels ne suppléent jamais parfaitement à ce qui a été originellement omis mais qu'Echenoz refuse intentionnellement l'idée d'accomplissement, associée aux phénomènes de cycle et série (Meurée 2013: 364). Tout en mettant au clair certains points pour satisfaire la curiosité du lecteur, il maintient plusieurs zones d'ombres, notamment la véritable identité de Victoire ou les motivations de Ferrer, stratégiques en ce qui concerne l'intelligibilité de la fiction.

Liant deux romans apparemment autonomes pour dévoiler qu'il s'agit là d'un « ensemble fictionnel » (Saint-Gelais 2007: 20), la transfictionnalité ne se résume pourtant pas chez Echenoz à l'art fictionnel mais sert également d'indice de sens. La lecture englobante d'*Un an* et de *Je m'en vais* permet de découvrir un chaînage structural et thématique très frappant qui ne se limite pas à quelques « associations curieuses » ou « reprises » (Bernazzoli 2003: 134) d'ordre diégétique mais s'établit au niveau des textes entiers. Dans les deux cas, l'axe compositionnel des intrigues romanesques est fondé sur le motif de la fuite-poursuite dont l'évolution présente des analogies poussées ; on constate également de nombreuses scènes en échos et des affinités subtiles entre les événements ainsi qu'une présence insistante de certains thèmes. Ces correspondances tissent une unité de sens et œuvrent de concert à faire ressortir les problématiques centrales de ce « diptyque » (Blanckeman 2002: 63), déclinées en deux variantes dans ses volets respectifs, que sont la perte de repères, l'égarement de l'homme et l'écroulement des existences.

Les fuites narrées dans chaque roman découlent de motivations radicalement différentes et illustrent des postures existentielles opposées. Victoire manifeste cette attitude de résignation caractéristique à la majorité des protagonistes échenoziens, individus velléitaires, incapables de rien, « à la traîne de leur propre vie » (Blanckeman 2000: 81). Saisie d'effroi par la vue du cadavre et le fait qu'elle ne garde en mémoire absolument rien de cette soirée fatale, elle réagit instinctivement et part à l'aveuglette : « n'ayant nul souvenir des heures qui avaient précédé la mort de Félix, elle craignait qu'on la suspectât de l'avoir provoquée » (Echenoz 1997: 8). Son comportement spontané n'est lié à aucune tentative d'élucidation des faits et ce désintéressement poussé jusqu'à l'abnégation est pour le moins incompréhensible: après avoir essayé sans résultat de reconstituer cet épisode de sa vie et cherché en vain quelque note sur l'incident dans la presse, elle abandonne l'enquête avant même de la commencer véritablement. Acceptant passivement sa situation, elle vagabonde à travers le sud de la France, guidée par le seul désir de ne pas se faire remarquer et accuser d'un meurtre dont elle n'est peut-être pas responsable. Ferrer, en revanche, est un de ces protagonistes « installés inconfortablement dans un présent nauséux » (Jérusalem 2006: 62) qui se débattent contre la triste existence qu'ils mènent au quotidien. Marchand d'art marié depuis quelque temps avec la belle Suzanne, il est figé dans un train-train routinier et n'arrive aucunement à briser cette monotonie lassante qui semble se perpétuer à l'infini : « Et comme Ferrer (...) se demandait chaque matin comment échapper à ce rituel, cette question même en était venue à intégrer le rituel » (Echenoz 1999: 15). Au niveau professionnel et sentimental, les choses ne s'arrangent pas bien : sa galerie végétée, en manque d'œuvres d'art remarquables et sa vie conjugale n'a rien à voir avec une véritable relation

affectueuse. La fuite de Ferrer apparaît comme une tentative d'échapper « au déficit d'être, au manque ontologique, à l'effondrement existentiel » (Bessard-Banquy 2003: 149) qui commencent à l'envahir de toutes parts. Inversement au cas de Victoire, elle n'est pas un signe de démission et d'impuissance, mais plutôt l'acte de résistance d'un individu contre une réalité qui ne fait que l'étouffer et la recherche d'une vie satisfaisante.

Entreprises pour des raisons variées, les deux fuites ne diffèrent pas énormément pour autant. Dans une large mesure, elles consistent en des déplacements d'un lieu, ou plutôt d'un non-lieu², pour citer Marc Augé à un autre, les protagonistes se mouvant entre gares, aéroports, autoroutes et autres zones aménagées pour circuler rapidement. Monotones et fatigantes, ces pérégrinations interminables occasionnent les sensations spécifiques de se retrouver hors une réalité ordinaire, en marge d'une vie normale, exposé « au passage, au provisoire et à l'éphémère » (Augé 1992: 101). Assise dans le train qui l'emmène hors son domicile, Victoire vit cette expérience d'instabilité, observant le défilé de paysages divers qui se profilent derrière la vitre du wagon pour disparaître aussitôt sous l'effet de vitesse. Ferrer, régulièrement, éprouve une lassitude sans bornes liée à la durée prolongée de ses voyages et le fait d'être immobilisé dans le même moyen de transport. Les destinations présentent également des ressemblances poussées, no man's lands tristes et grisâtres. N'importe où ils vont, les protagonistes se retrouvent dans des espaces déserts, peu accueillants, distillant une ambiance angoissante. Sur la côte atlantique où débarque Victoire, les villages sont dépeuplés de sorte qu'elle « n'y fréquenterait pas âme qui vive » (Echenoz 1997: 51), les hébergements se font dans des « hôtels impersonnels (...) dépourvus de ressources humaines, toutes les opérations s'y traitent par l'intermédiaire des machines et de cartes informatisées » (Echenoz 1997: 53) et au fond du pays il n'y a rien que des friches agricoles et industrielles encadrant des villages perdus à moitié abandonnés et délabrés. Au nord de la planète, Ferrer est confronté à un vide similaire dans une variante radicale, d'abord pendant la traversée de l'océan dont l'immensité s'étale à perte de vue, ensuite en parcourant la région polaire où de vastes étendues de glaciers s'étirent jusqu'à l'horizon : « l'air immobile était glacé, donc lourd, pesant de tout son poids sur une mer également immobile, d'un gris-jaune sablonneux : nul souffle de vent, nul bateau, bientôt pratiquement plus aucun oiseau pour l'animer du moindre geste, aucun bruit » (Echenoz 1999: 21). *Un an et Je m'en vais* multiplie les scènes de déplacements, les descriptions de zones de transit³, les images d'espaces mornes et déprimants dont Christine Jérusalem saisit parfaitement la force expressive : « terrains vagues pour vague à l'âme » (Jérusalem 2006: 45). Sans être tout à fait symétriques et point répétitives, elles véhiculent les thèmes similaires de l'abandon, du provisoire, du manque qui riment avec la triste situation des protagonistes. Présentes dans l'un et l'autre texte, saillantes dans la chaîne diégétique, elles fonctionnent telles les images transfictionnelles : les analogies entre les trajets effectués et les expériences vécues par Victoire et Ferrer ressortent par leur biais, ce qui affermit davantage les liens intertextuels entre les romans.

Le déroulement de l'action et les dénouements mêmes d'*Un an et de Je m'en vais* sont construits selon la logique de la concordance. Pour les deux protagonistes, le départ n'apporte pas de solution à leurs problèmes et augmente même l'égarement ressenti. Comme le constate Olivier Bessard-Banquy, « cette fuite en avant débouche sur une voie sans issue » (2003: 182), voire même sur une défaite existentielle

2 Selon Augé (1992: 97-111), le non-lieu est un espace vacant et transitoire, propre à l'époque moderne, qui ne favorise pas les relations interpersonnelles ni aucun enracinement et maintient l'individu dans l'anonymat et la solitude.

3 Celle de l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle insérée au début de *Je m'en vais* illustre parfaitement la nature intérimaire et l'anonymat des non-lieux.

partagée par les héros de manière quelque peu similaire à celle dont les œuvres transfictionnelles partagent des univers textuels. Dans le cas de Victoire, elle prend la forme d'une dégringolade vers une misère sans retour, d'autant plus tragique que tout à fait absurde. Dépouvue d'argent, impuissante à gagner sa vie par peur d'être démasquée, la pauvre n'a d'autre choix qu'errer à travers la région, dormir dans des coins propices sinon à la belle étoile et vivre au jour le jour. Cette situation de pénurie extrême influe par ricochet sur sa personnalité et « la perte de toit appelle la perte de soi », pour citer Blanckeman (1997: 905). Sans domicile fixe, contrainte à déambuler sans but ni destination précise, Victoire subit une déchéance physique et psychique à la fois : elle devient « sale et bientôt débraillée », donne l'impression d'être déconnectée de la réalité et, en général, se comporte comme une « personne retardée » (Echenoz 1997: 96-97). Finalement, elle se retrouve dans la situation de détention qu'elle a tant voulu éviter par sa fuite : contrainte à demeurer à l'écart de la société pour éviter une hypothétique incrimination, sans grandes chances de retourner à la vie normale, elle reste prisonnière de sa condition nomade. Le texte souligne à plusieurs reprises cette claustration qui devient la destinée de la protagoniste, à travers quelques scènes de séjour dans des chambres d'hôtels qui rappellent par leur austérité et les fenêtres minuscules les cellules de prison et surtout par un épisode de la traversée à vélo d'une forêt à régularité parfaite dont les arbres, focalisés à travers la perspective mobile de Victoire, semblent se déplacer avec elle et la retenir comme derrière les barreaux :

(...) la forêt consiste en rangs parallèles de conifères, chacun ressemble à ses voisins disposés de part et d'autre de la route en glacis géométrique. Et comme Victoire se déplace les rangs se déplacent aussi, son regard découpe un mouvement perpétuel de perspectives, un éventail sans cesse redéployé, chaque arbre tient sa place dans une infinité de lignes qui fuient en même temps, une forêt soudain mobile, actionnée par le pédalage. (Echenoz 1997: 57)

Cette scène qui dépeint l'illusion à laquelle succombe Victoire constitue, avec les fragments qui insistent sur son dérèglement mental, un des indices sur le véritable enjeu du roman, dévoilé dans le deuxième volume du diptyque quand s'éclaircit son dénouement ambigu et il s'avère que Victoire s'est laissé piéger par les apparences, prenant pour symptômes de la mort ceux d'une crise cardiaque. *Un an* est l'histoire d'une déprise du réel, de la déconnexion du monde, de la confusion des sens avec toutes les conséquences néfastes que cela peut entraîner. Echenoz décrit là le trajet d'un individu mentalement fragile, tout en montrant la manière dont le psychisme dérégulé prédestine à s'égarer dans la vie sinon à « tomber en chute libre, sans aucun point d'attache possible » (Houppermans 2008: 100).

Le trajet existentiel de Ferrer se présente plutôt sous la forme d'une spirale en ascension qui ne conduit nulle part. Le départ catalyse, certes, des changements dans sa vie et lui confère cette intensité tant désirée, il ne le mène pourtant qu'« à la lisière de l'isolement et au seuil du silence » (Bessard-Banquy 2003: 152). Sous l'impulsion du cœur, Ferrer se lance dans un tourbillon de conquêtes féminines et, sous la suggestion de son associé, dans le périple antarctique, expérimentant à tour de bras les aventures sentimentales et exotiques. Sa vie n'en devient pas pour autant satisfaisante mais évolue vers une fuite-poursuite incessante d'un je ne sais quoi, un vagabondage perpétuel aussi peu excitant que le quotidien fade qu'il a tant voulu fuir. Avec ou sans Suzanne, ses journées sont toujours pareilles, partagées entre les activités professionnelles typiques et les flâneries solitaires à travers Paris qui ne favorisent ni rencontres ni véritables échanges avec d'autres. La seule relation qui a une suite durable et interrompt cette situation d'instabilité prolongée est celle avec Victoire: une connaissance fortuite se transforme en une vie commune à deux, pas tout à fait conventionnelle étant donné le mode d'être quelque peu spécifique de la nouvelle maîtresse, mais harmonieuse et sans soucis. La phase de stabilité ne dure toutefois pas

longtemps et se termine sans aucune raison apparente par la disparition soudaine de la femme, ce qui met de nouveau Ferrer dans une précarité existentielle et émotionnelle. Les voyages ne contribuent non plus à son épanouissement personnel, dénués de charme réel pour cause de paysages décevants et de déplacements qui l'enferment dans une inertie assommante. Cette ambiance de vacuité universelle, de monotonie accablante impossible à rompre envahit le texte tout entier, soulignée à plusieurs reprises par des épisodes en manque d'action, les verbalisations récurrentes de l'ennui à travers les expressions « tuer le temps », « tuer l'ennui dans l'œuf », « tuer ces dernières soirées » (Echenoz 1999: 11, 34) et surtout la métaphore très parlante du dimanche :

Le reste du temps, c'est dimanche, un perpétuel dimanche dont le silence du feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps. Il y a de quoi s'engourdir dans la tiédeur amniotique du brise-glace, on ne songe même plus à bouger dans cette ankylose (...). (Echenoz 1999: 36)

Entré en possession de la collection d'art inuit, Ferrer subit un tournant radical dans sa vie : la galerie connaît une prospérité sans précédent, il s'enrichit considérablement et une nouvelle relation intime évolue de façon prometteuse. L'idylle s'écroule toutefois quand Hélène, le soir de la Saint Sylvestre, lui annonce son départ, la scène finale reproduisant, comme par un reflet de miroir, l'incipit du roman. Le dénouement où l'on voit Ferrer rôder autour de la maison de son ex-femme révèle son impuissance tragique face à la réalité : de crainte que le vide n'envahisse de nouveau son existence, il cherche à replonger dans sa vie insipide d'autrefois, en vain.

La transfictionnalité en version échenozienne ne revient pas simplement à « combler ce sentiment de vide qui s'empare de nous quand nous tournons la dernière page d'un livre (...) » (Ryan 2007: 137) mais sert principalement à créer une fiction à la fois captivante, narrativement atypique et riche de sens. Le processus de l'explication des ambiguïtés d'un texte se fait dans l'autre de façon oblique, par des échos subtils et des symétries inventives qui établissent des points de contact entre les deux intrigues. S'engendre ainsi un récit « indécidable » (Blanckeman 2000: 13) qui fait la spécificité de l'écrivain: récit indirect, évasif et allusif à la fois, qui évite de transmettre une histoire cohérente et préfère la disséminer en trames distinctes, laissant au lecteur le plaisir d'en recomposer l'unité. Sans se limiter à la sphère diégétique, les interconnexions entre deux textes s'établissent également sur le plan thématique et c'est là que ressortit l'ingéniosité absolument remarquable d'Echenoz à exploiter le phénomène propre à la culture de masse à des fins littéraires et le véritable sens de son projet littéraire. Structurés selon le même schéma, riches en épisodes analogues et terminés par des dénouements pessimistes, les deux romans se rejoignent dans l'exploration de l'égarement de l'homme dans sa propre vie. « C'est la fragilité du *loser* qui l'intéresse » constate Olivier Bessard-Banquy (2003: 95) à propos de l'écrivain et c'est particulièrement visible dans le cas de son diptyque où, en deux volets, il développe en versions différentes le motif de l'existence échouée, au bord du vide et du désespoir, tout en réfléchissant sur les raisons qui y contribuent. L'histoire de Victoire est celle de la perte des sens qui, en version romanesque, montre le processus de l'altération des facultés mentales liées à l'intellect, les ravages psychiques qui s'ensuivent et la défaite existentielle à laquelle un tel déficit de santé prédestine l'individu. En revanche, le récit des mésaventures de Ferrer illustre la recherche du sens dans la vie, cette volonté d'un individu lassé par la grisaille des jours de trouver une raison d'exister qui permettrait de combler un vide d'âme et évacuer la frustration ressentie. C'est une tentative désespérée et totalement vaine de s'inventer une autre existence qu'Echenoz raconte là, tout en montrant avec le trajet échoué de Ferrer la manière dont la vie happe l'individu, contrecarre ses projets et l'enferme dans des petits mondes d'où il est impossible de sortir. Le fait que, par des liens

transfictionnels, les destins des protagonistes se croisent, s'entremêlent momentanément pour se séparer aussitôt, rend les deux histoires d'autant plus émouvantes, laissant voir le peu de maîtrise que l'homme a sur sa propre vie et tout le tragique des existences brisées qui, à peu de choses près, auraient pu évoluer de façon tout à fait différente.

Bibliographie

- Aranda, Daniel (2007) "Personnage récurrent et la transfiction." [In:] René Audet, Richard Saint-Gelais (eds.) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene; 251–273.
- Audet, René, Saint-Gelais, Richard (2007) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene.
- Augé, Marc (1992) *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Bernazzoli, Cristina (2003) "Un match joué entre auteur et lecteur: d'Un an à Je m'en vais de Jean Echenoz. Une analyse croisée." [In:] Rosa Galli Pellegrini (ed.) *Stratégies narratives 2. Le roman contemporain*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne; 119–142.
- Bessard-Banquy, Olivier (2003) *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Blanckeman, Bruno (1997) "Sans domicile de fiction: Echenoz SDF." [In:] *Critique*. Vol. 607; 904–916.
- Blanckeman, Bruno (2000) *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Blanckeman, Bruno (2002) *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeur.
- Daunais, Isabelle (2007) "Condition du personnage transfictionnel." [In:] René Audet, Richard Saint-Gelais (eds.) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene; 349–361.
- Echenoz, Jean (1997) *Un an*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Echenoz, Jean (1999) *Je m'en vais*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Echenoz, Jean (1999) "La réalité en fait trop", entretien avec Jean-Baptiste Harang. [In:] *Libération*, <https://remue.net/cont/echenozjbh2.html> [consulté le 29/09/2020].
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Houppermans, Sjef (2008) *Jean Echenoz*. Paris: Éditions Bordas.
- Jérusalem, Christine (2006) *Jean Echenoz*. Paris: Association pour la diffusion de la pensée française.
- Meurée, Christophe (2013) "Propositions pour une esthétique 'sagaesque'." [In:] Marc Quaghebeur (ed.) *Les sagas dans les littératures francophones et lusophones au XX^e siècle*. Bruxelles: Peter Lang; 355–375.
- Olkusz, Ksenia (2018) "Transfikcjonalność w literaturze." [In:] *Zagadnienia rodzajów literackich*. Vol. LXI, n° 1; 159–165.
- Ryan, Marie-Laure (2007) "Transfictionnalité et média." [In:] René Audet, Richard Saint-Gelais (eds.) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene; 131–153.
- Saint-Gelais, Richard (2007) "Contours de la transfictionnalité." [In:] René Audet, Richard Saint-Gelais (eds.) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene; 5–25.
- Saint-Gelais, Richard (2011) *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil.
- Saint-Gelais, Richard (2016) "Révélation transfictionnelles." [In:] *@analyses*. Vol. 11, n° 2; 11–30.
- Xanthos, Nicolas (2007) "Les retours de Saint-Aldor. Transfictionnalité et poétique chez Gaétan Soucy." [In:] René Audet, Richard Saint-Gelais (eds.) *La fiction, suites et variations*. Québec: Éditions Nota bene; 231–247.