

L'IRONIE DANS LE ROMAN FRANÇAIS DEPUIS 1980 : ECHENOZ, CHEVILLARD, TOUSSAINT, GAILLY¹

ZHAO Jia

Université du Zhejiang

zhaojia@hotmail.fr

Résumé : L'ironie est de retour. Elle est souvent qualifiée d'*ironie postmoderne* du fait de ses liens avec l'ensemble des symptômes culturels de la société postmoderne. Les romanciers les plus représentatifs de ce courant sont Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint et Christian Gailly. Nous essaierons d'éclairer dans la présente étude quelques caractéristiques de l'ironie commune à ces quatre écrivains.

Mots-clés : ironie – impassible – ludique - désenchantement rieur – autoréflexion.

Abstract : Often qualified as postmodern, irony is back in contemporary French literature. This paper characterises it in Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint and Christian Gailly's works.

Keywords : irony – impassive – playful - joyful disenchantment – self-reflexion.

¹ La publication de ce texte est soutenue par « the Fundamental Research Funds for the Central Universities ».

Le retour de l'ironie

L'ironie est de retour. Nous assistons aujourd'hui à une production abondante d'œuvres littéraires et artistiques qui sont caractérisées par une « légèreté méditative ». Cette vogue d'ironie qui a fait son entrée en France à la fin des années 1970 et au début des années 1980, a une extension considérable : non seulement elle dépasse largement les domaines de la représentation et s'étend aux discours de divers ordres de la vie sociale, mais elle ne se limite plus à une seule aire culturelle pour devenir un phénomène partagé par différentes cultures avec des dates d'apparition différentes et des formes variables. Cette ironie est souvent qualifiée d'*ironie postmoderne* du fait de ses liens avec l'ensemble des symptômes culturels de la société postmoderne.

L'ironie postmoderne s'est affirmée dans la création littéraire hexagonale après l'expérimentation d'un certain formalisme littéraire incarné par le Nouveau Roman et avec l'ascension d'une nouvelle génération d'écrivains des Editions de Minuit que la critique a regroupés sous l'étiquette d'« impassible ». Les romanciers les plus représentatifs de ce courant sont Jean Echenoz, Eric Chevillard, Jean-Philippe Toussaint et Christian Gailly. Ces quatre écrivains, par la qualité de leur travail, leur sens d'observation de la vie contemporaine, la rénovation des techniques narratives et l'invention des expressions langagières singulières, sont représentatifs des romanciers de « fictions joueuses »². Ce qui relie ces écrivains, outre des thématiques communes, c'est l'esprit ironique qui imprègne la majorité de leur production littéraire. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à souligner leur affinité pour l'ironie qu'ils remplacent parfois par le mot humour.

Pour Jean-Philippe Toussaint, l'ironie (ou l'humour) qu'il a mise en avant dans ses

² Le terme est de Bruno Blanckeman.

premiers romans était la priorité dans sa création romanesque : « (...) j'essayais de traiter sur le mode de l'humour en proposant une vision du monde. L'humour, à ce moment-là, était une priorité. C'était même un critère esthétique pour juger de la réussite d'une page »³.

Pour Jean Echenoz, l'ironie est la distance que l'écrivain met entre l'histoire et la représentation. Elle garantit l'efficacité de l'écriture : « (...) il y a la dimension ironique, dont je ne peux pas me passer. A un moment, l'efficacité du récit me paraît bizarrement plus satisfaisante si elle passe par une espèce de couche d'air, qui relève à la fois de la mise à distance et du sourire. C'est aussi une tendance naturelle à souhaiter échapper au pathos »⁴.

De même que pour Echenoz, l'ironie (ou l'humour) pour Chevillard est un moyen de garder une distance par rapport à la Littérature. Elle devient la condition même d'une littérature sans pathos : « L'humour est une condition de ma littérature. J'ai essayé d'écrire un livre en m'en abstenant, si vous aviez vu la pauvre chose, il n'y avait pas d'humour, ça c'était réussi, mais pas de littérature non plus, par voie de conséquence. Et pourtant, paradoxalement, l'humour me permet aussi de tenir la littérature à distance, le monument Littérature »⁵.

Quant à Gailly, il « préfère le terme d'ironie [au terme d'humour] car il convient mieux au ton de [ses] romans. »⁶. L'ironie protège contre les émotions, comme Gailly

³ « Ecrire, c'est fuir », conversation à Canton entre Cheng Dong et Jean-Philippe Toussaint, les 30 et 31 mars, 2009, dans *Fuir*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « double », 2005 pour la première édition, 2009 pour la présente édition, p. 183.

⁴ « La réalité en fait trop, il faut la calmer », entretien avec Echenoz, propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, apparut dans *Libération*, le 16 septembre 1999.

⁵ « Douze questions à Eric Chevillard », entretien avec Chevillard, propos recueillis par Florine Lepâtre, sur le site Inventaire-Invention, le 21 novembre 2006.

http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php

⁶ « Qu'est-ce écrire ? Comment écrire ? », entretien avec Christian Gailly, propos recueillis par Christiane Jérusalem et Elisa Bricco, dans *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, sous la direction

l'exprime lui-même : « L'ironie permet de s'échapper quand l'émotion est un peu trop envahissante »⁷.

L'ironie est constitutive des œuvres des quatre écrivains étudiés. Néanmoins, chacun a une tonalité particulière. Chez Toussaint, l'ironie est légère, insouciante, détachée, étroitement liée au monde du quotidien où le trivial, l'insignifiant et l'oisif prédominent. Cette ironie est opposée dans son œuvre à deux autres tonalités : l'une est grave, angoissante, passionnée et l'autre est fluide, calme, méditative. La « gravité insouciante » résume avec justesse l'ironie de Toussaint. Chez Echenoz, l'ironie relève plus d'une stratégie narrative que d'un épanchement émotionnel. La tonalité de son ironie est plutôt ludique, hédoniste et sympathique, elle est rarement moqueuse. Cette ironie, comme nous l'avons montré plus haut, ne résulte pas de la distance critique que prend l'auteur vis-à-vis de ses personnages, elle provient davantage de la position d'un narrateur impassible qui joue avec la narration. L'ironie de Chevillard est plus marquée, plus satirique, plus mordante, plus proche du rire que d'un sourire léger. Le choix d'une telle tonalité n'est pas difficile à comprendre car l'ironie se présente pour Chevillard comme une arme efficace pour déchirer les apparences trompeuses du monde : l'apparence d'un langage usuel, l'apparence d'une civilisation décadente, l'apparence des individus flottants, etc. Ainsi son ironie est une grande force et ébranle avec violence le monde dans ses vieilles assises. Quant à Gailly, dans ses œuvres, l'ironie est la position désinvolte et distanciée d'un être humain en proie à la suffocation émotionnelle et l'angoisse de ne pouvoir trouver une identité constante. L'ironie s'offre comme le mécanisme protecteur de l'homme perdu dans sa recherche de soi-même.

L'impassible, le ludique et le minimaliste

Chez ces écrivains, l'ironie est utilisée comme un moyen de mise à distance de

d'Elisa Bricco et Christine Jérusalem, Sainte-Etienne, Publications de l'Université de Sainte-Etienne, 2007, p. 170-177.

⁷ *ibidem*.

l'écriture, elle devient même un principe littéraire mis en application dans une écriture qui se veut « impassible ». En effet, chez les écrivains étudiés, il existe une forte tendance à retenir le *pathos* dans la narration, cela tient à deux raisons. Premièrement, le caractère du sujet contemporain ainsi que sa relation avec le monde extérieur ont changé. Le monde ne se présente plus comme une totalité intelligible aux yeux des individus, en même temps, la notion de sujet, modelée par la fragmentation du monde, éclate sous la pression de l'incertitude et l'hétérogénéité. Echenoz brosse des portraits d'individus déphasés, fous, nerveux qui se laissent aller à la dérive sans chercher à comprendre la raison de leurs actes ni comment ils sont devenus ce qu'ils sont. Chez Toussaint, les personnages se retirent volontairement de la vie publique pour se réfugier dans le domaine privé et leur vie intérieure. L'antipathie et le désintérêt envers le monde extérieur caractérisent ses personnages. L'œuvre de Chevillard présente des figures humaines aux contours flous, fantastiques, qui sortent quasiment du cadre réaliste. La représentation de ces individus contemporains déséquilibrés, antipathiques et farfelus favorise une écriture impassible. Sur ce plan, l'œuvre de Gailly fait figure d'exception, car ses personnages sont en quête d'émotion, mais l'auto-ironie est omniprésente chez ces mêmes personnages qui prennent plaisir à se moquer de leur passion.

Deuxièmement, la position qu'adopte l'auteur vis-à-vis de ses personnages ainsi que son écriture a changé. L'auteur s'abstient d'émettre des jugements sur les personnages qu'il se contente de décrire avec une distance légèrement moqueuse. Cette absence de jugement tient sans doute à sa propre position dans le monde. A la fois distancié et participant, l'auteur n'est pas si différent de cette foule d'individus qu'il décrit. Lui-même étant un individu incertain devant un monde incertain, l'auteur se garde bien d'émettre des jugements catégoriques sur ses contemporains. « Dans la lignée des romans de l'après-Seconde Guerre mondiale, [les écrivains « impassibles » poursuivent] cette recherche d'un récit neutre qui décrirait le monde comme si l'homme, menacé,

n'en élaborait plus de supports intellectuels, le percevait en amont de toute impression culturelle, par un acte de conscience vierge, et s'éprouvait alors comme pure présence, dessaisi de ses pouvoirs d'articulation mentale. » (Blanckeman, 2002: 66s). Cette génération d'écrivains commence à écrire au moment où le trauma de la guerre laisse peu à peu place à l'euphorie et au désarroi de la montée de l'individualisme. La position de désillusion, voire de dénonciation chez leurs prédécesseurs est substituée par un sentiment ambivalent envers la société contemporaine. L'« amour détaché » est peut-être le terme adéquat pour définir la position des écrivains « impassibles ».

Or, l'impassibilité n'est pas synonyme d'insensibilité, comme l'exprime clairement Jérôme Lindon à propos de l'étiquette qu'il donne à cette génération d'écrivains des Editions de Minuit : « Ça n'a pas l'équivalent d'insensible qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions. » (Bertho, 1994: 16-25). Si l'on retient ses émotions, cela ne veut pas dire que les émotions n'existent pas, simplement qu'elles changent de localisation. Au lieu d'être une caractéristique du personnage et du narrateur, l'émotion se déplace vers l'organisation du récit, particulièrement vers une certaine tendance au renouveau du romanesque. En effet, le refus du pathos chez les écrivains étudiés est inséparable d'un certain ludisme intégré dans le renouveau du romanesque. « Raconter une histoire, composer cette histoire en intrigue, ramifier cette intrigue en séquences inventives, telles seraient les trois opérations romanesques assurant ce que A. Kibedi Varga appelle une 'renarrativisation' du texte, c'est-à-dire l'effort de construire de nouveau des récits » (Blanckeman, 2000: 15). Néanmoins, comme le montrent beaucoup de critiques, cette « renarrativisation » n'est pas un simple retour au récit classique tant discrédité par le Nouveau Roman, elle associe l'héritage lointain du romanesque avec la conscience des expérimentations de la génération antérieure. Le nouveau romanesque est réalisé avec une insistance constante sur, d'une part, la reprise des codes génériques du romanesque classique, et d'autre part, sur l'auto-exposition de l'instance créatrice.

La mobilisation d'un grand nombre de péripéties et de personnages chez Echenoz renoue des liens avec la tradition romanesque, mais de façon détournée et caricaturée. La reprise des « lieux communs » du romanesque est également prégnante chez Gailly, la passion et l'aventure sont au rendez-vous dans ses romans. Le romanesque chez Chevillard et Toussaint est différent : le romanesque de Chevillard est un « romanesque des mots », tandis que celui de Toussaint est un « romanesque du quotidien ». Chez ces quatre écrivains, l'ironie est la garantie de la reprise du romanesque ; elle procure d'un côté le rire et le plaisir à la narration, et de l'autre la distance voire même la subversion des topos romanesques. La reprise du romanesque chez ces quatre écrivains des Editions de Minuit reflète la même attitude ambivalente vis-à-vis de la société contemporaine, cette fois-ci envers l'héritage littéraire. Ils ne se prennent pas de haut en discréditant la tradition littéraire ainsi que le font les romanciers du Nouveau Roman ; ils ne visent pas non plus à restaurer la tradition en épousant corps et âme ce que leurs prédécesseurs ont remis en cause. L'ironie est cette suspicion joviale qui fait à la fois rapprocher et éloigner.

L'expression « écrivains minimalistes » à laquelle certains critiques ont recours pour qualifier les écrivains qui nous intéressent semble recouvrir le terme d'« impassible » et celui de « roman ludique » ou de « fictions joueuses ». Le terme « minimaliste » renvoie à une esthétique qui valorise à la fois la retenue des émotions et l'épuration de l'écriture romanesque. « L'écriture minimaliste restitue la mesure du dénuement et limite les ordres du divertissement », dit Blanckeman (*idem*: 66). La floraison des péripéties romanesques chez Echenoz, la jonglerie verbale chez Chevillard, et la tendance à l'explosion émotionnelle chez Gailly ou Toussaint sont encadrées dans une organisation narrative qui limite le récit à quelques « combinaisons d'unités formelles. » (*idem*: 65).

L'héritage spirituel de Beckett

La vision du monde correspondant à l'ironie postmoderne peut être définie comme le « désenchantement rieur ». Cette combinaison de l'angoisse et du rire ne peut s'exprimer qu'à travers une écriture distanciée. Malgré le ludisme caractéristique de leur création, les quatre écrivains étudiés sont tous sous l'influence spirituelle de Beckett. « Beckett, lui, a été une sorte de sauf-conduit »⁸, déclare Gailly. Il en est de même pour Toussaint, « l'influence de Beckett a été très pesante » et il a dû « faire des efforts pour [s]'éloigner »⁹. Parmi ces quatre écrivains des Editions de Minuit, c'est sans doute Chevillard qui se rapproche le plus de Beckett par son écriture mélangeant l'absurde et l'ironie. « Le rire de Beckett, justement, est une arme », déclare Chevillard en se référant à sa parenté avec Beckett, « un rire de connivence qui soudainement devient un rire féroce, implacable, si bien que le lecteur ou le spectateur, entraîné par son rire, se retrouve à devoir affronter l'horreur du néant dévoilé par Beckett. Et peut-être qu'il y a chez moi quelques éclats de ce rire-là. À mes yeux, le rire, c'est l'intelligence des situations : une manière de voir le néant derrière ce qui nous accable, si bien qu'il n'y a plus qu'à en rire »¹⁰. Le rire de Beckett est inséparable du néant qu'il constate et de l'absurde qu'il construit par la suite. L'ironie est un esprit régnant qui émane de toute l'œuvre de Beckett, elle se manifeste à différents plans.

En premier lieu, l'ironie beckettienne réside dans la dislocation de l'espace-temps. Chez Beckett, le temps perd sa dimension linéaire qui suppose l'idée de l'avancement ou de la progression. Le passé et le futur se nivellent en un temps unique qui est l'éternel présent. Le présent est immobile, enlisé dans une répétition insignifiante. La condensation du temps linéaire en un point et l'étirement du présent en une éternité routinière, tel est le double effet paradoxal du temps chez Beckett. Parallèlement à la

⁸ « Qu'est-ce écrire ? Comment écrire ? », *op. cit.*, p. 174.

⁹ Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », propos recueillis par Michèle Ammouche-Krémers, dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Krémers & Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 27-36, pour la présente citation, p. 30.

¹⁰ « Douze questions à Eric Chevillard », *op. cit.*

dislocation du temps, l'espace a connu sa métamorphose : il se décentre. L'homme jadis au centre de l'espace comme pourvoyeur de sens perd tout à coup sa place centrale, il n'est plus celui qui donne le sens, mais plutôt celui qui subit le non-sens. L'espace décentré où le devant et le derrière perdent leur sens rejoint le temps dénivélé pour créer un univers où les repères habituels de l'espace-temps n'ont plus de sens.

En second lieu, l'ironie se trouve dans l'invalidation de la notion du sujet. Les personnages beckettien sont présentés comme des morts-vivants qui se baladent dans un monde disloqué. Le mouvement corporel devient robotique et le langage verbal éclaté. L'homme ne se présente plus comme une unité signifiante dont chaque geste, chaque parole porte un sens, mais comme un assemblage machinal dont les pièces sont isolées les unes des autres. Les personnages se livrent à des logorrhées entières et à des tics corporels ; la parole et le mouvement du corps, en affichant leur côté vain et ridicule, provoquent irrésistiblement le rire. Le sujet qui suppose une combinaison d'un esprit et d'un corps disparaît pour céder à l'image du cadavre parlant dont l'esprit est absent et à travers lequel les identités vides sont interchangeable.

En dernier lieu, l'ironie est l'absence totale d'un centre ou d'une origine de sens. La dislocation de l'espace-temps et l'invalidation de la notion de sujet ne sont que les conséquences de cette absence. L'univers aveugle se tourne en son propre nom sans se référer à une quelconque lumière qui lui projette un sens. Dans le cas de Beckett, il serait plus juste de parler de la perte de sens que de son absence. Le présent est dépeint comme la fin du monde qui n'en finit pas ; les personnages sont parfois sujets aux réminiscences de la période d'avant la fin du monde où l'on pressent l'imminence de la fin et où déplorer la fin est possible parce que les dernières traces de la vieille métaphysique sont encore visibles. L'absurde est la situation présente où l'origine du sens étant perdue de vue, le seul repère existant est ce monde abandonné tournant en rond.

En un sens, l'ironie de Beckett peut être interprétée de deux manières selon le point de départ où l'on se situe : lorsque les personnages ont des réminiscences de la période de la prédiction de la fin, l'ironie, se référant à la lumière du sens, est cette conscience lucide qui constate le chaos en planant au-dessus du monde ; lorsque les personnages s'enlisent dans le présent éternel, sont coupés du souvenir de l'origine et incapables de se projeter dans l'avenir, l'ironie est la négation totale d'un quelconque salut du non-sens. Le rire du néant, dirait-on. Du sens au non-sens, du non-sens au sens, l'homme glisse constamment d'un pôle à un autre, le sens et le non-sens sont l'envers et le revers de l'existence qui se fond dans une ambiguïté intrinsèque. La force de l'ironie beckettienne réside justement dans les contradictions des choses humaines, la lumière et le néant tantôt se distinguent, tantôt se valent, tantôt se confondent.

L'ironie de la jeune génération d'écrivains des Editions de Minuit hérite de l'ironie beckettienne cette vision du « désenchantement rieur ». La perte des repères spatio-temporels, l'incertitude et la flottaison du sujet, l'insignifiance de la parole et de l'action : nous sommes bel et bien dans un univers fictif post-beckettien. Ce qui est différent par rapport à Beckett, c'est que d'une part le « désenchantement » de Beckett, cette angoisse devant la question métaphysique, cette ambiguïté intrinsèque du sens et du non-sens font place soit au détournement de la question de l'origine comme chez Echenoz et chez Gailly, soit à la raillerie cinglante chez Chevillard, ou même à l'évocation d'une métaphysique déformée chez Toussaint. D'autre part, le « rire » de Beckett, teinté d'un goût amer sur fond de l'absurde, se transforme en un rire distancié mais jovial chez la jeune génération d'écrivains.

En effet, chez Echenoz et Gailly, l'angoisse provoquée par le tourment métaphysique est substituée par une anxiété plus personnelle, plus localisée, davantage centrée sur l'aspect psychique et social. L'absence de sens au niveau existentiel se

manifeste par le biais de la névrose de la foule. La question de la métaphysique existe sans doute chez ces deux écrivains, mais elle est évoquée de manière allusive par la description d'un monde étrange qui dégringole. Chez Toussaint, au lieu d'être absente, la métaphysique s'avère omniprésente. D'énormes efforts sont mobilisés pour atteindre l'idéal d'apaisement du corps et de l'esprit dans une « métaphysique de papier » qui mélange la sagesse orientale et la métaphysique occidentale. La métaphysique est représentée chez lui comme une philosophie de consommation. « On retrouve ici, curieusement, une attitude qui rejoint celle des derniers grands modernistes, comme Beckett. Mais là où le mot métaphysique pourrait avoir des connotations graves, tout est mis ici en œuvre par l'auteur pour éviter ce ton ; les leçons de Toussaint récusent résolument la profondeur. » (Bertho, 1994: 21). Chez Chevillard, la question de l'origine et la possibilité d'un monde meilleur sont présentes, mais le projet de remonter à une origine porteuse de sens est toujours voué à l'échec, soit l'existence de l'origine est suspectée, soit les efforts humains, pour y parvenir, sont ridiculisés. En un mot, la différence entre l'essence et les apparences ne tourmente plus autant Chevillard que Beckett. Si l'être n'existe pas, ce n'est pas une raison pour se lamenter, on joue entre les apparences. Si le sens est absent, il n'y a pas lieu d'être angoissé, le langage est désormais un prétexte pour s'amuser. Le fiasco universel chez Beckett devient une source de jeu pour Chevillard ainsi que pour d'autres. Ce que dit Tanguy Viel à propos de l'indécision chez Echenoz vaut également pour les trois autres écrivains :

Ce qu'il y avait alors de rassurant chez Beckett comme dans toute l'ère du soupçon, c'est qu'il y avait encore une métaphysique, soit-elle celle de l'échec, du ratage et précisément de l'indécision auquel le texte donnait un corps, une profondeur, à force de travailler le vide et dans le vide. (...) Mais le problème c'est que chez Echenoz, cette indécision ne se marque jamais comme telle : il n'y a pas de dramatisation de l'indécision dans ce qu'on pourrait appeler *une poétique de l'impossible* (Viel, 2005: 255-265).

Au lieu d'engendrer un style disloqué, éparpillé, à la fois loquace et réticent, le « désenchantement rieur » d'aujourd'hui déplace la tension entre les mots et le sens vers la tension interne du langage. Si l'éclatement de la totalité devient une réalité entérinée, la postmodernité ne cherche plus à retrouver l'unité par la puissance de la logique ni à construire une nouvelle totalité par le cheminement infini de la subjectivité, elle accueille à bras ouverts l'éclatement en le poussant à l'extrême. Nous sommes face à une nouvelle ironie qui se présente à la fois comme héritière et rénovatrice de l'ironie beckettienne. Alan Wilde lui donne la qualifie d'« ironie suspensive » qui accepte le chaos sans se préoccuper vraiment de la question de l'unité¹¹.

L'autoréflexion du texte

L'ironie dans le champ de la poétique contemporaine englobe, par voie d'extension, presque tous les procédés littéraires dits « autoréflexifs ». Le discours idéal pour la postmodernité est le jeu du langage qui retarde l'avènement du sens. L'indécidabilité, l'ambiguïté, la polysémie, le paradoxe sont autant de qualités recherchées. On a tendance à avoir recours au mot ironie pour décrire le questionnement du langage sur le langage, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, l'ironie, caractérisée par le rapport contradictoire entre les mots et les choses, attire l'attention sur l'adéquation de l'expression par rapport à la réalité. Deuxièmement, l'ironie en tant que cas de figure prête facilement aux diverses interprétations. La double entente de l'ironie peut être saisie ou ne pas être saisie, ou encore être mal saisie. L'instabilité du décodage de l'ironie fait de celle-ci une communication à haut risque. C'est sans doute l'ambiguïté du discours ironique qui rapproche l'ironie de l'indécidabilité des discours littéraires

¹¹ « suspensive irony (which I connect with postmodernism), with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether- the world in all its disorder is simply (or not so simply) accepted. [...] ambiguity and paradox give way to quandary, to a low-keyed engagement with a world of perplexities and uncertainties [...] », Alan Wilde, dans *Horizon of assent, modernism, postmodernism, and the ironic imagination*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981, p. 10.

postmoderne. Finalement, l'importance accordée au décodeur de l'ironie consacre cette dernière comme le prototype du discours idéal à l'époque contemporaine. En effet, aujourd'hui, la signification d'un texte littéraire est conçue plutôt comme un « effet de lecture » déconcertant que comme énonciation auctoriale. De ce point de vue, Echenoz, Toussaint, Chevillard et Gailly sont ironiques dans la mesure où leur questionnement sur le monde passe par le jeu du langage. Leurs textes se veulent volontairement autoréflexifs, se référant à la fois au processus de l'écriture et à l'instance créatrice. Les procédés autoréflexifs sont abondants, nous nous en limitons à trois.

Le premier procédé de l'autoréflexion, celui qui se réfère explicitement au processus de création, est le métadiscours du romancier. Les commentaires sur le récit en cours sont ironiques dans la mesure où ils se retournent contre le récit en rompant l'illusion réaliste par l'intrusion de la voix du narrateur. L'ironie réside dans l'intention du narrateur de dévoiler ou au contraire de mystifier la nature fictive du récit, ou dans sa mise en scène du processus de création jalonné par les incertitudes et les échecs. L'ironie dans ce contexte est la capacité de l'art de réfléchir sur lui-même et ainsi de parvenir à la conscience critique primordiale pour un art qui refuse de se figer. « L'ironie, c'est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme. » (Schoentjes, 2001: 109). L'ironie met de la distance entre d'un côté l'auteur et sa création, et de l'autre la création et la réalité, elle met en garde l'auteur et le lecteur contre l'illusion imitative qui hante tant la conscience de l'art dans la tradition occidentale.

Le récit spéculaire participe à la grande tendance de l'autoréflexion du langage en général. Certes, la métafiction n'est pas une invention de notre époque, mais le caractère postmoderne de ce phénomène réside dans le geste de pousser l'autoréflexion de l'art jusqu'à l'extrême. La littérature métafictionnelle d'aujourd'hui est « une littérature de l'extrême, une fiction qui met en place une stratégie de l'épuisement en ce qu'elle vise à

repousser les limites de la signification par le recours à la saturation » (Ryan-Sautour, 2002: 141-160). La métafiction, lorsqu'elle est associée à l'ironie, adopte une dimension critique plutôt que narcissique. Chez Echenoz, Gailly, Toussaint et Chevillard, la fonction critique de la métafiction est mise en avant. Les écrivains tendent à insérer dans leur récit une voix auctoriale ironique, ou même un porte-parole mis en scène pour émettre des remarques explicites ou implicites sur le récit ou l'écrivain. En mettant en évidence la limite du langage, ces auteurs soulignent la relation problématique qui existe entre la représentation et la réalité, l'écriture et l'auteur. Par une manipulation de procédés fictionnels ils révèlent comme illusoire la transparence ou la perfection de tous les modes de représentation. L'ironie est précisément cette conscience lucide qui sait se tenir à l'écart de l'illusion.

Le second procédé de l'autoréflexion est implicite dans le texte, il s'agit d'une mise en récit du cheminement d'une écriture particulière, autrement dit, l'écriture est allégorisée par une histoire anthropomorphe ou zoomorphe. L'aventure de l'écriture se lit en filigrane à travers l'aventure du personnage. Le récit tend un miroir secret à son propre mécanisme que le lecteur peut déceler par delà l'histoire apparente. Les écritures des quatre écrivains des Editions de Minuit peuvent être communément caractérisées comme écritures ironiques : l'écriture-simulacre et l'écriture différée chez Echenoz, l'écriture hésitante chez Toussaint, l'écriture-énigme chez Gailly, l'écriture sans objet chez Chevillard. Sans exception, ces auteurs adoptent la forme de l'énigme qui tend un miroir au fonctionnement du texte. La production de sens dans le texte devient elle-même une énigme, c'est la mise en marche de l'ironie dans la littérature.

L'écriture-simulacre chez Echenoz rassemble un grand nombre d'éléments hétéroclites pour produire un effet loufoque. Il est vain de vouloir sonder la profondeur d'une telle écriture, il n'y a pas de sens caché à chercher derrière le texte. La combinaison insolite des mots ainsi que l'effet loufoque qu'elle crée est l'essence même

d'un tel texte. Dans l'écriture différée, le sens est sans cesse différé jusqu'à l'infini. Une question en appelle une autre ; une interprétation en appelle une autre... Plus le lecteur avance dans sa recherche du sens, plus il s'enfonce dans la perplexité devant un labyrinthe de sens.

Chevillard tend à présenter dans son œuvre des personnages ou des animaux fantastiques, aux contours flous, et dont la nature est difficile à déterminer. Ils parcourent toute une série d'aventures qui ne sont au fond que des aventures de l'écriture, une écriture sans objet et sans origine. Le mouvement du texte chevillardien peut être qualifié d'« ironique » car le texte résiste à la tentation d'un sens figé et se détruit à mesure qu'il se construit.

Toussaint met en récit, quant à lui, la façon dont l'écrivain s'approprie la réalité. La réalité perçue peut se présenter comme une contre-puissance à la subjectivité déformante de l'écrivain. L'ironie réside dans le contre coup qu'envoie la réalité à la volonté de l'écrivain, une sorte de raillerie légère avec laquelle l'objet prend la revanche du sujet.

Chez Gailly, le récit est générateur d'énigmes et les énigmes sont génératrices du récit. L'écriture de Gailly est une écriture qui sauve dans la mesure où écrire, c'est enquêter sur soi-même. Les énigmes qui ne cessent de se produire dans le récit sont autant de questions que l'écrivain se pose à lui-même. Les fictions ne sont pas la parole directe de la vérité, elles sont comme des périphrases qui tournent autour de la vérité en y faisant allusion.

L'ironie dans ce contexte devient un terme générique qui englobe toutes les écritures mystificatrices. Elle superpose deux niveaux de sens : le sens apparent et le sens caché. La lecture de l'ironie vise à passer au-delà de l'apparence pour trouver le sens caché. Ce

jeu de cache-cache implique des efforts de la part du lecteur pour décoder le message, il implique forcément une certaine polysémie tant que la clé n'est pas fournie. L'ironie contemporaine est présentée comme un point de fuite qui échappe sans cesse à l'interprétation du lecteur. L'ironie n'attend pas l'éclaircissement de son énigme, mais invite à s'enfoncer toujours plus dans le processus de l'interprétation.

L'autre aspect important de l'autoréflexion dans la littérature contemporaine est la parodie et les procédés citationnels en général. La floraison de la parodie vient à un moment où les excès de la modernité (c'est-à-dire le rejet radical de l'héritage du passé) se trouvent dans une impossibilité où l'art s'égaré vers des conceptions de plus en plus abstraites. « La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité (...) », dit Umberto Eco (Eco, 1985: 77). Dans ce contexte, la parodie s'impose comme une pratique privilégiée de la littérature et de l'art contemporains, car elle permet de renouer avec un passé dont le poids pèse toujours sur la conscience contemporaine, sans pourtant y adhérer avec un sérieux qui détonerait dans le spectre littéraire et artistique largement remodelé par la modernité.

Chez nos écrivains, la pratique de la parodie revêt différentes formes : pour Echenoz, la parodie est essentiellement celle des matrices narratives rattachées au romanesque. Sa reprise des genres mineurs de la littérature s'accompagne d'un souci du renouveau du romanesque. Chevillard s'attaque à la fois à un spectre plus large de genres littéraires (roman d'aventure, autobiographie, poésie, journal intime...) et à des textes spécifiques (contes des frères Grimm). Gailly reprend les « chansonnettes » familières (l'autobiographie et l'histoire d'amour) pour improviser à sa propre façon. Quant à Toussaint, le thriller et l'autobiographie sont des formes parodiques privilégiées de l'écrivain.

L'ironie est importante dans l'étude sur la parodie contemporaine dans la mesure où l'ironie constitue l'*éthos* principal de cette dernière. En principe, l'intention du parodiste peut s'étendre du simple jeu ludique à la ridiculisation méprisante en passant par le sourire ironique. L'*éthos* de la parodie contemporaine se penche vers l'ironie, plutôt du côté du ludique que du côté du satirique. La satire implique la supériorité de l'imitant par rapport à l'imité en portant un jugement négatif envers ce dernier, son *éthos* est la raillerie. En revanche, la parodie contemporaine ne suppose pas une telle supériorité, un texte n'a pas un destin meilleur ou pire qu'un autre. « C'est leur action de *différer* qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie » (Huncheon, 1978: 467-477). Pour Linda Huntcheon, la fonction de la parodie contemporaine consiste à « marquer une différence » plutôt qu'à critiquer. Cette distance est introduite par l'usage de l'ironie, qui permet au parodiste de prendre de la distance par rapport à l'objet parodié sans se livrer pour autant au rire caustique.

Les attitudes que prennent nos écrivains peuvent être toutes considérées comme ironiques, avec des degrés différents. La parodie d'Echenoz relève de l'ironie ludique : l'écrivain montre un vif intérêt pour les genres parodiés et en même temps il s'amuse à déjouer leurs codes. L'ironie de Chevillard inclinerait du côté de la satire dans sa parodie du conte populaire. Par contraste, il y a du respect dans l'ironie de Gailly lorsqu'il déclare qu'il ne faut pas dévaloriser les « lieux communs » romanesques. La diversité des attitudes des parodistes contemporains indique le rapport ambivalent que l'on a avec son héritage littéraire. Ni tout à fait satirique, ni tout à fait référente, l'ironie s'impose comme l'*éthos* le plus conforme à ce rapport complexe avec le passé : l'écriture contemporaine cherche à se démarquer des modèles précédents avec le sourire d'un enfant qui s'amuse.

Bibliographie :

BERTHO, Sophie (1994). « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », *Jeune auteurs de Minuit*, Textes réunis par Michèle Ammouche-Kermers et Henk Hillenaar, CRIN, n° 27, Amsterdam-Atlanta: GA, pp. 16-25.

BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno (2002). *Les Fictions singulières*, étude sur le roman contemporain, Prétexte éditeur.

CHEVILLARD, Eric (2006). « Douze questions à Eric Chevillard », entretien avec Chevillard, propos recueillis par Florine Lepâtre, sur le site Inventaire-Invention, le 21 novembre.

http://www.eric-chevillard.net/e_inventaireinvention.php

ECHENOZ, Jean (1999). « La réalité en fait trop, il faut la calmer », entretien avec Echenoz, propos recueillis par Jean-Baptiste Harang, apparu dans *Libération*, le 16 septembre.

ECO, Umberto (1985). *Apostille au Nom de la rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasse.

GAILLY, Christian (2007). « Qu'est-ce écrire ? Comment écrire ? », entretien avec Christian Gailly, propos recueillis par Christiane Jérusalem et Elisa Bricco, dans *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, sous la direction d'Elisa Bricco et Christine Jérusalem, Publications de l'Université de Sainte-Etienne, pp. 170-177.

HUNTCHEON, Linda (1978). « Ironie et parodie », *Poétique*, n° 36, pp. 467-477.

RYAN-SAUTOUR, Michelle (2002). « La métafiction postmoderne », *Métatextualité et métafiction*, ouvrage collectif du CRILA, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 141-160.

SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*, Paris: Seuil, coll. « Points essais ».

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1994). « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », propos recueillis par Michèle Ammouche-Krémers, dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Krémers & Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 27-36.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009). « Ecrire, c'est fuir », conversation à Canton entre Cheng Dong et Jean-Philippe Toussaint, les 30 et 31 mars, dans *Fuir*, Paris: Les Editions de Minuit, coll. « double », 2005 pour la première édition, 2009 pour la présente édition.

VIEL, Tanguy (2006). « Pour une littérature post-mortem », *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, édité par Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray, PU Sainte-Etienne, pp. 255-265.

ZHAO, Jia – L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly
Intercâmbio, 2^a série, vol. 6, 2013, pp. 158-175

WILDE, Alan (1987). *Horizon of assent, modernism, postmodernism, and the ironic imagination*,
Philadelphia: University of Pennsylvania Press.