

Le roman comme dépense : l'économie narrative à l'épreuve de Denis Diderot et de Jean Echenoz

The novel as expenditure: narrative economy in the works
of Denis Diderot and Jean Echenoz

Luca Barreiro Lopes de Almeida

Doctorant en Lettres, axe de recherche « Littérature contemporaine d'expression française », au Département de Lettres et Communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Courriel : Luca.Barreiro.Lopes.De.Almeida@uqtr.ca. Orcid : 0000-0001-7254-7847.

David Bélanger

Professeur agrégée. Docteur en lettres. Rattaché au Département de lettres et communication sociale, Cycles supérieurs en lettres. Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Courriel : David.belanger2@uqtr.ca.

Résumé

Au fil de l'histoire littéraire, comme l'a souligné Genette, certains auteurs ont renoncé à l'objectif de créer une illusion réaliste, allant jusqu'à « mépriser » la vraisemblance. Parmi ces récits, *Jacques le Fataliste* et *Nous trois* comptent parmi ceux qui ont le plus audacieusement transgressé les frontières de la narration romanesque. Malgré l'écart temporel qui les sépare, le récit diderotien est devenu un modèle pour les écrivains contemporains. Ces deux œuvres partagent un rapport similaire à l'économie romanesque et échappent à la dichotomie opposant vraisemblance et vérité. Dans cet article, nous chercherons donc à comprendre, d'un point de vue structurel, la manière dont le narrateur gère les informations qu'il fournit afin de construire un univers crédible.

Mots-clés : Économie. Dépense. Roman. Diderot. Echenoz.

Abstract

Throughout literary history, as Genette has pointed out, certain authors have abandoned the aim of creating a realistic illusion, going so far as to “disdain” verisimilitude. Among such narratives, *Jacques le Fatalist* and *Nous trois* stand out as works that most boldly transgress the boundaries of novelistic narration. Despite the temporal gap that separates them, Diderot's narrative has become a model for contemporary writers. These two works share a similar relationship to the economy of the novel and elude the dichotomy between verisimilitude and truth. This article therefore seeks to examine, from a structural perspective, how the narrator manages the information he provides in order to construct a credible fictional universe.

Keywords: Economy. Expenditure. Novel. Diderot. Echenoz.

Artigo recebido em 15.05.2025 e aceito em 11.02.2026.

[L]e luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments, somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) [...] [I]l est nécessaire de réserver le nom de dépense à ces formes improductives.¹
Georges Bataille

Dans *L'art d'être juste*², Martha Nussbaum présente la force de l'imagination contre l'économie politique, celle des schémas comptables d'entrées et de sorties, faite d'une rationalisation extrême comme d'une réification généralisée. La littérature et son imaginaire, analyse-t-elle dans *Temps difficiles* de Charles Dickens, oppose l'incalculable à l'économie et il faudrait que cette imagination, depuis la littérature, devienne une autre clé de lecture sur le monde social, pour le tirer de la stricte sphère des échanges transactionnels et de ses tableaux de profits et de pertes. Cette proposition, dans le cadre utilitariste et rigoureux de l'économie, constitue la littérature en pure dépense : elle échappe, par son imaginaire, à la raison qui calcule, elle devient « un usage redondant et superfétatoire. Elle érige l'inutilité en fonction essentielle de toute société³. » Cet énoncé du critique québécois André Belleau résonne fort avec cette « dépense improductive » conçue par Georges Bataille, résonnant lui-même avec le *potlach* analysé par Marcel Mauss, le tout se retrouvant déjà, en creux, dans la fameuse « classe des loisirs » de Thorstein Veblen, démontrant de différentes manières que « l'estime va aux dissipations » : « Si l'on suit toute l'évolution de la dépense ostentatoire, dépense de biens, de services ou de vie humaine, on y découvre une notion persistante, sous-entendue mais indiscutable ; le consommateur n'améliore vraiment sa réputation qu'en dépensant pour des superfluités⁴. »

Ainsi, cette dépense devient fonction même de la littérature et il se peut que l'art romanesque – voilà du moins la piste que nous poursuivrons dans cet article – s'attache à trouver sa valeur par sa capacité dépensière : c'est ce qu'elle offre d'imagination, de dissipation, qui lui procure l'estime. Cet « excès » du roman, que Tiphaine Samoyault⁵ articule à un corpus particulier d'œuvres monstrueuses mais novatrices – *Ulysse*, *La recherche du temps perdu* –,

¹ Georges Bataille, « Notion de dépense », dans *La part maudite*, 1993, p. 24.

² Martha Nussbaum, « L'imagination littéraire », dans *L'art d'être juste*, trad. de l'anglais par Solange Chavel, Paris, Climats, 2015 (1995), p. 27-48.

³ André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Primeur, coll. « L'échiquier », 1984, p. 101.

⁴ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, traduit de l'anglais par Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1899], p. 65.

⁵ Voir Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

demande toutefois, dans le cadre économique des échanges d'informations, à ce qu'on interroge ce que signifie la dépense romanesque et en regard de quelle économie s'évalue-t-elle ? En vérité, l'homologie entre la place qu'occupe la littérature dans l'espace social et la forme langagière propre à l'art romanesque tient-elle la route ?

Notre hypothèse, nous l'empruntons à un texte célèbre du critique français Gérard Genette. Dans « Vraisemblance et motivation⁶ », en effet, Genette montre comment l'économie narrative se mesure à l'aune de la vraisemblance (ou de l'invraisemblance) au sein d'un théorème qu'il développe en s'appuyant sur *La Princesse de Clèves* et la polémique entourant sa réception immédiate. Nous suivrons Genette sur cette piste, qui si elle n'est pas originale et a déjà été discutée et commentée⁷, constituera néanmoins un point de départ productif pour penser nos notions que nous mettrons à l'épreuve avec un corpus particulièrement dépensier, à savoir *Jacque le fataliste et son maître* (1785) de Denis Diderot et *Nous trois* (1992) de Jean Echenoz. Ces œuvres, fort éloignées dans le temps il est vrai, se rapprochent précisément par leur rapport à l'économie narrative, comme nous le démontrerons – elles permettront en tout cas de bien lire les notions d'économie narrative que nous nous donnons pour tâche d'explicitier. Qu'il nous soit permis de poser une seconde hypothèse : le roman de Diderot se propose comme modèle pour un art romanesque contemporain confronté à l'épuisement industriel de la littérature issue du XIXe siècle, épuisement comparable à celui des « mines de charbons », tel que l'évoque le romancier Milan Kundera. Ce dernier trouve chez le Diderot de *Jacques le fataliste* et le Lawrence Sterne de *Tristram Shandy* des gisements inépuisables de la littérature – ou en tout cas : inépuisés –, le XVIIIe siècle se présentant en espace de légèreté précédant le XIXe siècle de la rationalisation : « Le roman ultérieur [à Diderot] se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie⁸. » La métaphore des mines de charbons combinée à la vraisemblance racontent un même récit où l'accélération du capitalisme, à la faveur de la révolution industrielle, marche avec l'accentuation de la

⁶ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1969].

⁷ Le philosophe Alain Deneault, notamment, présente assez longuement l'hypothèse de Genette au sein de son « feuilleton » sur les différentes déclinaisons de l'économie, à l'extérieur de la sphère strictement transactionnelle et financière. Voir *L'économie esthétique*, Montréal, Lux, 2020, p. 86-96.

⁸ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 27.

vraisemblance et de son régime économique, souffrant tout écart, toute dépense, tout excès imaginaire...

Dans cet article, nous chercherons d'abord à comprendre, d'un point de vue structurel, la façon dont le narrateur gère les informations qu'il fournit pour construire un univers crédible. Il s'agit d'un enjeu central de l'activité littéraire, puisque l'une des fonctions les plus importantes du narrateur est de guider son lecteur à travers les méandres de la diégèse – ce que Genette nomme dans « Discours du récit⁹ », la fonction de régie. Pour mener cette investigation, nous présenterons « Vraisemblance et motivation » et le mettrons à l'épreuve d'autres conceptions de la littérature afin de constituer un cadre heuristique rendant la notion de dépense particulièrement révélatrice ; cette dernière sera envisagée par le truchement de ceux qui se sont permis de « mépriser¹⁰ » la vraisemblance, d'après le mot de Genette. Dans un deuxième temps, il s'agira de mettre *Nous trois* et *Jacques le fataliste et son maître* à l'épreuve de cette conceptualisation économique.

*

Déjà, un mot sur les œuvres que nous utiliserons pour développer nos illustrations permettra de saisir l'esprit des concepts en place.

Jacques le fataliste est un roman philosophique très célèbre du XVIII^e siècle. Composé de plusieurs récits de second degré, que Genette désigne par le terme métadiégétique¹¹, la diégèse centrale consiste en un voyage de Jacques et de son maître, dont la provenance et la destination restent indéterminées et jamais décrites. Tout cela est par ailleurs explicite d'entrée de jeu :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.¹²

Cet *incipit* est constitué de plus de questions que de réponses. Malgré le fait que le texte est structuré en une forme qu'on peut concevoir comme abstraite,

⁹ Genette établit trois fonctions distinctes : la fonction de l'histoire, la fonction métanarrative dite de régie et enfin la fonction de régulation de la situation narrative. Dans « Discours du récit », dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 261-262.

¹⁰ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *loc cit.*, p. 75.

¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 285.

¹² Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris : Garnier, 1962, p. 493.

son contenu porte sur des discussions fatalistes, une philosophie qui correspond au déterminisme tel qu'on le comprend aujourd'hui – fatalisme souligné à la fin du passage, lorsque la narration mentionne que « tout était écrit là-haut ». Par conséquent, le désordre et l'indétermination de la forme paraissent en patent conflit avec le fond philosophique supporté par les discussions des personnages ; l'incertitude et l'hésitation du romanesque de Diderot et la détermination rigide des propositions philosophiques qu'il convie se contredisent¹³, dans un jeu bien documenté.

Nous trois, quant à lui, est un roman contemporain, issu de ce qu'on a nommé l'école minimaliste¹⁴, pensée sur les ruines du Nouveau roman. Le récit est centré sur trois personnages principaux : Louis Meyer, Mercedes (Lucie) et le narrateur. Louis et Lucie, amants en perpétuel conflit, se retrouvent par hasard deux fois dans un ascenseur. Ensemble, le couple survit à un séisme survenu à Marseille. Louis et le narrateur sont des collègues, et tous les trois entreprennent une expédition spatiale afin d'envoyer un satellite qui servira à prévenir les catastrophes naturelles. S'imbriquent alors, comme souvent chez Echenoz, une trame amoureuse traitée à la guimauve et une littérature de genre – ici, le récit d'anticipation sur la fin du monde. À terme, comme chez Diderot, toutes les quêtes s'avéreront vaines.

1 Économie narrative : mode d'emploi

L'opposition entre la vérité et la vraisemblance constitue la question centrale de la réflexion proposée par Genette, qui définit cette dernière, d'abord, comme un ensemble de conventions immanentes auxquelles un récit obéit dans le cadre d'un contrat implicite avec son public. Ces conventions sont concevables sous la forme de maximes qui orientent les choix des personnages ; il s'agirait d'un système de valeurs propres à leur univers moral. La vérité, quant à elle, est

¹³ Dans *Diderot, un diable de ramage*, Jean Starobinski met en lumière la dissonance entre la question du hasard et celle du déterminisme chez Diderot. Bien que le roman soit structuré autour de la problématique fataliste, d'inspiration spinoziste, cette thématique est progressivement supplantée par celle du hasard : « il est évident que la fatalité, dans l'euphorie finale, se présente sous la livrée presque bouffonne de la contingence » (p. 293).

¹⁴ Voir Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit. Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi (Faux titre), 1997. Nous reviendrons sur ses considérations qui seront à plusieurs égards contradictoires en regard des notions d'économie narrative que nous convierons.

définie comme « vérité historique » ou « une histoire véritable », autrement dit, elle représente ce qui se produit dans la réalité :

Le récit vraisemblable [concerne] un corps de maximes reçues comme vrais par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites.¹⁵

Puisqu'elle repose sur un consensus tacite partagé entre l'auteur et son public, la vraisemblance apparaît difficile à saisir et pour ainsi dire, impossible à universaliser. Un critique comme Laurent Jenny, semblant confondre ensemble ces « maximes reçues » et ce qu'on pourrait nommer, avec Marx, la « fausse conscience » de l'idéologie, assure de son côté que la vraisemblance renverrait précisément à ce qui est « socialement faux¹⁶ ». Paradoxalement, l'invraisemblable désigne, pour lui, ce qui est conforme au réel. Toutefois, on peut fort bien le concevoir, dans l'univers romanesque, cette dichotomie n'est pas aussi tranchée. Les rapports entre ces deux catégories, vraisemblance et vérité, se croisent et interagissent : la vraisemblance peut construire un système crédible précisément en s'articulant à une forme de vérité référentielle. De plus, comme l'analyse du corpus le révélera, certaines œuvres échappent parfois à ces deux régimes : elles s'éloignent à la fois du vrai selon les critères du monde réel et du crédible selon les logiques propres à la diégèse.

Une telle conception de la vraisemblance est déterminante pour saisir l'économie narrative. Si nous reprenons la notion de dépense improductive de Georges Bataille, au sein de laquelle se trouvent amalgamés aussi bien les cultes, les monuments, les jeux et les arts, nous pouvons nous demander qu'est-ce qu'être improductif dans le cadre d'une économie narrative ? Laurent Jenny définit de son côté l'économie interne du récit en tant que « gestion par le récit de ses moments et de ses parties – régie du sens.¹⁷ » Il s'agit de la « [...] distribution et fonction de ses registres¹⁸ ». Autrement dit, l'économie du texte repose sur la gestion des informations (tant au niveau de la narration que de la description) tout au long de la diégèse, visant à établir un système cohérent et vraisemblable. Cette conception qu'on qualifiera de large, Genette la précisait déjà, quelques années plus tôt, discutant de la vraisemblance et de l'invraisemblance perçues de *La Princesse de Clèves*. Ainsi, devant la critique de Jean-Baptiste-Henri de Valincour quant à l'invraisemblance de certains passages dans le roman, Genette

¹⁵ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1969], p. 76.

¹⁶ Laurent Jenny, « Économie du récit réaliste », *Romanic Review* 68.4 (1977), p. 266.

¹⁷ *Ibid.*, p. 265.

¹⁸ *Ibid.*, p. 270.

établit la conceptualisation économique suivante : « [Valincour juge les invraisemblances] en fonction du récit, selon le rapport de rentabilité qui lie *l'effet par son moyen*, et ne les condamne qu'en tant que ce rapport est déficitaire. ¹⁹ » Ainsi, selon Genette, l'économie du texte est assurée lorsque chaque cause a ses moyens et ses effets justifiés. Ce principe rappelle celui *du fusil de Tchekhov*, selon lequel les actions de la narration doivent être organiquement concaténées. C'est dire que les informations fournies par le narrateur ne sont pas anodines, mais étroitement liées à un autre événement du roman. Lorsqu'une narration devient excessive ou superflue pour la construction de l'histoire, elle devient donc dépensière. De même, si la narration s'étend trop pour justifier un événement, c'est-à-dire pour rendre crédible un lien entre une cause et son effet, elle devient coûteuse. Plus la narration est extravagante, moins elle est vraisemblable, étant entendu que la vraisemblance est l'économie du récit. Reprenons le fusil de Tchekhov²⁰ : si l'auteur introduit un fusil dans une scène qui ne réapparaît jamais ou n'est jamais utilisé, elle représente une dépense narrative, une dépense improductive.

C'est dans cet esprit que Genette développe un système pour penser l'économie du roman, qu'il nomme le *Théorème de Valincour*²¹ : $F-M=V$. Il s'agit de soustraire la motivation à la fonction pour trouver sa valeur (sa vraisemblance). La fonction se comprend comme le rôle au sein de l'avancement narratif d'une action ou d'un personnage ou d'une situation ; la motivation est ce qui permet d'introduire, de développer, de présenter cette fonction. Ainsi, moins une fonction demande de motivation, c'est-à-dire moins l'œuvre dépense d'informations pour construire un système vraisemblable, plus elle est économique et produit des profits. Cependant, plus l'œuvre ajoute d'explications, de systèmes de causalité secondaires, plus elle doit s'appuyer sur le hasard traînant avec lui ce dieu indifférent curant silencieusement ses ongles²², et devient ainsi coûteuse. Par conséquent, de fortes dépenses narratives signifient un plus haut degré d'invraisemblance. L'économie du récit est directement liée à la disposition des informations fournies par le narrateur pour la construction de l'histoire. Il doit gérer les informations qu'il révèle ou qu'il cache au lecteur afin

¹⁹ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, 2001, p. 72-73.

²⁰ Anton Pavlovitch Tchekhov, « Letter to Aleksandr Semenovich Lazarev », dans *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary*, 1966.

²¹ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, 2001, p. 98.

²² Expression empruntée à James Joyce, sur laquelle Wayne C. Booth établit la notion « d'auteur implicite » dans la fiction ; il entend par là qu'une causalité est toujours organisée par delà la trame narrative. Voir Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 92-93.

de le guider à travers les méandres de la trame narrative. Un exemple célèbre d'un « luxe de la narration », élevant le « coût de l'information narrative²³ » se retrouve chez Roland Barthes, dans son fameux « effet de réel » : le baromètre de Madame Aubain, dans *Un cœur simple* de Flaubert, semble constituer une dépense narrative (une motivation, M), sans fonction (F). Or, tout l'esprit de l'article de Barthes consiste à montrer comment être vraisemblable, représenter l'idée du réel par l'excès d'informations, est la fonction de ce baromètre, ou pour mieux dire, Barthes assure que le réel est « réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de "fonction"²⁴ ». En effet, le vraisemblable (v) se vaut en soit, de l'autre côté de l'équation : $M = V$.

Afin d'illustrer ce théorème, il faut sans doute en varier les exemples. Nous proposons de reculer encore dans le temps, à la fois dans l'histoire critique et dans l'histoire de la littérature : dans le premier chapitre de *Mimésis*²⁵, Erich Auerbach examine le chant XIX de *L'Odyssée*, qui raconte le retour d'Ulysse à Ithaque. Dans ce passage bien connu, le héros revient dans sa patrie sous une fausse identité, par crainte d'être reconnu. Seule sa vieille nourrice, Eurycleé, parvient à l'identifier, grâce à une cicatrice. Les fonctions et les motivations y apparaissent particulièrement structurantes. Dans son étude du passage, Auerbach qualifie le style homérique de « narré sans hâte²⁶ », car il privilégie avant tout la fluidité et la clarté. Étant donné que « ni l'espace ni le temps ne manquent²⁷ », Homère peut s'étendre longuement sur les émotions et les pensées de chacun des personnages impliqués dans l'intrigue. L'attention méticuleuse portée aux détails permet au lecteur de s'immerger complètement dans l'atmosphère de la scène, car « tout est visible²⁸ ».

Après le moment de reconnaissance, Homère explique l'origine de la cicatrice qui allait permettre à Eurycleé de reconnaître le héros. Il s'agit d'un souvenir d'enfance d'Ulysse, prenant place lors d'une chasse au sanglier. Cette histoire « nous est racontée dans une narration qui, elle non plus, ne laisse rien dans l'ombre et dont les divers éléments se lient exactement.²⁹ » Toutefois, Auerbach ne qualifie pas ce long et méticuleux retour à l'enfance d'Ulysse

²³ Roland Barthes, « L'effet de réel » dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 185.

²⁵ Erich Auerbach, « La Cicatrice d'Ulysse », dans *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Gallimard, 1968.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

d'anachronie³⁰, puisque cette histoire ne crée pas une tension ; en effet, l'anachronie permettrait un suspens qui constituerait une fonction narrative certaine. Ici, assure Auerbach, ce n'est pas le cas. En fait, l'histoire de la cicatrice d'Ulysse devient le présent du récit et, par conséquent, en constitue le centre. Cela est possible parce qu'il n'existe pas une distinction nette entre passé, présent et futur dans l'épopée homérique. Tous les événements, même ceux momentanés, occupent pleinement l'espace de l'imaginaire du lecteur. Auerbach souligne que « Homère ne connaît pas d'arrière-plan.³¹ » Le poète dépense la narration pour construire une diégèse éloignée de la résolution du conflit principal, ce qui fait que le lecteur oublie progressivement l'événement central.

Du point de vue de l'économie, il s'agit d'une organisation coûteuse. Homère emploie divers éléments narratifs pour construire une diégèse complexe qu'explique la reconnaissance d'Ulysse : la fonction de la cicatrice (la reconnaissance) coûte une longue motivation (le récit de la chasse aux sangliers) ; cette motivation devient même dépense en soi, se plaçant au centre même de l'œuvre, soulignant l'imaginaire improductif au ferment de cette économie narrative. C'est toutefois uniquement grâce à cette narration qu'Homère parvient à rendre vraisemblable la reconnaissance d'Ulysse par sa seule nourrice.

Suivant Genette, les détours que prend la narration pour rendre un événement diégétique vraisemblable sont, en eux-mêmes, invraisemblables. La cicatrice, tout comme le pistolet de Tchekhov, aurait dû être mentionnée au moment opportun dans la narration, puis reprise à la fin, selon les conventions littéraires. C'est un peu l'esprit de ce que souligne Auerbach lorsqu'il évoque cette « longue digression » dont il n'était « guère possible de maintenir la liaison syntaxique avec le thème principal » : « [E]n revanche, il était d'autant plus facile d'insérer le thème secondaire dans l'action principale au moyen d'une disposition visant à une mise en perspective des contenus.³² » Voilà la formule économique pour laquelle Homère n'a pas opté.

On peut observer une économie du texte dans la même comparaison proposée par Auerbach lors de sa lecture du passage XXI de la *Genèse* : « Après cela, Dieu mit Abraham à l'épreuve ; il lui dit : Abraham ! Il répondit : Je suis là ! Dieu dit. Prends ton fils, je te pris, ton fils unique, celui que tu aimes, Isaac. »

³⁰ *Id.*

³¹ *Id.*

³² *Ibid*, p. 15.

Dans son analyse de cet extrait, Auerbach³³ met en évidence les informations qui ne sont pas mentionnées ; on ignore, par exemple, où se trouvent les interlocuteurs. Aucune discussion n'existe sur la décision soudaine de Dieu, demandant qu'Abraham sorte de sa terre et lui offre la vie de son fils. Ainsi, que ce soit sur le plan littéraire ou religieux, les informations restent obscures. Le récit omet les éléments clés tels que le temps, l'espace, les émotions et les jugements. Cet ombre s'oppose à l'extrême clarté qu'on retrouve chez Homère ; c'est qu'aucune motivation diégétique ne travaille à tisser une vraisemblance, dans la *Genèse*, alors qu'une vraisemblance coûteuse est édifiée, dans *L'Odyssée*. Nous avons ici la distinction nette entre un texte coûteux et un texte économique. Alors que le poème homérique dépense une multitude d'informations pour rendre les événements crédibles, le texte biblique se révèle extrêmement économique quant aux informations fournies au lecteur. Le narrateur n'a pas besoin d'expliquer ni de digresser pour contextualiser les faits. Un événement en trois lignes peut être compris comme une histoire complète. Ainsi, la *Genèse* crée de nombreuses interprétations, fondées sur un minimum de motivations engagées, ce qui engendre un profit narratif considérable. Or, il va de soi que nous avons des maximes morales distinctes : dans la *Genèse*, la maxime explicite structurant la vraisemblance est la croyance absolue envers Dieu et de son dessein ; le récit la reproduit en ne motivant aucun geste, aucun contexte. Grâce à notre analyse de Diderot et d'Echenoz, nous tenterons maintenant de mettre ce système d'économie narrative à l'épreuve, mais également de modifier le théorème de Valincour à l'aune de nos nouvelles observations.

2 Le récit dépensier : le cas de *Jacques le fataliste*

Jacques le fataliste et son maître constitue un véritable processus expérimental sur la forme romanesque. Selon Luc Ruiz³⁴, cette dimension du texte est étroitement liée au travail du narrateur, qui expose le lecteur au processus même de construction de la diégèse. Sylvianne Aberta-Coppola³⁵ partage cet avis, en affirmant également que l'une des innovations majeures de la

³³ *Ibid*, p. 16.

³⁴ Luc Ruiz, « Diderot: le roman comme expérience. » *Littérature* n° 171, vol. 3 (2013), p. 21.

³⁵ Sylvianne Aberta-Coppola, « *Le Neveu de Rameau: un roman non romanesque?* » *Littérature* n° 171, vol 3,(2013), p. 82.

poétique de Diderot réside dans les propositions métalittéraires véhiculées par la narration. Un passage métadiégétique nous permettra de le voir à l'œuvre :

Ils traversaient une contrée peu sûre en tout temps, et qui l'était bien moins encore alors que la mauvaise administration et la misère avaient multiplié sans fin le nombre des malfaiteurs. Ils s'arrêtèrent dans la plus misérable des auberges³⁶.

Diderot développe un récit secondaire autour d'un nouveau problème auquel sont confrontés les protagonistes au cours de leur voyage. Il instaure une tension et une atmosphère inquiétante, où les personnages sont entourés d'individus agressifs. Jacques réagit de manière inattendue face à cette situation :

L'hôte, l'hôtesse, les enfants, les valets, tout avait l'air sinistre. [...] Ils en étaient là, lorsqu'ils entendirent frapper à leur porte : c'était un valet que ces insolents et dangereux voisins avaient contraint d'apporter à nos deux voyageurs, sur une de leurs assiettes, tous les os d'une volaille qu'ils avaient mangée. Jacques, indigné, prend les pistolets de son maître. « Où vas-tu ? – [...] Jacques s'échappe des mains de son maître, entre dans la chambre de ces coupe-jarrets, un pistolet armé dans chaque main. « Vite, qu'on se couche, leur dit-il, le premier qui remue je lui brûle la cervelle... »³⁷

Jacques demeure imperturbable devant le danger, comme un chevalier courageux. Cependant, la réaction soudaine du personnage ne suit aucun système de valeurs cohérent, car un tel courage et une telle réussite d'un valet dans une confrontation ne créent pas une illusion de vérité. Par conséquent, cette scène ne respecte ni un système de valeurs ni l'opinion publique, ce qui la rend peu crédible. La narration se poursuit néanmoins après que Jacques et son maître aient quitté l'auberge :

Comme ils en étaient là, ils entendirent à quelque distance derrière eux du bruit et des cris ; ils retournèrent la tête, et virent une troupe d'hommes armés de gaules et de fourches qui s'avançaient vers eux à toutes jambes. Vous allez croire que c'étaient les gens de l'auberge, leurs valets et les brigands dont nous avons parlé. [...] Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître [...] Nos deux voyageurs n'étaient point suivis : j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ³⁸.

Diderot introduit ici une tension, un problème, et contredit les attentes du lecteur, qui suppose le retour des malfrats – ce retour aurait assuré au récit métadiégétique de l'auberge une fonction dans le récit, mais il n'en est rien. Ainsi, dans cette scène, située au début du roman, l'action apparaît particulièrement coûteuse. Il s'agit d'un récit secondaire qui n'ajoute que peu d'informations pertinentes pour le développement du récit principal ; la fonction (f) est en vérité indiscernable et ne reste que la dépense comme pure auto-motivation (m) qui, de

³⁶ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 499.

³⁷ *Ibid*, p. 499-500.

³⁸ *Ibid*, p. 505.

surcroît, ne participe pas à la vraisemblance (v). Diderot nous offre la plus pure des dépenses narratives, en mettant en place des motivations improductives. Cette dépense s'aggrave, par la suite, alors que la narration extra-hétérodiégétique prend la parole :

« ... – Où ? – Où ? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé ? [...] – Quelle compagnie y trouveront-ils ? – Mêlée. – Qu'y disait-on ? – Quelques vérités, et beaucoup de mensonges. – Y avait-il des gens d'esprit ? – Où n'y en a-t-il pas ? et de maudits questionneurs qu'on fuyait comme la peste.³⁹

Le narrateur⁴⁰ empêche l'évolution naturelle de l'histoire, tout en changeant sa direction. Si la vraisemblance repose sur un ensemble de règles formées par l'opinion publique, comme l'envisage Genette, Diderot joue ici avec les attentes de ses lecteurs et avec les conventions de la narration.

Dans cette scène également, en plus de ne produire aucun profit narratif, le narrateur ne *dépense* pas des moyens pour fournir des informations travaillant la cohérence de l'univers et de la trame. Alors que l'*Odyssée* débourse des descriptions pour construire un univers vraisemblable en privilégiant la clarté, *Jacques le fataliste* constitue un univers qui dépense sans éclaircir les événements ou les problèmes du récit, laissant le lecteur dans l'ombre. La conclusion du roman est en cela patente, le narrateur extra-hétérodiégétique reprenant la parole :

Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. – Et les amours de Jacques ? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche ; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie [...] L'éditeur ajoute : La huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question ; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux, et celui du milieu évidemment interpolé. Voici le premier, qui suppose une seconde lacune dans l'entretien de Jacques et son maître.⁴¹ »

Voici comment se clôt *Jacques le fataliste*, se gardant donc, explicitement, de conclure. Cette œuvre, qui explore le thème du déterminisme, la relation entre cause et effet, ne révèle pas le destin des protagonistes. Selon Starobinski, le roman rompt avec le fatalisme dans sa conclusion, « en parodiant ou pastichant les fictions qui font crédit au destin⁴² ». De cette manière, le roman ne respecte

³⁹ *Ibid*, p. 513–514.

⁴⁰ De même, l'intrusion du narrateur dans le flux de la diégèse est considérée, depuis la *La Poétique* d'Aristote, comme invraisemblable.

⁴¹ Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, op. cit., p. 776-777.

⁴² Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, p. 303.

ni les règles du genre ni la maxime fataliste de Jacques. Le narrateur refuse de raconter au lecteur ce qui est « écrit là-haut ». Comme l'argumentent Andrade et Murakami, « le but apparent de Diderot est de captiver son public jusqu'à la fin du livre, de provoquer sa perplexité et de détruire ses attentes⁴³ ».

Si les fonctions narratives de Diderot sont constamment contestées par la régie extra-hétérodiégétique, c'est dire qu'aucune motivation ne permettra de les rendre crédibles. Cette dépense est donc coûteuse, mais inutilement, la dépense apparaît pour elle-même, contre l'économie narrative ou contre l'idée même d'une économie narrative. Cette dépense présente donc l'arbitraire de l'énoncé romanesque chez Diderot, un arbitraire que le réalisme du XIX^e siècle et la vraisemblance mimétique qu'il posera comme convention romanesque rendra obscène⁴⁴. C'est cet héritage qu'Echenoz intégrera à son œuvre, déplaçant toutefois l'arbitraire de l'énoncé – juché sur la voix d'une régie gouailleuse – vers ce que nous nommerons, avec Christine Jérusalem, des « hasards tronqués⁴⁵ ».

3 Le jeu de la dépense : le cas de *Nous Trois*, de Jean Echenoz

Les scènes s'éloignant de la narration centrale sont légion, chez Echenoz. Il détourne ainsi l'attention du lecteur vers un événement qui apparaît fortuitement lié au sujet principal. Il ne s'agit pas d'une analepse, comme un retour au passé visant à expliquer ou à rendre l'histoire vraisemblable – aucune cicatrice révélatrice, ici. Un exemple suffira :

Le simoun, vent très chaud, se lève par bourrasques au sud du Maroc saharien. Il y produit des tourbillons compacts, brûlants, coupants, assourdissants, qui masquent le soleil et gercent le bédouin. Le simoun reconstruit le désert, exproprie les dunes, rhabille les oasis, le sable éparpillé va s'introduire profondément partout jusque sous l'ongle du bédouin, dans le turban du Touareg et l'anus de son dromadaire.⁴⁶

⁴³ « [O] aparente objetivo de Diderot é prender o seu público até o término do livro, causar sua perplexidade e a destruição de suas expectativas [...] ». Toutes les traductions sont de notre responsabilité. Dans Ricardo Andrade et Makoto Murakami, "O iluminismo de Denis Diderot: Jacques, o fatalista e seu amo." *Revista Vernáculo*, n. 6/7 (2002), p. 129.

⁴⁴ Sur cette notion, nous renvoyons à l'article d'introduction d'Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 (2009) [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document393>>

⁴⁵ Christine Jérusalem, « Stevenson / Echenoz : le jeu des images irréelles », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.] *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne-nouvelle, 2004, p. 334.

⁴⁶ Jean Echenoz, *Nous Trois*, op. cit., p.13.

Dans cette scène, il est peu important de savoir qui est le peuple Touareg, car ils ne réapparaîtront plus dans la narration. Meyer, le protagoniste, quitte le pays et rien de vraiment crucial ne se produit sur ce territoire. « [L]’anus d[u] dromadaire » n’est qu’un détail inutile parmi bien d’autres jalonnant la narration echenozienne. Alors que Homère érige un cadre minutieux pour éclairer une scène vraisemblable, en incluant tous les détails de l’espace et des sensations des personnages, Echenoz crée une digression narrative complexe qui semble uniquement destinée à troubler le lecteur, le guidant brièvement sur un chemin tangent à la trame principale.

Cependant, le prix à payer pour ce chapitre est élevé : agissant comme une motivation, une règle précise créant un cadre pouvant justifier une fonction, cette dernière n’arrive jamais. C’est dire que la scène ne constitue qu’une dépense, à l’instar de celle des malfrats dans *Jacques le fataliste*. Pourtant, Echenoz joue habilement avec cette structure narrative. Le narrateur peut être dépensier à certains moments, mais économiser des informations, à d’autres. C’est ce que l’on constate lors d’une des premières rencontres entre Meyer et Mercedes :

Elle ne s’exprimerait pas beaucoup plus jusqu’à Marseille. Lui tenterait bien quelques ouvertures, mais en vain : il n’obtiendrait en retour que trois monosyllabes du bout des lèvres, même pas deux gestes évasifs du bout des doigts, à peine un regard. Lorsqu’il imagina de se présenter, à toutes fins utiles d’indiquer au moins son prénom, la conductrice de l’ex-Mercedes jaune ne réagit que par un signe de tête automatique, sans décliner sa propre identité. D’accord, appelons-la Mercedes et n’en parlons plus.⁴⁷

Alors que le narrateur ne se prive pas, tout au long du roman, d’offrir les pensées de Meyer ou à tout le moins son point de vue, de varier ainsi les focalisations, ici, on s’en garde. L’arbitraire du signe comme symptôme de l’arbitraire narratif – *appelons-la Mercedes* – donne à voir une forte économie, qui participe de ce que Fieke Schoots nomme le minimalisme d’Echenoz. Ce dernier se caractérise par une causalité minimale entre les actions et, par conséquent, une surprésence de l’instance narrative qui « manipul[e] délibérément la narration⁴⁸ ». Comme dans la *Genèse*, pour ainsi dire, la maxime morale est garantie par l’énonciation et n’appelle donc pas, depuis son énoncé arbitraire, une motivation extérieure – la cicatrice d’Ulysse, une règle sociale secondaire, etc. Suivant le théorème de Valincour, l’économie est donc manifeste et le personnage de Lucie (Mercedes), très actif, voire central dans le roman, dont la fonction au sein du récit catastrophiste aussi bien qu’au sein du triangle

⁴⁷ *Ibid*, p. 30.

⁴⁸ Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 197. Schoots relève à son tour que c’est là un lien direct avec la tradition ouverte par *Tristram Shandy*.

amoureux est tout à la fois sujet de quête et objet de quête, ne verra jamais ses gestes commentés, expliqués, motivés. Véritable variable indépendante dans la trame du roman, comme on le dit du temps – ou de Dieu –, elle *sera*, sans plus. On ne peut donc que relever l'ironie dans le fait que le narrateur s'attache à expliquer, justifier et motiver le flux du vent (élément naturel en soi et se passant d'explication), dont la fonction reste pour le moins risible dans la syntaxe principale du récit. C'est en ce sens que Bruno Blanckeman relève qu'Echenoz « met en jeu et en trouble ses composants narratologiques⁴⁹ », car, malgré la dépense d'informations inutiles, l'auteur économise en cachant l'essentiel pour la trame principale. Cette « absence de justification⁵⁰ » que Blanckeman lit chez Echenoz, s'apparente au « hasard tronqué » de Jérusalem ; au cœur de son « esthétique résolument artificialiste⁵¹ », ces hasards se donnent à voir dans leur arbitraire, comme jonction partielle – tronquée – entre les fonctions et les motivations. L'artifice s'oppose aux maximes générales qu'acceptent les lecteurs, en tant que naturalisation du monde ; ces maximes fondant la vraisemblance rendent les événements acceptables, alors que l'artifice les donne dans leur dépense arbitraire.

Prenons un autre exemple. À la suite de la balade silencieuse en voiture, Meyer et Mercedes (ou Lucie) se séparent. Or, afin de construire l'intrigue autour de la réunion du couple, thème classique, Echenoz élabore une narration extrêmement coûteuse. Meyer et Lucie se retrouvent, par un hasard absolument inacceptable, dans l'ascenseur d'un centre commercial, à Marseille. Très vite, ce qui aurait pu être une simple rencontre fortuite prend une proportion démesurée :

Tout le centre commercial avait frémi sous la réplique [sismique], depuis le mortier coffré des fondations jusqu'aux plus fines terminaisons nerveuses. [...] Meyer distingue le profil calme de Mercedes. [...] Maintenant, c'est toute la ville qui va trembler. Des profondeurs de ses quartiers s'élèvent divers vacarmes, des roulements de ferrailles écrasées sous la Pomme [...] Partout cela claque et craque comme quand ça va vraiment bouger.⁵²

Le narrateur introduit une catastrophe naturelle – qui détruira la deuxième ville de France ! – pour provoquer les retrouvailles du couple. Par son style aussi bien que son contenu, le passage pointe l'excès radical de la

⁴⁹ Bruno Blanckeman. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographie du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (CIREC), 2005, p. 59.

⁵² Jean Echenoz, *Nous Trois*, *op. cit.*, p. 67-69

proposition ; le coût se mesure de façon imaginaire au coût qu'on ne peut que difficilement envisager pour la reconstruction d'une ville comme Marseille. C'est là, dans l'œuvre d'Echenoz, une forme outrancière de « hasard tronqué ». Bien sûr, comme dans *Jacques le fataliste*, le narrateur travaille à motiver cette démesure ; or, la motivation apparaît antithétique : « Il y a comme ça des femmes qu'on ne retrouve que dans les ascenseurs⁵³. » Par cette maxime molle, le texte tâche d'expliquer l'enfilade des hasards qui feront qu'au terme du récit, Meyer, Lucie et le narrateur se retrouveront sur la même station spatiale. La vraisemblance à rabais que cela produit laisse le lecteur sceptique. « Une petite semaine en orbite, ça ne vous dit pas de tenter le coup ? Bien sûr, comme vous savez, budgétairement, on est un peu serré. Ça ne sera pas très bien payé ⁵⁴ », demande un personnage vers la fin du roman : n'est-ce pas une remarque métadiégétique, nous rappelant le coût prohibitif des enchaînements narratifs, comme si le récit arrivait, à son terme, ruiné ? Et de fait, le voyage scientifique visant à enrailler les catastrophes en marche paraît peu concluant. De même, le terme du roman ne laisse envisager aucune résolution, ou même pire, nous assistons à une aggravation des phénomènes catastrophiques, l'excipit rappelant l'une des plaies d'Égypte :

Je repasse dans le living, l'eau ruisselle sur les vitres de la porte-fenêtre. Tout à l'heure c'était une eau claire, une pluie classique plutôt rafraîchissante et maintenant elle paraît se troubler, se précipiter dans l'opaque. D'abord légèrement ocre, elle fonce de plus en plus et vire bientôt, je n'ai jamais vu ça. Au rose foncé puis au brun rougeâtre. Au bout d'un moment, vous diriez du sang⁵⁵.

Le vous, ici, apparaît curieux, réinsérant la raison du lecteur dans le procès du texte : en effet, voilà sans doute notre attente en regard de la suite des événements, comme lors de cavalcade derrière Jacques et son maître. Ce cataclysme, il n'est pas anodin de le mentionner, contrecarre la rencontre entre le narrateur et Lucie, qui lui a donné rendez-vous, pour peut-être changer le cours de ce triangle amoureux sans lendemain. Encore une fois, il n'en sera rien, car dehors, nous dirions qu'il pleut du sang, un temps à ne pas sortir, assurément.

⁵³ Ibid., p. 167-168.

⁵⁴ Ibid., p. 117.

⁵⁵ Ibid, p. 219.

4 Quelle économie pour le hasard ?

Nous avons tenté de montrer, dans cet article, comment le roman se propose en tant que dépense, et par conséquent, il a fallu présenter une économie narrative. Celle-ci s'articule au théorème de Valincour, développé par Genette, mais nous avons voulu l'informer de la lecture qu'offre Auerbach de *L'Odyssée* et de la *Genèse*. Il nous semble le lieu, en conclusion, de revenir sur le dialogue entre ces théories, car il se peut que notre analyse de Diderot et d'Echenoz nous ait mené à en réinterpréter certaines démonstrations.

Rappelons d'abord que, suivant Genette, la fonction (f) narrative constitue un élément jouant un rôle diégétique au sein d'un récit. La cicatrice d'Ulysse a une fonction importante : la reconnaissance du héros par sa nourrice. Nous aurions pu, avec Genette, présenter le gain de Rastignac, au salon de jeu, dans *Le Père Goriot*, un gain dont la fonction claire consiste à lui donner de la valeur, comme personnage, aux yeux de celle qu'il veut conquérir et de poursuivre ainsi sa progression sociale. On l'a vu, la cicatrice d'Ulysse se paye d'une longue analepse qui se substituera au récit central (m) ; le gain de Rastignac, quant à lui, sera motivé par une loi, sous forme de maxime, qu'offre Balzac sur la chance du débutant dans les roulettes de jeu. Le coût de ces motivations diffère non par leur nature, mais par leur traitement, toutefois : la blessure d'Ulysse est plus que vraisemblable et toute la scène de la reconnaissance serait fort économique sans le choix ostensible de dépenser à l'explication ce qui n'en demandait guère. Au contraire, la loi sur le hasard que Balzac érige pour justifier les gains de Rastignac est absolument inacceptable en ce qui a trait à l'empirisme, mais ne s'y attardant guère, elle *donne le change*.

On pourrait dire, de là, avec l'exemple d'Echenoz en tête, que l'économie narrative constitue une gestion des hasards. Un récit est toujours une succession d'actions, d'émotions, de choix, que le hasard – le vent, un cataclysme, l'humeur du moment, une roulette de Casino – motivera ; ce hasard est, dans l'ordre de la succession narrative, le signe de l'arbitraire : l'intrigue aux hasards fréquents et déterminants apparaîtra *cousue de fil de blanc*. En ce sens, si on reprend le théorème de Valincour ($F-M=V$), si $M = \text{hasard}$, n'est-ce pas à dire qu'il n'y a pas de motivation, et donc aucun coût ? Or, la vraisemblance, précisément, ne peut souffrir l'arbitraire du hasard. Comment s'en sortir ?

La *Genèse* présente l'arbitraire de l'énoncé comme économie stricte : quand c'est Dieu qui parle, sans doute peut-on souffrir que la Parole ne soit pas motivée. Notre lecture nous mène à la conclusion, sans doute extravagante, que

le théorème de Valincour considérerait la vraisemblance comme ce qui apparaîtra naturel – ainsi va l'économie narrative. On pourrait alors, avec Laurent Jenny, penser que cette vraisemblance constitue précisément le lieu de l'illusion du naturel, dans la mesure où la vraisemblance consiste à rendre naturel ce qui ne l'est pas⁵⁶. L'artificialité d'Echenoz, qui joue du hasard en méprisant volontiers la vraisemblance, ou encore le discours arbitraire du narrateur de Diderot qui semble convenir que les péripéties sont distribuées à la salière, sans guère d'ordre et de justification, tout cela donne à penser que l'économie narrative, pour dépensière qu'elle soit, adopte une motivation minimale. Comme Dieu, les narrateurs de Diderot et d'Echenoz conviennent que les choses se passent parce qu'elles se passent : loin du fatalisme professé dans le roman du premier, loin du catastrophisme que semble raconter le deuxième, c'est le hasard, la digression désintéressée qui fait se mouvoir la trame, et en ce sens, elle évolue suivant la règle de Dieu dans la *Genèse*. « L'œuvre d'Echenoz est donc une brûlure inextinguible de ce qui semble être la grande affaire du XXe siècle – la disparition de Dieu sur la pointe des pieds, l'effacement de l'autorité du sens⁵⁷ », écrit Olivier Bessard-Banquy, à la fin de son analyse des romanciers ludiques, que Schoots nomme minimalistes. Cette disparition de Dieu permet peut-être alors une nouvelle forme d'économie, à laquelle participèrent déjà Sterne et Diderot au XVIIIe siècle, celle d'une dépense qu'on ne comptabilisera pas, une dépense à l'extérieur de l'économie même des justifications, une dépense, en d'autres mots, qui se justifie de droit divin, *deus ex machina* généralisé, car si Dieu et les Autorités ne sont plus, ne reste-t-il pas que le hasard, l'arbitraire, la voix du narrateur qui nous assure que ce qui est, est ? S'il n'y a plus d'autorité de sens, peut-il même y avoir encore une vérité de laquelle on ferait illusion ; peut-on même penser qu'on s'entendrait sur une maxime morale tressant la vraisemblance en tant qu'économie narrative ? Il reste alors l'arbitraire, une manière de traiter sans fard les contingences qui forment la trame narrative de notre monde. C'est là une autre façon qu'à l'imagination de s'opposer à la raisonnable et fort comptable économie.

⁵⁶ Terry Eagleton présente l'idéologie en ces termes : « L'une des fonctions de l'idéologie est de "naturaliser" la réalité sociale, de la faire paraître aussi innocente et immuable que la Nature. L'idéologie cherche à transformer la culture en Nature, et le signe "naturel" est l'une de ses armes. », *Critique et théories littéraires. Une introduction*, traduit de l'anglais par Maryse Souchard, Paris Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994 (1983), p. 135.

⁵⁷ Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), 2003, p. 213.

Bibliographie

- ALBERTA-COPPOLA, Sylviane. Le Neveu de Rameau: un roman non romanesque?. *Littérature*, v. 171, n. 3, p. 81-87. Disponible dans : <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2013-3-page-81>. Accès : 12 mai 2025.
- ANDRADE, Ricardo; MURAKAMI, Makoto. O iluminismo de Denis Diderot: Jacques, o fatalista e seu amo. *Revista Vernáculo*, n. 6/7 (2002), p. 121-138. Disponible dans : <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/18493>. Accès : 13 mai 2025.
- ARISTOTE. *La Poétique*. Éditée par Gérard Lambin. Paris : L'Harmattan, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968 (1948).
- BATAILLE, Georges. Notion de dépense. In : BATAILLE, Georges. *La part maudite*, 1993, p. 21-38.
- BELLEAU, André, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*. Montréal : Primeur, coll. « L'échiquier », 1984.
- BESSARD-BANQUY, Oliver. *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Villeneuve d'Ascq*. Presses universitaires du Septentrion (Perspectives) : Paris, 2003.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris : Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- BOOTH, Wayne C., Distance et point de vue. Essai de classification. In : GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*. Paris : Seuil, coll. « Points », p. 85-113.
- DENEALT, Alain. *L'économie esthétique*. Montréal : Lux, 2020.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Garnier, 1962.
- EAGLETON, Terry. *Critique et théories littéraires*. Une introduction. Traduit de l'anglais par Maryse Souchard. Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques » : Paris, 1994 (1983).
- ECHENOZ, Jean. *Nous Trois*. Paris : Éditions de Minuit, 1992.

FOUCAULT, Didier. Vibrations du clavecin de Diderot: des Lumières vers le marxisme et le surréalisme. *Littératures classiques*, v. 85, n. 3, p. 327-341, 2014. Disponible dans : https://shs.cairn.info/article/LICLA_085_0327?tab=texte-integral. Accès : 13 avril 2025.

GENETTE, Gérard. Vraisemblance et motivation. In : GENETTE, Gérard. *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ». Paris : 2001 [1969].

JÉRUSALEM, Christine. Stevenson / Echenoz : le jeu des “images irréelles”. BLANCKEMAN, Bruno; MURA-BRUNEL, Aline; DAMBRE, Marc [dir.] *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne-nouvelle, 2004, p. 331-339.

JÉRUSALEM, Christine. *Jean Echenoz : géographie du vide*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (CIEREC). 2005.

LAURENT, Jenny, « Économie du récit réaliste », *Romanic Review* 68.4 (1977).

LUKÁCS, György, *La Théorie du roman*. Paris : Classiques Garnier, 2024.

MERCIER, Andrée. La vraisemblance : état de la question historique et théorique ». *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 (2009). Disponible dans : <http://tempszero.contemporain.info/document393>.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1995.

NUSSBAUN, Martha. L'imagination littéraire ». In : NUSSBAUN, Martha. *L'art d'être juste*, trad. de l'anglais par Solange Chavel. Paris : Climats, 2015 (1995), p. 27-48.

RUIZ, Luc. Diderot : le roman comme expérience. *Littérature* 171.3, 2013, p. 13-24. Disponible dans : https://shs.cairn.info/article/LITT_171_0013. Accès : 12 mai 2025.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *Diderot, un diable de ramage*. Paris : Gallimard, 2012.

VEBLEN, Thorstein Veblen. *Théorie de la classe de loisir*, traduit de l'anglais par Louis Évrard. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970 [1899].