

Imágenes de *vértigo* en *Les grandes blondes* de Jean Echenoz

Lourdes Carriedo López

Universidad Complutense de Madrid

carriedo@filol.ucm.es

Resumen

El presente trabajo, que se centra en la novela de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), desarrolla una triple vía de estudio anunciada ya por la polisemia del título. Por un lado, analiza el tributo que el escritor rinde a su amplia cultura literaria y cinematográfica mediante guiños intertextuales que, en este caso, reenvían directamente a la filmografía de Alfred Hitchcock. Por otro, estudia las *transacciones filmicoliterarias* que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, regido por una voz narradora tan activa y puntillosa como irónica y mordaz. Por último, reflexiona sobre el vértigo que producen las imágenes de una sociedad deshumanizada, bajo el triple molde narrativo de la novela de aventuras, policíaca y sentimental.

Palabras clave: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Transacciones fílmicas. Narratividad.

Abstract

The following paper, which focuses on the novel by Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), develops a three-way study already announced by the polysemy of the title. On the one hand, it analyzes the tribute that the writer pays to his broad literary and cinematographic culture through intertextual winks that, in this case, refer directly to the filmography of Alfred Hitchcock. On the other hand, it studies the *filmicoliterary transactions* that sustain a narrative discourse of fast paced rhythm and dizzying *tempo*, governed by a narrative voice as active and punctilious as it is ironic and biting. Finally, it reflects on the vertigo produced by the images of a deshumanized society under the triple mold of the adventure, crime and sentimental novel.

Key words: Hitchcock. Boileau-Narcejac. Filmic image. Narrative writing.

Résumé

Ce travail, qui porte essentiellement sur le roman de Jean Echenoz *Les grandes blondes* (1995), propose une triple voie d'étude, annoncée par la polysémie du titre. D'un côté, on y analyse l'hommage que Jean Echenoz rend à la littérature et au cinéma au moyen de nombreux clins d'oeils intertextuels. Ceux-ci renvoient directement aux films d'Alfred Hitchcock. De l'autre, les *transactions filmicolittéraires* qui sont à la base d'un discours roma-

* Artículo recibido el 20/01/2018, evaluado el 12/03/2018, aceptado el 25/03/2017.

nesque à rythme trépidant et *tempo* vertigineux, régi par une voix narrative dynamique et consciencieuse autant qu'ironique et critique. L'article se termine par une réflexion sur le vertige que produisent les images d'une société déshumanisée, dépeinte sous le triple moule générique du roman d'aventures, policier et sentimental.

Mots clé : Hitchcock. Boileau-Narcejac. Image filmique. Narrativité.

1. Jean Echenoz y su “cultura de filmoteca”: *Les grandes blondes*

Desde la publicación de su primera novela, *Le Méridien de Greenwich* (1979) en las ediciones Minuit, Jean Echenoz (Orange, 1947) se ha consolidado como uno de los novelistas más valorados y originales del panorama literario europeo. Por más que la crítica se haya empeñado en etiquetarlo como autor postmoderno y minimalista, de sello editorial Minuit¹, la lectura de sus novelas desborda cualquier expectativa reductora y produce una cierta confusión. Ello se deriva, por un lado, de una narración ficcional rica en guiños intertextuales de todo tipo –literarios, filmicos, pictóricos, musicales–, lo que obliga al lector a estar en constante alerta para detectar numerosos “*déjà vus*”, rebosantes sin embargo de nuevos significados. Cualquier mínimo detalle, ya sea el título de un cuadro, de un libro, de una canción o, simplemente, el primer plano de un objeto en apariencia banal, adquiere resonancias imprevisibles, a modo de guiño, indicio, o pista posible, no siempre fácilmente transitables. Por otro lado, el desconcierto del lector surge también de una dinámica evenemencial y un ritmo narrativo trepidantes que se alternan con planos-pausa de factura hiperrealista en frecuente deriva surrealista y fantástica. Con todo ello, el vértigo de la lectura está servido, y con más razón en la novela en la que nos centraremos en esta ocasión.

Como tantas otras novelas de Echenoz, *Les grandes blondes*² ofrece una buena muestra de esa denominada “estética del reciclaje³”, tan propia de su escritura, que

¹ Las ediciones Minuit presentan una larga y compleja trayectoria desde su creación en 1941. Se caracterizan, sobre todo desde que Jérôme Lindon asume la dirección en 1948, por la publicación de textos innovadores, transgresores, entregados a la experimentación narrativa y dramática. Jean Echenoz pertenece a la generación de novelistas que comienzan a publicar en torno a los años ochenta, como Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Éric Chevillard, Marie Redonnet o Christian Oster, entre otros. Todos ellos fueron educados en las prácticas experimentales del Nouveau Roman, por lo que se les ha considerado como “Nouveaux Nouveaux Romanciers”. A pesar de ciertas afinidades temáticas y formales, que han permitido a la crítica aplicarles una etiqueta con la que no todos están de acuerdo –la de “escritores minimalistas”–, cada uno presenta una voz narrativa propia y singular que cuestiona su adscripción a un grupo nunca constituido como tal. Así lo demuestra Fieke Schoots en su estudio de 1997 “*Passer en douce à la douane*”. *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*.

² Sexta novela publicada por Jean Echenoz, tras *Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983), *L'Équipée malaise* (1986), *Lac* (1989) y *Nous trois* (1992).

permite relanzar el género novelesco, “renarrativizándolo”⁴, pergeñando nuevas fórmulas narrativas y proponiendo nuevas imágenes sobre una contemporaneidad de ritmos fulgurantes que, nunca mejor dicho, produce vértigo. Nuevas imágenes siempre, resultantes de una mirada atenta al detalle, a la cara oculta e insólita de la realidad más cotidiana y plasmadas con una pluma tan ágil como breve y precisa.

El propio Echenoz ha reconocido la importancia de la previa visualización mental de sus escenarios, compuestos por imágenes que se suceden o se yuxtaponen unas a otras en ritmos variables y lógica a veces incierta. En una entrevista publicada en *El País* (26 de noviembre de 2014), Echenoz apuntaba a la imagen como matriz de su escritura y, más concretamente, precisaba la naturaleza fílmica de dicha imagen:

Soy incapaz de contar nada si no me he construido mentalmente una imagen. Y en esa fabricación prima la retórica del cine. Es como si me dominara un empeño en fundir ambas artes. El cine responde a una gramática, a un montaje de iluminación y sombra. Me empeño en traspasar todo eso a la novela (*El País*, 26 de noviembre de 2014).

Estas declaraciones no sorprenden en absoluto pues, ya desde el incipit de *Le Méridien de Greenweech* (1979), se percibe cómo la dinámica narrativa arranca de un plano descrito a modo de écfrasis pictórica, activado posteriormente según códigos fílmicos y acompañado de una certera conciencia metadiscursiva del narrador. Es de reseñar que, por su parte, el excipit responde simétricamente a un proceso inverso, el del *travelling* en retroceso que acaba en foto fija:

Que l'on entreprenne la description d'une image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails [...] tout cela éveille le soupçon. [...] Le tableau peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le support, ou le prétexte, peut-être, d'un récit (Echenoz, 1979: 8).

Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux -ils diminuent-, nous nous élevons lentement jusqu'à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l'océan, qui

³ “Estética del reciclaje” es la expresión empleada frecuentemente por la crítica en alusión a las múltiples referencias culturales y artísticas, a la proliferación de recursos propios de distintos subgéneros novelescos de los que se nutre la ficción de Echenoz. El primero en emplear la expresión es Guy Scarpetta (1996), pero quien difunde la etiqueta desde la crítica literaria es Dominique Viart en un artículo señero de título sarrautiano : « Écrire avec le soupçon » (Viart, 2002 :159).

⁴ “Renarrativización” del texto es el término empleado por Kibédi Varga (1990) para designar la voluntad de restitución de la intriga en el relato, sin llegar nunca a la recuperación de los moldes narrativos decimonónicos.

décroit dans notre ascension, jusqu'au silence. L'image s'immobilise (Echenoz, 1979: 255-256).

La dinamización del plano en escenas y secuencias, así como su posterior sintaxis narrativa en montaje sucesivo o yuxtapuesto, resulta fundamental para comprender la obra de Echenoz e imprescindible para desentrañar el misterio de *Les grandes blondes*, una novela en apariencia ligera o superficial a la que nos acercaremos desde la triple perspectiva anunciada ya por el título polisémico del artículo. El enunciado “imágenes de vértigo” juega con varios niveles de significado que configurarán la deriva de este trabajo, en el que se abordarán los siguientes puntos.

En primer lugar, la presencia del substrato fílmico, que resulta evidente desde las primeras páginas de *Les grandes blondes*, tanto desde el punto de vista temático cuanto en la recuperación de secuencias magistralmente rodadas por Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958), su ya mítica película⁵. El hecho de que el director británico se inspirase a su vez en una novela de 1954 -*D'entre les morts* de Boileau-Narcejac- reenvía a la cadena infinita de elementos que se intercambian literatura y cine, ilustrando el certero y hoy ya indiscutible comentario de Jean-Bernard Vray sobre las reflexiones de André Gardies” (1999: 7): “Car si, selon l'expression d'André Gardies, la littérature peut-être considérée comme une *banque de données* pour l'écriture cinématographique, le cinéma est devenu aussi un fonds nourissant pour l'écriture littéraire.

En segundo lugar, las *transacciones filmicoliterarias*⁶ que sustentan un discurso novelesco de ritmo trepidante y *tempo* vertiginoso, en el que se recuperan elementos estructurales propios de la novela de aventuras, del *thriller* y, en menor medida, de la novela sentimental.

Por último, la aplicación de una *mirada-cámara* tan activa y puntillosa como irónica y mordaz -una especie de mirada bifocal- sobre una contemporaneidad que suscita perplejidad o, cuando menos, una sonrisa sardónica de la que se hace partícipe al lector. Sutilmente obligado a establecer paralelismos entre las vivencias de los atribulados personajes y el mundo que habita, el lector no puede por menos que sospechar que la intención última de la novela trasciende con creces la dimensión puramente lúdica.

Nótese la reiteración en estas primeras consideraciones del sustantivo apariencia y sus derivados adjetivales y adverbiales, quizás como llamada de atención, si no contagio, de uno de los recursos más característicos de la ficción echenoziana, donde

⁵ En 1995 la Biblioteca del Congreso de EEUU elige *Vértigo* de Hitchcock para su preservación en el National Film Registry por considerarlo un film cultural y estéticamente significativo. 1995 es también, curiosamente, el año de la publicación de *Les grandes blondes*.

⁶ Tomamos prestada, por analogía con lo fílmico, la expresión *transacciones fotoliterarias* utilizada por Jean-Pierre Montier (2015) para designar, en este caso, la impregnación de la escritura novelesca por elementos propios del discurso cinematográfico.

nada es lo que parece. En *Les grandes blondes*, los torpes detectives que siguen el rastro de Gloire Stella, antigua *star* de la canción, desvanecida en las brumas del incógnito y la clandestinidad desde cuatro años atrás, no tardan en darse cuenta de ello. Y a veces lo hacen demasiado tarde. Tal es el caso de Jean-Claude Kastner, perdido por las carreteras bretonas en busca de una imagen ficticia y estereotipada de espectacular rubia a la que no sabe reconocer a tiempo. Camuflada bajo la figura anónima de morena vulgar y corriente, excesivamente pintada, mal vestida y sin glamour⁷ la ex cantante de instinto asesino termina despeñándose por el acantilado.

La caída mortal de Kastner, propiciada por el empujón de la falsa morena con conducta de Gorgona⁸, no es sino la primera de una serie de muertes por caídas al vacío que ritmarán la dinámica actancial de la protagonista, sustentada en el enmascaramiento, el asesinato y la huida. Gloire Abgrall se pasa la vida huyendo de la persecución de -como no podía ser de otra manera en Echenoz- mediocres investigadores contratados por un anodino productor de televisión cuyo apellido proléptico, Paul Salvador, resulta premonitorio del sorprendente *happy end* de la aventura. El desenlace de la novela, en efecto, frustra las expectativas del lector cuyo horizonte pasa por un nuevo asesinato por parte de la *femme fatale* que resulta ser Gloria, y por una nueva caída, esta vez del productor, no por casualidad acrofóbica. Nada de eso ocurre en un final que se acomoda a los clichés de la novela sentimental, en la que tanto la pulsión asesina de Gloire -“la technique habituelle, un petit précipice et hop” (Echenoz, 1995:160)-, por lo general desencadenada en situaciones de acoso, como los vértigos de Paul resultan curados por obra y magia del amor. Los efectos terapéuticos de este resultan eficaces, tal y como indica el excipit de la novela, en el que se fusionan dos de sus grandes hilos narrativos y se resuelven las dinámicas actanciales de sus personajes principales: “Il n’a plus peur du vide, elle n’a plus peur de rien” (Echenoz, 1995:251).

Quizás lo que menos importe sea ese final impostado de novela rosa, tras las muchas peripecias vividas por la protagonista y sus perseguidores según un ritmo frenético digno de novela de aventuras con tintes de novela negra. Quizás lo que más importe, siendo sin embargo lo menos evidente, sea la mirada inquieta y sin filtros que se lanza al mundo de falsedad, simulacro y corrupción por el que los personajes transitan. Sobre ello reflexionaremos en la tercera parte de este trabajo, tras haber señalado algunas llamativas coincidencias entre la novela de Echenoz y las referencias filmicas con las que juega de manera magistral.

No es indiferente que, al igual que el Flavières de *D’entre les morts*, y que el John Ferguson de *Vértigo*, ambos inspectores de policía retirados, Paul Salvador reconozca un problema de acrofobia manifestado por una invalidante sensación de vérti-

⁷ Muy en consonancia con la imagen de Kim Novak teñida de morena en *Vértigo*, de Hitchcock.

⁸ La figura mítica subyace implícitamente en la dinámica actancial de la excantante, cuya capacidad de atracción resulta fatal para muchos de los personajes masculinos, subyugados sin capacidad de reacción.

go, capaz de desencadenarse con la mera contemplación de un fotograma de resonancias fílmicas explícitas:

On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo*, parmi lesquels un plan vertical de la cage d'escalier (combinaison de travelling arrière et de zoom avant), mais Salvador est lui-même très sensible au vertige, à ce point sensible que le moindre cliché d'à pic en plongée lui donne la nausée. Non, dit-il, trouve autre chose. On va s'arrêter là pour aujourd'hui (Echenoz, 1995:96-97).

Tampoco es casual que, al igual que en la novela de Boileau-Narcejac y que en el film de Hitchcock, en la novela de Echenoz se sucedan las caídas al vacío, en este caso propiciadas por una *rubia peligrosa*⁹ muy del tipo de las actrices hitchcockianas a las que precisamente el productor de TV Paul Salvador piensa dedicar su programa (Echenoz, 1995:44).

Obsesionado por un futuro documental televisivo del tipo de “Qué fue de...?”, Paul Salvador resulta un personaje determinante en el relato por cuanto proporciona el motivo de arranque (rescate de la estrella desaparecida para su integración en el programa) y permite al cabo su desenlace (encuentro con la antigua estrella y flechazo amoroso), a pesar de su exigua intervención directa en el desarrollo de la acción¹⁰ y de la banalidad de las tesis enunciadas para su informe. El documental en proyecto, con el que en realidad Paul Salvador pretende responder a la pregunta de por qué *Gentlemen prefere blondes*¹¹ (*Los caballeros las prefieren rubias*), formulada en la película de Howard Hawks, va perdiendo consistencia argumental a lo largo de la novela, para terminar cayendo en una cierta gratuidad e incoherencia de reminiscencias borgesianas: “Pas forcément besoin d'être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit). Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d'être blonde, d'ailleurs” (Echenoz, 1995:66).

No hace falta ir mucho más lejos en esta breve aproximación a *Les grandes blondes* para percibir los numerosos guiños que la novela lanza al lector cinéfilo va-

⁹ *Rubias peligrosas* es la acertada traducción de *Les grandes blondes* elegida por Josep Escué para la edición castellana de Anagrama (2006).

¹⁰ Tras haber encargado la búsqueda de la antigua estrella a una agencia de detectives, Paul Salvador se pasa el tiempo pergeñando un informe sobre las rubias peligrosas en una rumia tan improductiva como banal: “Il a cherché de nouvelles idées pour son projet, depuis le début de la matinée, sans en concevoir aucune comme la plupart du temps” (Echenoz, 1995:237).

¹¹ Esta película de 1953, en la que Marilyn Monroe y Jane Russel se dan la réplica como rubia y morena respectivamente, subyace en muchos de los guiños cinematográficos de la novela. La pareja de Gloire y Rachel, entre las que se establece una fugaz relaciónlésbica en Bombay, obedece a esta idea opuesta y al tiempo complementaria de la belleza femenina: « Vous les trouvez à première vue belles comme le jour, puis à la réflexion comme deux jours différents, deux jours de fête au cœur de saisons opposées » (Echenoz, 1992:127).

liéndose tanto de imágenes cinematográficas de los años cincuenta como de las imágenes aceleradas que configuran una trama vertiginosa de huidas, búsquedas, persecuciones y desapariciones; peripecias múltiples en las que los personajes se comportan como actores mediocres, o figurantes sin experiencia (Echenoz, 1995:221).

2. Ecos del *Vértigo* hitchcockiano

Considerada en 2012 como una de las mejores películas de todos los tiempos, *Vértigo* de Alfred Hitchcock ha hecho efectivamente historia como thriller psicológico y muestra refinada de cine negro. Otra de sus producciones, *Psicosis*, dejó para siempre grabadas en la memoria del espectador las imágenes terroríficas del asesinato en la ducha de la joven y rubia protagonista, y del posterior hundimiento en el agua, desesperadamente lento, de su coche. *Les grandes blondes* contiene referencias a ambas películas en secuencias muy concretas, al margen de la común fobia a las alturas, ya comentada, de los protagonistas masculinos.

Lanzado a la búsqueda de la antigua estrella Gloire Stella¹², de nombre verdadero Gloire Abgrall, y camuflada bajo el nombre falso de Christine Fabrège¹³, el detective Kastner vive en una pesadilla¹⁴ anticipativa su propio final (Echenoz, 1995:14). Presiente el peligro que le acecha sin capacidad de reacción, dominado por el poder del deseo: “il commençait d’être excité lorsqu’une sueur froide l’envahit” (Echenoz, 1995:22). Los sudores fríos de Kastner anticipan el peligro inminente que se verá cumplido en terrorífica réplica real del sueño premonitorio, al tiempo que reenvían al título francés del film de Hitchcock, *Sueurs froides*, comercializado en inglés bajo el de *Vertigo*. En efecto, el destino de Kastner le llevará a despeñarse por un acantilado bretón bajo el inesperado y violento empujón de la mujer anónima que le sedujo.

Una vez consumado el homicidio, Gloire sigue los pasos preceptivos que el subgénero negro demanda: borrado de huellas y todo tipo de rastro, desaparición del cadáver, huida del lugar de los hechos no sin antes haberse desprendido del coche de Kastner empujándolo penosamente por otro acantilado. En este caso, la secuencia fílmica a la que la voz narradora alude explícitamente corresponde a *Psicosis*, en concreto a ese momento en que Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, hace desaparecer el Ford blanco de Marion Crane (Janet Leigh). El paralelismo entre el

¹² Nombre artístico muy propio de barco de pesca, como indica irónicamente uno de los detectives reflexionando sobre la antigua estrella venida a menos (Echenoz, 1995:11).

¹³ Echenoz sigue a pies juntillas muchos de los recursos propios del género policíaco, y uno de ellos es evidentemente la multiplicación de identidades falsas.

¹⁴ Pesadilla que retoma la escena introductoria de *Vértigo* en la que John Ferguson (James Stewart) se balancea sobre el vacío colgado de un andamio. El narrador se refiere a esta situación como un sueño angustioso muy frecuente, “rêve classique de vertige” (Echenoz, 1992:14), que se hará realidad en el caso del primer detective. Al igual que en la filmografía de Hitchcock, los personajes de Echenoz tienen horribles pesadillas, cuando no sufren de insomnio.

hundimiento de los dos coches en las dos secuencias, fílmica y literaria, se pone claramente de manifiesto por una voz narradora atenta en este caso a las convergencias y divergencias existentes entre ambas¹⁵:

Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins considérant le même spectacle en 1960 – sauf que l’auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, et qui s’immerge docilement sans faire d’histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche recalcitrante, plaque minéralogique NFB 418 (Echenoz, 1995:51)

Conocida es la importancia del automóvil tanto en la filmografía de Hitchcock como en la narrativa de Echenoz. Muchos de los desplazamientos se producen con uno o varios personajes mientras la radio proporciona el ambiente musical y sonoro de la escena. En *Les grandes blondes* proliferan estos recorridos en coche, que constituyen uno de los *script*¹⁶ –o escenarios tipificados por cine y literatura de la experiencia común a narrador y lector– más característicos de la ficción echenoziana y que presentan interesantes variantes y transgresiones a lo largo de la novela. Señalaremos aquí dos escenarios propiamente cinematográficos.

El primer ejemplo nos lo proporciona el ataque de Gloire al coche del sustituto del malogrado Kastner. Más hábil que este último, el también detective Boccara localiza la casa donde vive Gloire y la vigila desde su automóvil con las luces apagadas. La cámara adopta la dirección de la mirada escrutadora que lanza Gloire al exterior de la casa, sin escapársele la lumbrera del cigarrillo de Boccara tras los cristales empañados del coche. Hasta aquí, un típico escenario de película policíaca. Pero un brusco cambio de toma, esta vez desde el interior del coche, da cuenta de la paralización del detective ante la terrorífica visión de la muchacha en veloz travelling de acercamiento:

Depuis l’intérieur de cette automobile. Boccara voit la jeune femme qui s’approche. Hache à la main, visage de méduse, dans l’ombre elle paraît surgir d’un panthéon barbare, d’un tableau symboliste ou d’un film d’horreur. Elle progresse beaucoup plus rapidement que la pensée de Boccara qui, pour le moment, n’a pas l’initiative d’une moindre réaction. Comme il songe à tendre enfin la main vers la clef de contact, la hache

¹⁵ Christine Jerusalem (1999) demuestra cómo la reescritura de muchas de las angustiosas escenas de los filmes de Hitchcock por parte de Echenoz tiende a la parodia y a la “carnavalización”, lejos del suspense trágico del cineasta.

¹⁶ Los *script* pueden derivar fácilmente, gracias a la competencia intertextual del lector o espectador, en desarrollos previsibles y genéricamente tipificados de la acción narrativa, literaria o cinematográfica (Baroni, 2002: 111).

vient s'abattre sur le pare-brise qui explose au moment où le moteur démarre" (Echenoz, 1995:73).

La cita interesa por cuanto implica un rapidísimo cambio de toma exterior-interior del vehículo en procedimiento claramente fílmico. Pero, además, implica una serie encadenada de referencias culturales y artísticas de valor considerable. Por un lado, la referencia a Medusa actualiza una figura mítica destructiva muy frecuente en la pintura simbolista e inspiradora de numerosos personajes femeninos de la narrativa de Echenoz. Gloria, en tanto que tenebrosa mujer fatal, se adecúa al estereotipo de mujer inaccesible e intimidatoria, tanto por su físico hipersexuado como por su comportamiento esquivo y misterioso, de rasgos claramente sádicos cuando se enfurece¹⁷. Por otro lado, la relación heteróclita –“panteón bárbaro, cuadro simbolista, film de terror” (Echenoz, 1995:73)– que sigue a la referencia catalizadora de todas ellas, Medusa, sintetiza lo aterrador de esa imagen congelada por un instante en la conciencia artística del detective. Solamente cuando la imagen detenida, cual estremecedora écfrasis, cobra movimiento y el parabrisas del coche salta en mil pedazos, Boccara, guiado por su instinto de supervivencia, es capaz de reaccionar y de huir.

La segunda escena a la que nos referíamos reenvía asimismo a una toma desde el interior del vehículo, pero esta vez en movimiento y conducido por la protagonista: “Étant repartie dans la voiture de Lagrange, sur la route Gloire soliloquait. Les phares de l'Opel perforaient coniquement la nuit tombée, projetant le film de la journée sur le double rideau des peupliers” (Echenoz, 1995:230). El haz luminoso de los faros equivale aquí al de la proyección de los acontecimientos de la jornada en la pantalla mental de la protagonista, cuya zozobra recuerda a la de esas rubias actrices al volante que tanto gustaban a Hitchcock: Kim Novak en *Vértigo* (1958), Janet Leigh en *Psicosis* (1960) o Tippi Hedren en *Los pájaros* (1963), por ejemplo. Nótese, por otra parte, que los faros no iluminan ningún paisaje nocturno exterior, sino la proyección de un desasosiego interior mostrado esta vez por una cámara subjetiva.

Los ecos de *Vértigo* vuelven a activarse explícitamente en una de las últimas escenas de *Les grandes blondes*, aquella en la que el pseudodetective Personnetaz sube a un cinematográfico faro¹⁸ normando tras las huellas de Gloire Abgrall. La imagen de la inminente caída del tercer investigador empujado por ésta aparece como más que probable horizonte de lectura, perversamente alimentado por el narrador:

Et c'est donc à cinq heures précises que, Gloire, surgissant d'un léger renforcement, surprendra Personnetaz par derrière et, comme elle sait si bien le faire, le balancera par-dessus la ram-

¹⁷ Existe un vértigo ciertamente sádico no desprovisto de componente sexual en la Gloire que empuja compulsivamente a sus víctimas al vacío. Resulta evidente, por ejemplo, la excitación sexual de Gloire tras haber contribuido a la caída de su acosador por el puente de Pymont (Echenoz, 1995:116).

¹⁸ En evidente paralelismo con la torre de la Misión desde la que caen en *Vértigo* tanto la esposa de Elster como la rubia Madeleine, interpretada por Kim Novak.

barde avec vigueur. On l'a dit, ce n'est pas un grand phare, on dirait presque un jouet, un élément de décor pour film à petit budget (Echenoz, 1995:223).

Sin embargo, a pesar de que la lógica del relato sugiere la caída del detective como continuación de la retahíla de muertes por despeñamiento propiciadas por la protagonista¹⁹, Personnetaz se salva milagrosamente gracias a la intervención de Béliard²⁰, un homúnculo de carácter fantástico que, a lo largo de la novela, encarna tan pronto el instinto destructor como la conciencia moral de la protagonista. Episodio fantástico que encamina la acción hacia un *happy end* ciertamente impostado con el que Echenoz juega con los posibles ilógicos o indecidibles del relato, combinando elementos propios de las novelas de aventuras, policíaca, sentimental y fantástica.

Nunca mejor dicho, Echenoz juega con elementos propios del suspense hitchcockiano, pero los vacía de intensidad dramática y psicológica y les confiere una ligereza y levedad que, paradójicamente, terminan adquiriendo una inusitada profundidad crítica. Por un lado, despoja a las escenas de la gravedad requerida por la acción mediante la aceleración del movimiento y la agitación constante de los personajes, en huida o en búsqueda permanente tanto de los demás como, en el fondo, de sí mismos. Una especie de acelerador de partículas ficcionales y narrativas que constituye, como pronto señaló Jean-Claude Lebrun, “un acelerador de sentido” (Lebrun, 1992: 16,59). Por otro, confiere a la voz narradora la distancia propia de una cámara objetiva e impasible, desde la que el lector observa la evolución de unos personajes respecto de los que no cabe la empatía, sino la extrañeza, la burla o la crítica.

3. Un ritmo narrativo vertiginoso para aventuras trepidantes

Como ya hemos avanzado, en *Les grandes blondes* tres hilos narrativos se alternan y se combinan con agilidad a lo largo de sus 28 capítulos, proporcionando una sensación de simultaneidad temporal muy cinematográfica: A) La peripecia de huida de Gloire Abgrall, tanto de los paparazzi, primero, como de los detectives, después; B) La persecución de la antigua estrella de la canción por parte de unos detectives incompetentes que le pisan los talones sin llegar a alcanzarla; C) El seguimiento distraído de la doble investigación por parte de Paul Salvador, obsesionado con su informe sobre la naturaleza plural y versátil de esas *rubias peligrosas*, no solo en el cine o en el

¹⁹ Según da a entender el narrador, a la muerte del detective Kastner le han precedido al menos otras dos: una, la sospechosa caída del amante y representante artístico de Gloire desde un cuarto piso por el hueco del ascensor; y dos, la de un paparazzi entrometido desde alguna de las torres de la catedral de Rouen. El lector intuye pronto la pulsión de Gloire, que se convierte en « rima ficcional del relato » (Houppermans, 2008 :149).

²⁰ En Béliard focaliza Echenoz el carácter fantástico de la acción, confiriéndole un sesgo alucinatorio. La aparición y desaparición del homúnculo coincide con momentos clave del devenir de la acción, siendo su intervención determinante en la dinámica de agresión, huida, supervivencia y rectificación de la protagonista.

arte, sino también en la vida. En realidad, el programa constituye la excusa perfecta para introducir una disertación tan torpe como irrisoria acerca de un canon de belleza estereotipado e impuesto por el cine -“Les grandes blondes. Récapitulons. Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmaniennes. Puis nous avons celles des films soviétiques, pays satellites inclus” (Echenoz, 1995: 65). Disertación que se convierte, en permanente oscilación y autocorrección del pensamiento, en un frívolo discurrir sobre la capacidad de seducción femenina: “Pas forcément besoin d’être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit.) Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d’être blonde, d’ailleurs. Je ne sais pas encore” (Echenoz, 1995: 66). Pronto se adivina, pues, la intrascendencia reflexiva y discursiva, aunque no paródica, de ese tercer hilo narrativo.

Si bien en cada capítulo de la primera parte de la novela la acción suele corresponder a alguno de los tres hilos eventuales anteriormente reseñados, pronto el ritmo narrativo se acelera. La voz narrativa salta ágilmente de uno a otro gracias a bisagras actanciales y espacio-temporales no desprovistas de humor, cuando no gracias a elipsis fulgurantes que inciden en su carácter fragmentario y activan la imaginación del lector. Así, por poner un ejemplo, en el capítulo 20, el triple hilo compuesto por Salvador – Personnetaz / Donatienne - Gloire Abgrall se alterna con breves bisagras metalépticas que delatan la intervención de un narrador tan omnisciente como irónico, diestro en el uso del discurso indirecto libre:

Mais où est-ce qu’elle pourrait être maintenant cette conne? se demandait-elle [Donatienne] ensuite entre ses dents.

Innocemment, cette conne pensait qu’on la laisserait en paix quand elle se serait acquittée de sa mission. Arrivée à Bombay, descendue à l’hôtel Suprême, sa chambre était élémentaire (Echenoz, 1995: 173).

En la novela proliferan las peripecias trepidantes y los viajes relámpago narrados al ritmo vertiginoso de sumarios. La acción queda condensada al máximo en segmentos activos propios de la novela de aventuras. El narrador, tan práctico como resolutivo, liquida en unas cuantas líneas el vuelo improductivo de ida y vuelta París-Sidney de detectives incompetentes:

Et le lendemain, Boccara se disait toujours déprimé lorsqu’ils s’embarquèrent dans ce même Boeing pour Sydney qu’avait emprunté Gloire. Mais nous savons qu’elle a quitté Sydney, nous connaissons déjà ce trajet, réglons donc tout cela très vite et résumons. À l’hôtel de Darling Harbour ils ne trouvèrent personne, le temps était épouvantable, ils n’eurent le temps de rien voir, ils rentrèrent aussitôt (Echenoz, 1995: 124).

Estos pasajes-sumario, en los que se explicita la intervención de una voz narradora consciente del efecto del montaje acelerado, se alternan con fragmentos narrativos más sosegados en los que el ritmo se hace más lento, según una cadencia regular de tensión-distensión. Los momentos de aceleración narrativa coinciden con los viajes de Gloire Abgrall en su dinámica de huida por varios continentes y su deseo de esquivar a unos investigadores dispuestos a seguirla a cualquier parte del mundo. Los paisajes, preferentemente urbanos, se suceden a velocidad de vértigo, esbozados con escasas pinceladas que permiten reconocerlos en su particularidad.

A veces la voz narradora fija la atención en algún *punctum*²¹ insólito que impone una pausa descriptiva o reflexiva, y permite recobrar aliento. Los ritmos trepidantes se combinan con planos-pausa correspondientes a zoom de aproximación en los que la mirada se queda prendada de un objeto –elemento decorativo, atuendo, utensilio doméstico, etc.– en ese fetichismo del objeto tan contemporáneo que contribuye a señalar lo extraño y asombroso de la realidad cotidiana. Siempre existe algún detalle insólito al tiempo que sintomático de la realidad contemporánea –a modo de imágenes fractales (Lebrun, 1992: 104)– que retiene la atención del narrador, a veces digresiva, para acto seguido permitirle recobrar el vibrante ritmo de cruceo de la aventura inesperada y del viaje compulsivo, experimentados siempre por lugares de tránsito (aeropuertos, hoteles o carreteras). Esta doble velocidad narrativa del texto echenoziano cumple una función semejante a la del “meganarrador filmico”, en términos de André Gaudreault y François Jost en su estudio sobre *Le récit filmique* (1990): el narrador no solo actúa como un meticuloso montador-regidor de planos y secuencias, atento al ritmo y coherencia del relato, sino también se ocupa de ajustar la lente según un encuadre, plano o perspectiva determinados con vistas a mostrar al detalle la imagen de una realidad tan huidiza como equívoca.

Una vez descubierta en Launay-Mal-Nommé, un pueblecito de la escarpada costa bretona donde se había refugiado tras su salida de prisión por el presunto homicidio de su amante y manager, Gloire inicia una dinámica compulsiva de huida que la lleva a Sidney primero y, tras el nuevo homicidio de un acosador en el puente Pyrmont, a distintas ciudades de la India (Bombay y un balneario turístico del Sur, en ágil dinámica de ida y vuelta, esta vez en tren) para terminar por volver a Francia en peligrosa misión de contrabando e instalarse de nuevo en la costa atlántica. En esta ocasión se trata de la costa normanda, cerca de Honfleur. Gloire cree encontrar allí refugio junto al corrupto abogado Lagran.

Tras haber estado pisándole los talones de manera improductiva durante más de dos meses, la búsqueda de Gloire se resuelve de manera sorprendentemente sim-

²¹ Si la narración echenoziana se produce según un ritmo acelerado de plano-secuencia, el plano adquiere sus señas de identidad a modo de imagen fotográfica en la que el *punctum*, en el sentido barthesiano (Barthes, 1980) de detalle de inexcusable percepción e importante irradiación significativa, siempre queda de manifiesto.

ple²², como por encanto, gracias a una pista inesperada: la que proporciona una visita de la protagonista a su padre enfermo de Alzheimer, ingresado en un asilo próximo a Rouen. Una vez localizada por el detective Personnetaz y su ayudante Donatienne, y persuadida de abandonar el anonimato para recuperar la gloria y el glamour de antaño -“l’argent, le monde, le succès retrouvé, pourquoi pas le début d’une nouvelle carrière et tant qu’on y est l’amour [...]?” (Echenoz, 1995: 227)-, Gloire se presta finalmente al rodaje de la emisión televisiva sobre su evolución artística. Con ello se cierra la deriva anecdótica de la novela: Paul Salvador encuentra a la antigua *star* para rodar su programa (novela de investigación) gracias a la búsqueda de unos detectives cuya ineptitud permite dilatar la acción (novela de aventuras y policíaca), con la colaboración de su ayudante Donatienne. Por último, tanto ésta como el propio Salvador hallan inesperadamente el amor cada cual por su lado, lo que confiere a la novela un sesgo sentimental y romántico que atiende a la ambigüedad de un incipit de tono butoriano²³: “Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu’un” (Echenoz, 1995:7). Al final del relato se comprende que la búsqueda no tenía solo una motivación profesional, sino también amorosa. Mientras ambas quedan colmadas en la novela, la pirueta lúdica del apellido se llena de significado: en consonancia con el contenido semántico de aquel, Paul Salvador asume un papel redentor para con Gloire y, al tiempo, resulta doblemente salvado, tanto de su acrofobia como de su soledad. La jugada ha resultado maestra. Sin embargo...

4. El vértigo del mundo contemporáneo

No hay que perder de vista que, si hay sentimientos comunes a los personajes de *Les grandes blondes* y, en general, a los de la narrativa de Echenoz, este es el de la soledad, el tedio y la necesidad de encontrar refugio protector, tanto de los demás como de ciertas tendencias autodestructivas.

Las aventuras vividas a lo largo de *Les grandes blondes* por una excantante homicida, perseguida a través de varios continentes por detectives ineptos y obsesionada con la idea de desaparecer de la sociedad civil en busca de un anonimato y de un refugio imposibles²⁴, colman las expectativas lúdicas del lector. Sin embargo, la agu-

²² “On l’a cherchée au bout du monde, on l’a ratée et la voilà, à deux pas”, se dice Paul Salvador tras saber de la localización de Gloire en Normandía, después de haberla buscado hasta en las antípodas.

²³ La utilización de la segunda persona en ese comienzo abrupto de la novela recuerda sin duda a la perspectiva narrativa de *La modification* (1957) de Michel Butor, uno de los autores del *Nouveau Roman* que más influyen en Echenoz, tal y como él mismo reconoce en una entrevista concedida a *La Voz* (17 de abril 2014).

²⁴ « Se représentant au bout de ce bas monde une retraite introuvable, inviolable, hors d’atteinte. Une poche de marsupial au fond de quoi se blottir et puis hop, hop, toujours plus loin vers l’horizon meilleur pour oublier jusqu’à son nom, tous ses noms » (Echenoz, 1995:92). Se pone así de manifiesto la permanente búsqueda de Gloire de un refugio inalcanzable, a modo de ensoñado *regressus ad uterum*. Un anhelo de amparo y protección que corre paralelo a un deseo pertinaz de disolución y desaparición

deza e ironía de la voz narradora, combinada con los diferentes ambientes socioculturales en los que se mueven los personajes permiten pensar en una intencionalidad crítica, una mirada oblicua a lo que se ha considerado una “tentativa modesta de descripción del mundo”²⁵. (Jérusalem y Vray, 2006)

Intento modesto y humilde por cuanto Echenoz no pretende ni representar o reproducir²⁶ el variopinto paisaje de la sociedad contemporánea (en eso se diferencia de la ambición de Balzac, autor cuya obra conoce en profundidad y de la que aprende el arte del detalle significativo, analógico, y, con frecuencia, proléptico de caracteres y conductas), ni tampoco desarrollar un discurso ideológico o moralizador acerca de sus aspectos más reprobables. Ni lo uno, ni lo otro, sino llevar a cabo una denuncia profunda, bajo una aparente levedad, del vacío existencial de los personajes, de su ausencia de perspectivas de altura, de su falta de espesor ontológico en una sociedad que se mueve por deseos efímeros, en una constante hedonización de actos y desarrollo de anhelos económicos, no siempre lícitos.

Ante esta situación, poco o nada que decir para mejorar el silencio. Es lo que le ocurre a Personnetaz²⁷ durante uno de esos trayectos en coche que tanto proliferan en las novelas de Echenoz: “Il cherche quelque chose à dire sur la chance, sur la rue, sur la vie, une de ces choses enlevées, spirituelles et bien observées qui embellissent l’existence, et puis non, rien pour le moment” (Echenoz, 1995: 234). En esa situación, poco o nada que hacer para paliar el desconcierto ante el silencio y el vacío sino permanecer en continuo movimiento, rellenando el tiempo acordado y “pareciendo activo”, según la consigna de muchos de los personajes echenozianos. La actividad frenética y compulsiva se ajusta a los parámetros del pseudotriunfador. Requiere aceptar el juego de las apariencias y el simulacro, en un mundo de imágenes precarias, identidades falsas y decorados en trampantojo, que es el que Echenoz planta ante los ojos del lector. Porque lo que más le interesa es mostrar, sin más comentario, reflexión o mensaje explícito, el entramado de falsedad, hipocresía e injusticia del mundo

de la sociedad civil. No hay que perder de vista el título del libro que Paul Salvador tiene siempre a mano sin llegar nunca a leer, *How to disappear completely and never be found*, del cual se nos da la referencia bibliográfica completa -Doug Richmon, Citadel press, New York, 1994- en un alarde de exactitud (Echenoz, 1995:48 y 240). Este texto, citado de manera recurrente a lo largo de la novela sin llegar nunca a ser leído, refleja especularmente ese otro volumen que Léon Delmont compra en la estación al salir, sin llegar nunca a abrirlo a lo largo de su interminable viaje Paris-Roma, y que no constituye sino el envoltorio especular de lo contenido en *La modification* (1957).

²⁵ Es el título de una obra colectiva sobre Echenoz, publicada en 2006 bajo la dirección de Christine Jérusalem y Jean-Bernard Vray: *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*.

²⁶ Léase “re-presentar” y “re-producir” en su sentido más etimológico de “repetir”, “volver a”, lo que conduciría a una voluntad referencial y mimética propia de la escritura realista, muy alejada de la escritura echenoziana.

²⁷ No es de extrañar, si tenemos en cuenta el guiño despectivo del sufijo de ese « don nadie » que es Personnetaz.

en el que se mueven unos personajes impulsados por móviles particulares y económicos.

De ahí también que, al igual que ocurre en el cine de Hitchcock, escaseen los diálogos en discurso directo. La transcripción sintética e indirecta de los mismos corre a cargo de una voz narradora invasiva, siempre orientada, atenta al gesto y a la expresión del rostro y, por ende, a la reacción emocional del personaje; a los lugares por los que transitan, a los objetos que configuran el decorado y a los ruidos de fondo que configuran la ambientación sonora de una acción fundamentalmente urbana.

La novela ofrece de manera explícita, a través de las tribulaciones tanto de la actriz perseguida como de sus perseguidores, el panorama aciago de una sociedad en decadencia y su vertiente más necrosada: corrupción, prostitución, tráfico de sangre, de órganos, de personas, trata de blancas, contrabando de drogas, de material radioactivo, de armas, etc., todo aquello de lo que hablan los periódicos y que parece tan ajeno y alejado del hombre anónimo, centrado en el aquí y ahora de sus problemas particulares, en el aquí y ahora del individualismo narcisista denunciado por Lipovetsky (2004).

Desde esta perspectiva, no sorprende que el narrador aluda al cansancio y hastío de Gloire ante la descripción enumerativa por parte de su amiga Rachel de las actividades del consorcio Moopanar -“un consortium de trafics en tous genres” (1995: 178)- y su actividad ilegal a nivel internacional: “Mais tout cela, Gloire l’avait plus ou moins lu dans les journaux, elle commençait à se fatiguer de ces explications” (Echenoz, 1995:180). La transcripción indirecta de la exposición de Rachel, muy próxima al tratado, es uno de los pasajes más explícitamente reflexivos y enumerativos de la novela. En ella se denuncian las prácticas ilícitas de una “economía mundial alternativa” (Echenoz, 1995: 179), mientras quedan de manifiesto los tres pilares esenciales de la actividad: bienes, servicios y métodos. Gloire no permite, sin embargo, un análisis más profundo y analítico de las causas y efectos de dicha economía alternativa, y se inclina rápidamente por atender la pulsión más espontánea de su inclinación lésbica -“Elle préférait, dans l’immédiat, prendre Rachel dans ses bras” (Echenoz, 1995: 180)- antes de caer en las redes ilícitas de Moopanar & Cía y proseguir su deriva delictiva. Captada como camello de lujo en el terreno del tráfico y contrabando, Gloire participará indiferente al tráfico de material radiactivo y estupefacientes oculto en el vientre de los caballos que viajan con ella de Bombay a París. Hasta que Béliard, esta vez convertido en sensata voz de la conciencia desdoblada de la protagonista, de su otro yo responsable, le incita a recuperar la legalidad: “[...] il estimait qu’il était temps pour Gloire de revenir à des méthodes légales, de réintégrer la société des hommes” (Echenoz, 1995: 231).

En el enorme abanico de actividades delictivas que Gloire Abgrall descubre en su viaje a la India no hay por parte del narrador intromisiones reflexivas o morales. Se contenta con “poner ante los ojos” de Gloire y del lector las prácticas de una sociedad

corrupta y deshumanizada; *excesiva* en múltiples aspectos, en consonancia con el título del primer gran éxito de la cantante: *Excessif*. Como muchos otros novelistas contemporáneos, Echenoz se vale de las estructuras de la novela de aventuras, detectivesca o de investigación para introducir soterradamente, bajo un tono equívocamente amable, la búsqueda de respuestas a la relación que el personaje mantiene con el mundo y la sociedad en la que se integra, o desea integrarse; a la relación que el personaje mantiene con el otro y su alteridad indescifrable e incomprensible, con su inevitable horizonte de invisibilidad; a la relación, casi siempre frágil y conflictiva, del personaje consigo mismo. Tal es el caso de la protagonista femenina, sumergida en un mundo desprovisto de asideros para una existencia que, al cabo, se descubre vacía, sin norte ni referencias, inexorablemente atrapada en el juego de la apariencia y el simulacro. Como bien señala Bruno Blanckeman (2006: 176), “embrouillant les degrés de la fiction, il [Echenoz] établit un effet de mimétisme critique à l’ère du simulacre”.

La Gloria de Echenoz, que tiene mucho del halo misterioso, camaleónico y excitante de la peligrosa rubia hitchcockiana, resulta en las manos de su creador un marioneta perfecta para, mediante sus improductivas idas y venidas, sus relaciones efímeras, su estéril agitación o sus tediosos tiempos muertos, trazar de manera inmisericorde un inquietante esbozo del vertiginoso final del pasado siglo, tan certeramente definido por Gilles Lipovetsky (2004: 91) como “un composé paradoxal de frivolité et d’anxiété, d’euphorie et de vulnérabilité”.

Bajo un envoltorio aparentemente frívolo y desenfadado, en *Les grandes blondes* Jean Echenoz elabora pieza a pieza, escena a escena, detalle tras detalle, un universo ficcional tan divertido como, en el fondo, perturbador. Compone, cual montador virtuoso, las imágenes de inquietud y desasosiego (en el sentido más etimológico de ambos sustantivos) que su agudísima mirada percibe en la pantalla del mundo contemporáneo a través de los peculiares filtros hitchcockianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARONI, Raphaël (2002): «Le rôle des scripts dans le récit». *Poétique*, 129, 105-126.
- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000): *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2006): «Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure». *Roman 20/50*, 41, 167-178.
- BOILEAU, Pierre et Thomas-NARCEJAC (1954): *D’entre les morts*. París, Denoël.
- ECHENOZ, Jean (1979): *Le Méridien de Greenwich*. París, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1983): *Cherokee*. París, Éditions de Minuit.

- ECHENOZ, Jean (1995): *Les grandes blondes*. Paris, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999): *Je m'en vais*. Paris, Éditions de Minuit.
- GAUDREAU, André y François JOST (1990): *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan Université.
- HOUPPERMANS, Sjeff (2008): *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.
- JÉRUSALEM, Christine (1999): «Jean Echenoz: de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc», in Jean-Bernard Vray, *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 25-33.
- JÉRUSALEM, Christine y Jean-Bernard VRAY [dir.] (2006): *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KIBÉDI VARGA, Aron (1990): «Le récit postmoderne». *Littérature*, 77, 3-21.
- LEBRUN, Jean-Claude (1992): *Jean Echenoz*. Paris, Éditions du Rocher.
- LECLERC, Yvan (1989): «Autour de Minuit». *Dalhousie French Studies*, 17, 63-74.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004): *Les temps hypermodernes*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- MONTIER, Jean-Pierre (2015): *Transactions photolittéraires*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- SCARPETTA, Guy (1996): *L'âge d'or du roman*. Paris, Grasset.
- SCHOOTS, Fieke (1997): «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- TRUFFAUT, François (1966): *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris, Robert Laffont.
- VIART, Dominique (2002): «Écrire avec le soupçon», in Michel Braudeau *et al.* (dir.), *Le roman français contemporain*. Paris, Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 129-174.
- VRAY, Jean-Bernard (1999): *Écrire l'image : littérature et cinéma*. Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne.