

CHAPITRE 5 : L'ANAMNÈSE DE LA POÉTIQUE « MÉTA- » OU L'EXHIBITION DU « SECOND DEGRÉ »

Ou bien alors, si vous êtes plus malin, ce qui n'est après tout qu'une sorte de second degré de la naïveté, vous vous rendez à l'endroit que vous aviez initialement prévu, toujours sans savoir si ce n'était pas précisément là que je voulais vous amener. (MG, p. 70)

La marche de la modernité a poussé l'écriture du roman jusqu'à une sorte de vertige : contestant toute possibilité d'illusion référentielle, elle a axé le geste du scripteur vers l'intérieur de l'œuvre elle-même (autoreprésentation textuelle) ou bien vers d'autres œuvres (intertextualité). Le modernisme littéraire représente ainsi la remontée du goût pour les recherches en esthétique formelle. Celles-ci ont pris une part de plus en plus importante dans le texte du roman lui-même. Le premier signe de la nouvelle propension à la recherche « auto-représentative » fut, chez les romantiques, le surgissement d'une poétique dont l'intérêt majeur se concentre sur la personne de l'auteur. Dans un deuxième temps, le discours de la modernité y prêtant un grand appui, l'attention portée sur la personne du scripteur s'est réorientée du côté du texte et des modalités de sa naissance. Le modernisme littéraire surgit ainsi dans les romans d'un Gide, Proust ou Henry James comme une textualisation de l'acte d'écriture même. Ces romanciers dotent leurs textes des personnages d'écrivain qui sont en effet leurs propres « porte-parole ». Le discours sur le texte et son écriture ainsi que sur des questions générales de la littérature s'ancre à l'intérieur du texte même. Le discours « autoréférentiel » envahit l'écriture au point que le roman, en particulier dans les années 1970, se voit bloquée par l'idée que finalement la littérature ne pouvait parler que d'elle-même.¹ La dimension littérale est devenue en réalité la dimension référentielle du texte pour cette littérature autoréférentielle. Ce repli sur soi de la littérature moderniste ne peut se concevoir que comme une clôture qui eut pour effet le sentiment de crise de la fiction, soutenue par le constat d'une lisibilité problématique.

La pratique moderniste de la littérature au second degré, c'est-à-dire la littérature sur la littérature ou, plus précisément, le roman dans/sur le roman², a trouvé son ex-

1 Cf. Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 149.

2 Le type de dédoublement dépend de l'élément de l'œuvre même que celle-ci reflète. Elle peut ainsi dédoubler son histoire ou l'une de ses parties. Dans ce cas, le geste réflexif porte sur l'énoncé, le contenu du texte, et il s'agit de l'œuvre dans l'œuvre. D'autre part, elle peut tout aussi bien refléter l'acte même d'écriture ou de lecture. Ainsi, c'est au niveau de l'énonciation que s'étend l'effet de miroir. Dans ce cas, il est question de l'œuvre sur l'œuvre et il est possible d'y lire également une mise en texte de la personne d'auteur ou de lecteur en tant que figure emblématiques de ce type

pression emblématique dans la suite des théories du Nouveau Roman. Jean Ricardou réussit en ce sens à inscrire l'attitude de certains auteurs regroupés sous le label du Nouveau Roman dans la perspective des « Grands récits » qui, selon Jean-François Lyotard, déterminent l'esprit de la modernité autant que celui du modernisme.³ La démarche autoréférentielle évolue dans la conception ricardolienne de l'écriture vers le principe générateur de *progrès*, d'énergie et de sens.⁴ La « métapoétique » qu'engendre un processus de surdétermination littérale ne peut émaner que d'une lecture au second degré, lecture qui décèle le métatexte omniprésent. La conséquence ou, si l'on veut, l'objectif de cette « métapoétique » qui alloue au texte une autonomie croissante, est une illusion suprême : le vraisemblable aristotélicien est remplacé par un « vraisemblable textuel »⁵.

L'écriture de Jean Echenoz, notamment dans sa première phase, du *Méridien de Greenwich* (1979) à *Lac* (1989), expose également la dimension autoréférentielle de l'œuvre. Or le but, nous semble-t-il, est fort différent. Ses romans des années 1980 se posent comme des œuvres qui relisent la conception moderniste d'œuvre comme « système signifiant », autoréférentiel. Il n'est pas possible de parler d'une continuation de l'autoréférentialité moderniste puisqu'à la différence de l'autoréférentialité moderniste qui constitue un projet autoreprésentatif global et d'envergure, l'autoréférentialité dans les romans d'Echenoz n'est que partielle et éclectique, revêtant le caractère ponctuel, fragmentaire et largement ironique. Dans le cas du *romanesque*⁶ échenozien, il ne s'agit pas de produire une œuvre qui serait une autoreprésentation, c'est-à-dire une œuvre dont le seul référent serait cette œuvre même, mais de rendre compte, sous forme d'une anamnèse ludique, de ce processus générateur de la fiction moderniste. Si l'une des caractéristiques majeures du modernisme littéraire est la pleine conscience des moyens autoréflexifs qu'il se doit d'exploiter, le roman échenozien ne fait qu'en enregistrer les échos. L'anamnèse est ici entendue comme un rappel du souvenir au sens platonicien du terme : ayant bu, au moment de l'avènement au monde, de l'eau du fleuve de l'Oubli, l'enfant se voit envahi par le besoin de restaurer, de reconstituer l'idée contemplée avant l'incarnation. Or Jean Echenoz nous montre que cette restauration n'est possible que sous forme de jeu, de réminiscence ludique. S'il est de la nature de l'enfant de casser certains objets lorsqu'il joue, fût-ce avec l'objet aussi précieux qu'est la littérature moderniste, nul doute que lorsqu'il va jouer avec le miroir, celui-ci devra subir des dégâts. Si, pour l'auteur mo-

d'autoréflexivité textuelle. Il s'agit d'une réflexion de la dimension linguistique du texte. Cf. Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, N° 29, 1977, p. 94 sq. Toutefois, ne permettant qu'une première orientation dans la vaste matière de l'autoreprésentation, ce schéma de base est loin de prétendre à l'exhaustivité. Car nombreuses peuvent être les variations sur le thème du miroir tellement la force créatrice expérimentale marque le modernisme littéraire français.

3 Mireille Calle-Gruber, « Les arbres dans la littérature (Nouveau Roman et réflexivité. De la critique de la représentation à une poétique méta) », in Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, pp. 178-179.

4 Cf. Jean Ricardou, « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte*, N° 1, 1982, pp. 15-25. Nous soulignons.

5 Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 180.

6 Car ici il faut parler du « romanesque » qui se réinstalle dans les romans de cet auteur en dépit de sa puissante dimension autoreprésentative.

derniste, « le miroir, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même »⁷, dans le monde textuel du roman échenozien, ce vaste miroir complexe s'effondre avec un grand fracas qui annonce l'éclatement du système des miroirs de toutes tailles. De ce point de vue, *Lac* apparaît non seulement comme le meilleur exemple de l'immense miroir dans lequel se mire la poétique du texte autoréflexif, mais également, et même surtout, comme le coup fatal qui lui a été porté. L'isotopie du réflexif, représentée notamment par les objets à la surface réflexive, dont en premier lieu le miroir, joue sur tous les plans du roman d'Echenoz. Innocemment au premier abord, l'effet spéculaire s'introduit symboliquement personnifié par « des ouvriers âgés sortant de la miroiterie, transport[ant] de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne, de leur travail et de tout ce qui s'ensuit. »⁸ (L, p. 50) Mais une fois franchi le seuil de l'innocence – « pendant que la (main) droite improvisait sur les motifs cliquetants et véloces, aigus et précis, fournis par les coups de pare-choc ou de klaxon dans la rue de Rome, les bris de glace de la miroiterie » (L, p. 84) –, plus rien ne nous empêche d'imaginer où tout ceci se ramène : « Rue de Rome, des ouvriers de la miroiterie venaient d'emplir d'éclats de glace un camion-benne qui s'éloignait, distribuant un caléidoscope crépusculaire... » (L, p. 188). L'écriture de l'effet spéculaire se voit congédiée une fois pour toutes, du moins dans son revêtement de l'absolue et unique contrainte interne de l'œuvre romanesque. La seule place qu'elle occupe désormais est celle de l'objet d'une anamnèse du modernisme scriptural. Le ludique et l'humour sont les seules clés d'accès.

Largement distanciée, la stratégie intellectuelle du « méta- » – métarécit, métatextualité, métapoétique, métanarration, métadiscours, métalecture, métalangage, bref toute la littérature au second degré –, trouve son expression dans les textes d'Echenoz. Si, dans le cas de l'autoreprésentation, il est question de « l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres », tel « un *second degré* »⁹ d'écriture qui implique également un second degré de lecture, le roman semble mettre en place un système autoreprésentatif qui, lui, trahit tout le sérieux de ce procédé scriptural moderniste.

Autoreprésentation, mise en abyme, récit narcissique, écriture en miroir, écriture spéculaire, ou métafiction, la pratique du dédoublement foisonne en dénominations.¹⁰ Mais on ne parle pas toujours de la même chose, car l'œuvre ou sa partie

7 Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 262.

8 Nous soulignons.

9 Jean Ricardou, « Degrés de l'autoreprésentation », *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 104. C'est l'auteur qui souligne.

10 L'emploi de la terminologie dépend en effet uniquement de l'auteur qui s'en sert pour ses buts. Les systématisations du phénomène par Jean Ricardou n'ont pas éveillé, selon toute apparence, un grand intérêt de la part de la critique littéraire, vu les nombreuses confusions qui règnent lorsqu'il est question de l'effet spéculaire. Les traductions de la critique anglo-saxonne qui utilise la notion de « métafiction » y ont également contribué. Cf. la traduction française du terme anglais par la notion de « métarécit » qui ne recoupe pas avec le sens anglais – fiction sur la fiction (roman sur le roman) chez Robert Scholes (« Métarécits », *Poétique* N° 7, 1971, pp. 402-412) qui est une traduction de l'article « Métafiction » (*Iowa Review*, I, automne 1970, pp. 100-115), bien que, selon la terminologie genettienne, le « métarécit » s'apparente au « récit dans le récit » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.)

dans l'œuvre et l'œuvre sur l'œuvre sont deux choses nettement distinctes. Voilà la raison pour laquelle nous avons opté pour la notion de « métatextuel »¹¹, terme qui prend en compte les deux dimensions de l'œuvre visées par l'effet spéculaire esquissées ci-dessus : le texte incorporé dans le texte aussi bien que le texte parlant de sa propre mise en texte. Dans la conception de Bernard Magné, le métatextuel définit un fonctionnement plus général : « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent »¹². De cette manière, deux processus sémantiques majeurs à l'œuvre dans le texte autoreprésentatif sont à discerner : la dénotation et la connotation. Si le premier se définit par sa valeur explicite, le second, implicite, travaille avec le sens caché. Tandis que le roman ou autre type de texte qui véhicule du métatextuel dénotatif dit plus ou moins ouvertement qu'il va parler de soi-même, le roman contenant des éléments du métatextuel connotatif parle également de soi-même, mais sur un mode allusif, fragmentaire et métaphorique. Relève donc du métatextuel dénotatif tout ce qui marque explicitement les articulations, relations réciproques ou toute autre organisation formelle du texte, très souvent sous forme de commentaire du narrateur, c'est-à-dire à peu près ce que la terminologie genettienne entend sous la notion de « discours métanarratif »¹³. Moins visible et, moins évidente, la dimension métatextuelle connotative exige d'une certaine façon des signes qui dévoileraient la valeur autoreprésentative du texte afin qu'une recherche des effets spéculaires dissimulés puisse s'entamer. Ainsi, par exemple, l'auteur qui évoque des objets capables de refléter – miroirs, réflecteurs, surfaces aquatiques, vitres, rétroviseurs etc. – qui occupent l'espace de la diégèse, avise le lecteur de son projet autoreprésentatif.¹⁴

Par ailleurs, il semble que ce soit particulièrement cette face de l'autoreprésentation – le sens dissimulé derrière le miroir – qui intéresse l'écriture moderniste.¹⁵ Davantage implicite et globale, agissant pratiquant sur la totalité du texte et abou-

Ainsi, le sens de l'œuvre sur l'œuvre se voit traduit par un terme qui signifie le récit enchâssé, terme qui a, selon toute évidence, peu de traits communs avec l'effet spéculaire. Jiří Šrámek propose en ce sens de recourir au terme « méfation », utilisé par la critique anglaise et allemande, en désignant le texte qui fait référence à lui-même, « Pour une définition du métarécit », in *Etudes romanes de Brno*, vol. XX, 1990, p. 36.

- 11 Afin d'éviter toute confusion fâcheuse, nous trouvons nécessaire de souligner qu'il ne s'agit pas ici de la « métatextualité », par laquelle Gérard Genette entend la relation de deux textes dont l'un commente l'autre « sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer. » *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.
- 12 Bernard Magné, « Le métatextuel », in *Langages et signification. Actes du colloque d'Albi*, Université de Toulouse Le Mirail, 1980, pp. 228-260.
- 13 Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 260.
- 14 Cf. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, qui rappelle l'entretien de Michel Butor avec Georges Charbonnier où il est justement question de ces objets connotateurs de l'autoreprésentativité. *Entretiens avec Michel Butor*, Paris Gallimard, 1967, p. 25 et 72. Mais c'est en premier lieu Lucien Dällenbach qui a consacré la partie majeure de son œuvre critique à l'étude de l'effet spéculaire, notamment dans l'œuvre de Michel Butor qui paraît être le maître de ce procédé : *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres modernes, N° 135, 1972, p. 62 sq. Il ne faut pas oublier non plus l'œuvre de Georges Perec qui relève d'une autre catégorie que les œuvres des nouveaux romanciers, mais qui témoigne pourtant d'un vif intérêt pour l'écriture en miroir. Cf. par exemple *Le Cabinet d'amateur*, texte pour lequel le miroitement représente le mot clef.
- 15 Frank Wagner, « Le miroir et le simple », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, 1, 1998, p. 91.

tissant effectivement à interdire toute illusion référentielle, l'écriture métatextuelle connotative paraît incarner le « métarécit » lyotardien dans le domaine de la littérature, d'autant que ce dernier semble s'être doublé d'un discours légitimant ce projet. Le postmodernisme littéraire s'en démarquerait en ce que la dimension métatextuelle des œuvres censées traduire l'avènement de la condition postmoderne serait plutôt locale, ponctuelle et explicite, renonçant à tout projet réflexif d'envergure.¹⁶

Le constat de telles tendances, aussi générales soient-elles, qui tentent de tracer une ligne de démarcation entre la littérature moderniste et la littérature qui textualise le phénomène postmoderne conduisent également nos réflexions sur la présence de l'élément postmoderniste dans l'œuvre de Jean Echenoz. Si la dimension métatextuelle de l'œuvre postmoderniste se distingue du métatextuel moderniste par son caractère fragmentaire, ne jouant qu'au niveau local de l'œuvre, ne se proposant pas de s'élever jusqu'à une « escalade de l'autoreprésentation », elle témoigne aussi d'un certain retrait à l'égard de la pratique. Qu'il soit ironique, parodique et moqueur ou tout simplement source de l'humour ludique, ce retrait représente également la nécessité de se situer par rapport à elle. D'un côté, il n'est pas possible de s'en affranchir, car cette émancipation mènerait à l'oubli et, par conséquent, à la répétition du même, comme le souligne Jean-François Lyotard. De l'autre côté, poursuivre la logique de l'écriture autoreprésentative se révèle également impossible, vu son aspect théorique hypertrophié¹⁷ qui a d'une certaine façon évincé le côté de l'essence et de l'existence réelles : le texte autoreprésentatif équivaut en effet à un texte « non-référentiel », un « texte dans lequel, d'un point de vue génétique, le primat est accordé au signifiant, et non point au contenu sémantico-référentiel. »¹⁸ L'anamnèse de l'autoreprésentativité textuelle qui s'opère davantage sur le mode de métatextuel dénotatif, constitue l'une des dimensions les plus significatives du romanesque échenozien. Deux romans paraissent en représenter des exemples particulièrement probants : *Le Méridien de Greenwich* et *Lac*.

Le Méridien de Greenwich ou petite propédeutique narratologique

Le roman s'impose dès les premières pages comme un texte qui va jouer sur les codes de la littérature, en particulier sur ses codes qui ont été à l'origine du modernisme dans le domaine du roman :

16 *Ibid.*

17 « Si un certain Nouveau Roman a jusqu'à un certain point 'échoué' en ce sens qu'il n'a nullement empêché le retour des formes romanesques qu'il prétendait définitivement périmier, c'est aussi pour avoir trop systématiquement aseptisé ces imaginaires-là (sans doute inavouables à la date) pour avoir estimé que les jeux de la forme pouvaient à eux seuls combler l'imaginaire du lecteur. » Alain Buisine, *Littérature*, N° 77, février 1990, p. 49. « Il y a actuellement une génération de jeunes auteurs qui revendiquent le plaisir de raconter une histoire, pour essayer de gommer toute la période du Nouveau Roman. Je ne dis pas que ce sont des attitudes positives, mais je crois que ça se perpétue de génération en génération. » Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien avec Danielle Sallenave, *Littérature*, N° 77, février 1990, p. 95.

18 Catherine Kerbrat Orecchioni, « Autoreprésentation », *Texte*, N° 1, 1982, p. 30.

Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique. L'homme porte des habits bleu marine et des bottes en caoutchouc vert. La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. [...] Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute sur sa réalité même en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit (MG, pp. 7-8).

Le choix du spéculaire est annoncé par l'impertinence du commentaire de l'instance narrative première, le narrateur, qui n'hésite pas à se servir des notions clefs de la théorie littéraire d'une certaine époque afin d'afficher son parti pris dans la discussion sur le roman traditionnel, « balzacien ». Si le « doute » plane sur la « réalité » du tableau, le fait qu'il puisse être question de « la métaphore », « l'objet », « le centre », « le support », voire « le prétexte » d'un récit ne laisse au contraire planer aucun doute sur l'objectif visé par ce roman. En premier lieu s'impose au lecteur la question de savoir qui parle ici en réalité. Le « on » peut être tout à fait innocent, il peut n'être qu'un pronom impersonnel indéfini, le signe d'indétermination, une forme passive. Mais en est-il vraiment ainsi, si le discours est selon toute évidence adressé à un public précis¹⁹ ? Ne s'agit-il pas d'une prise de contact entre le narrateur et le narrataire qui n'a qu'à s'en remettre aux faits émis par le premier ? Quoi qu'il en soit, une sorte de pacte se noue entre ces deux instances narratives premières qui implique une distanciation par rapport à l'espace diégétique. D'ailleurs, comme on le verra plus loin, innombrables sont les occasions pour ce narrateur impertinent qui profite manifestement de sa fonction métalinguistique (métanarrative²⁰) pour se glisser dans la diégèse dans le but de commenter ou rectifier les faits :

« - Bonsoir, Carla, dit l'homme.
Bonsoir, Abel, dit la femme.
De cette façon, on connaissait leurs noms » (MG, p. 18, nous soulignons),

ou encore :

« - Tu racontes toujours des mensonges, dit-elle.
Tiens, ils se tutoyaient, maintenant.
- Oui, dit Paul, j'aime ça » (MG, p. 56).

19 Le Robert remarque en ce sens que « plus encore que les autres pronoms personnels (- Il, nous, vous), *on* se prête à des substitutions de personnes et peut marquer des nuances de sentiments très variés : discrétion, prudence, modestie, orgueil, mépris, condescendance, etc. Ces emplois stylistiques (ou affectifs) se rencontrent aussi bien dans la langue littéraire que dans la langue parlée, dans les récits que dans les dialogues. »

20 Cf. l'une des fonctions du narrateur décrite par Gérard Genette comme « de discours métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) », *op. cit.*, p. 261.

C'est par l'intermédiaire de ce narrateur qui recourt à tous les moyens pour montrer qu'il ne faut prendre rien de ce qui est ici raconté au premier degré, que le texte du *Méridien de Greenwich* s'autodésigne ouvertement. Le texte poursuit donc une logique que nous avons précédemment désignée comme métatextuelle. Vaines sont les tentatives de la voix du narrateur de faire savoir au lecteur que sa fonction n'est que de relater les faits qui orientent entièrement son attitude. C'est bien évidemment le contraire, comme il s'ensuit, d'ailleurs, de la définition des fonctions de cette instance narrative. Le rôle du narrateur est justement de ranger, d'articuler, d'agencer et, finalement, de communiquer les éléments de la diégèse.²¹ Ce trait de la narration ne fait en effet que désigner l'instance narrative en déjouant ses fonctions.

L'évocation de quelques traits revendiqués par le modernisme littéraire est entamée par le rappel de certaines notions qui animent le débat critico-théorique des années d'après-guerre. Qu'il s'agisse du « tableau »²², de la « description » ou du « détail »²³, le parti pris de l'auteur du *Méridien de Greenwich* paraît clair. Surtout si le « détail réaliste inutile » qui a tant nourri le débat sur la *mimesis*, en particulier chez les nouveaux romanciers, relève de Gustave Flaubert, ancêtre de nombreux modernistes. Mais non seulement modernistes, car l'écriture flaubertienne paraît également avoir inspiré Jean Echenoz, au point que ce dernier affirme avoir « essayé, quelquefois, d'y faire allusion dans [s]es textes. »²⁴

L'anamnèse des lieux communs du modernisme ne s'arrête pas là. C'est également le « soupçon » qui annonce une posture spécifique vis-à-vis de la théorie de l'écriture. Invoquer ce terme dans *l'incipit*, lieu surchargé de signification²⁵, annonce un jeu avec certaines doxas modernistes. Car non seulement pour l'écrivain l'ouverture constitue un passage décisif : c'est aussi une initiation pour le lecteur qui se fait une idée, dès la première phase, du style, du genre et des codes artistiques du texte qui va suivre.²⁶ Le « soupçon » une fois installé dans sa conscience, le lecteur avisé ne peut s'empêcher de voir dans cette mention une allusion aux théories d'une certaine avant-garde. Le lecteur se voit conduit au moment où le roman est entré dans l'« ère du soupçon » et avec lui tout ce qui l'édifie. Car « non seulement (l'auteur et le lecteur) se méfient du

21 Ce que Genette appelle « la fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter [...] de réduire son rôle. » *Ibid.*

22 Nous songeons avant tout à la mention du « tableau initial » représentant la stratégie d'entrée dans le texte chez Balzac, c'est-à-dire l'ouverture « sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours immobile de données initiales » Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique*, 1, 1970, p. 4, c'est l'auteur qui souligne. Ceci d'autant que ce « tableau » est « initialement fixe » (MG, p. 7).

23 N'est-ce pas une belle allusion au « détail réaliste inutile », dont la fonction est de provoquer « l'effet de réel » par « l'illusion référentielle » ? Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968. Nous référons à une réédition ultérieure de ce texte dans : Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

24 Jean Echenoz, « Flaubert m'inspire une affection absolue », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Magazine littéraire*, N° 401, septembre 2001, p. 54.

25 Certains sont allés, comme par exemple Louis Aragon, jusqu'à parler dans ce contexte de « carrefour entre la vie et la mort. » *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, 1967. Nous référons à la réédition de cet ouvrage de 1981. (Paris, Flammarion, p. 41.)

26 Cf. Iouri Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303.

personnage du roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre ».²⁷ Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si Paul Otchakovsky-Laurens observe en 1990 qu'« il y a une génération d'écrivains comme Jean Echenoz qui a profité d'un certain nombre d'acquis du Nouveau Roman, et qui essaie d'avancer en rejoignant d'autres formes passées pour essayer de les faire bouger. »²⁸ Le romanesque échenozien peut sembler vouloir « faire bouger » certaines formes du passé, mais il se lance surtout dans un long voyage remémoratif. Cette quête des « acquis » modernistes ne peut en fin de compte revêtir d'autre apparence que celle d'une ironie loufoque.²⁹

L'anamnèse des figures spéculaires ou la population des miroirs obliques

C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini. D'ailleurs non, rectifia-t-il scrupuleusement, pas tout à fait à l'infini. Il y a un moment où ça s'arrête. Mais ce serait trop long à expliquer (MG, p. 70).

L'autocentrisme du texte littéraire, c'est-à-dire le détour de l'attention lectoriale vers la production textuelle, est, sans doute, l'un des éléments constitutifs du roman moderne et non seulement français. Considérant l'autoreprésentation dans les termes de Jean Ricardou, il est possible d'établir que tout parallélisme dans un texte³⁰ permettant à un segment d'être la représentation d'un autre constitue le dispositif d'autoreprésentation. Commencant par le degré un d'autoreprésentation, l'image des textes modernistes d'un André Gide, Raymond Roussel, ou bien celle des premiers nouveaux romans surgit automatiquement.

Se plaçant entièrement dans une position métatextuelle, surchargée de soupçon, *Le Méridien de Greenwich* poursuit un périple anamnétique à travers la mémoire poétique moderniste au cours duquel il recueille des figures les plus éclatantes ou les signes de telles figures. C'est ce caractère de cueillette, d'un aléatoire absolu, qui lui donne l'aspect ludique, non méthodique et qui interdit en effet de le penser en termes de systématisme moderniste. En même temps il s'avère impossible de considérer ce côté métatextuel de l'œuvre de notre romancier en termes d'instrument d'expérimentation formelle, puisque loin de se lancer dans une recherche des formes et procédés nouveaux, il n'y recourt, selon toute apparence, que pour les remémorer. Jean Echenoz « essaie d'avancer », mais cette marche en avant revêt l'apparence d'une remontée en amont de la mémoire littéraire moderniste. Il en va de même des effets spéculaires que l'écriture d'Echenoz convoque et qu'il ne faut en aucun cas passer sous silence : d'une

27 Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, N° 52, 1950, p. 1419.

28 Paul Otchakovsky-Laurens, *art. cit.*, p. 95.

29 Cf. dans ce contexte l'article de Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz : Dérappages contrôlés », in Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (sous la direction de), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, pp. 127-133.

30 Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 15.

part l'avertissement initial y incite, d'autre part, la valeur largement métatextuelle du romanesque échenozien met en relief un tel fonctionnement textuel.

Le début de l'enchantement par le jeu du dédoublement à l'intérieur d'une même œuvre paraît remonter bien loin dans l'histoire de la littérature occidentale. Déjà Shakespeare, dans *Hamlet*, s'était laissé tenter par cette pratique, comme André Gide le remarque dans son *Journal* en 1893.³¹ Mais l'histoire du dédoublement va encore plus loin : c'est Homère qui grâce à l'insertion d'un récit dans un autre doit figurer parmi les précurseurs du phénomène. Or c'est seulement avec les auteurs modernistes que la pratique s'est développée et surtout a été théorisée. Recourant à une métaphore héraldique, André Gide a donné un nom à cette technique. Mais sa vision du phénomène – l'œuvre dans l'œuvre – paraît encore trop restreinte. Ce n'est que grâce à « l'aventure de l'écriture » néo-romanesque, amalgamant l'aspect théorique avec l'expérimental, que la mise en abyme resurgit comme l'un des procédés les plus efficaces en matière de la décomposition des prétentions « réalistes » du roman. Conçue comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire »³², la mise en abyme a eu pour effet le « vertige »³³ sémantique qui s'empare de tout lecteur du texte autoreprésentatif. Ce « vertige textuel » envahit également le roman en tant que genre de la littérature narrative dont il réussit à détruire le romanesque. Tout texte usant de la réflexivité textuelle s'emploie en effet à dévoiler l'artifice de l'écriture en ce qu'il met en relief la matérialité du texte et opère sa clôture sur lui-même. L'effet de réel devient l'effet du texte.³⁴

La théorie qui se propose de faire la typologie des procédés spéculaires distingue plusieurs formes de cette pratique dont trois, suivant la taxinomie jakobsonienne des fonctions linguistiques, semblent représenter la base : la réflexion de l'énoncé, la réflexion de l'énonciation et la réflexion du code.³⁵ Parallèlement, dans le cadre de chaque forme de reduplication, plusieurs types de reduplication textuelle peuvent être repérés selon la relation que le reflet textuel entretient avec le texte premier : reduplication simple, reduplication à l'infini et reduplication aporistique ou paradoxale.³⁶ De cette façon, l'objet de réflexion visé par l'œuvre spéculaire peut être « une même œuvre (*similitude*), la même œuvre (*mimétisme*) ou l'œuvre même (*identité*). »³⁷ Or la catégorie de métatextuel se veut la conception globale de la problématique spéculaire du texte et permet donc d'aborder l'œuvre d'un point de vue superposé à l'approche structurale des effets de miroir. Il ne s'agit plus de détecter laquelle des trois structures (énoncé, énonciation ou code) est affectée par le jeu de dédoublement, mais de voir par quels mécanismes l'œuvre fait communiquer au lecteur qu'elle parle d'elle-même. C'est cette conception de « l'œuvre par l'œuvre » qui permet de situer les différents jeux

31 Cf. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, p. 41.

32 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 61.

33 Cf. Jean Ricardou qui parle du « vertige textuel ». *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 21.

34 Cf. Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, p. 10.

35 Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 61.

36 Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 142.

37 *Ibid.*

sur le thème de l'autoreprésentation et d'éclairer leur impact sur le lecteur. Participant activement à l'anamnèse de l'écriture spéculaire, le lecteur des romans d'Echenoz est en effet constamment amené à se poser la question sur la fonction de l'effet de miroir exhibé de la sorte. D'ailleurs, le fait qu'il trouve sa propre image, une manière de mise en abyme du lecteur, à l'intérieur du texte même l'y incite fortement.

Le premier des textes choisis dans le but de démontrer le processus d'anamnèse des figures autoreprésentatives modernistes, *Le Méridien de Greenwich*, incarne une composition ludique sur le thème de la logique abyssale, dans la mesure où il met en œuvre tous les types de réflexivité évoqués. D'ailleurs, ce roman parvient à discourir sur ce sujet même : « C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini » (MG, p. 70). Toutefois, s'il ne cesse d'évoquer le dédoublement textuel, son attitude envers cette pratique dépasse les limites du sérieux et ne peut plus se concevoir en termes d'expérimentation. Le roman est en effet une déconstruction ironique du mécanisme réductif. Si l'autoreprésentation moderniste se proposait de substituer la réalité du monde par la réalité du texte, l'autoreprésentation échenozienne réussit dans une certaine mesure à déconstruire cette réalité textuelle même.

L'histoire du *Méridien de Greenwich* représente une longue quête après la « machine » que le protagoniste, Byron Caine, est censé construire. Cependant, comme le caractère psychopathologique de ce génie le suggère, il n'en est rien, car le projet « Prestidige » que ladite « machine » incarne n'est qu'un grand leurre pour faire s'entretenir le plus grand nombre de « personnages » (!), c'est-à-dire « toutes sortes de gens gênants, ou qui le deviendraient » (MG, p. 244). L'enjeu du roman se révèle vide. Mais le vide paraît constituer l'enjeu du roman, puisque c'est ainsi que le roman échenozien regarde la pratique du second degré vidée du pouvoir référentiel : « Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre... » (MG, p. 221).

Rejoignant de la sorte le début du roman, l'histoire du *Méridien de Greenwich* se termine par l'esquisse d'un nouveau projet, le projet Patillot, une copie parfaite du projet précédent : « L'objectif étant d'attirer dans cette opération le plus grand nombre possible de *protagonistes*, il est bon de multiplier les *fausses pistes* – elles sont toutes fausses, d'ailleurs, donc en un sens toutes vraies, mais je m'égare » (MG, p. 244. Nous soulignons). Stimulés par l'inanité du projet Prestidige, nous nous voyons obligés en tant que lecteurs de réorienter notre attention sur d'autres effets que le texte produit. Le passage cité ci-dessus dévoile clairement, en particulier par les mots relevés, où chercher de tels effets. Sur un premier plan, ce passage dénote les éléments appartenant au niveau diégétique (le projet Patillot), mais au plan métatextuel il connote le récit, le niveau textuel du *Méridien de Greenwich* et son faux fonctionnement « faux », car ici, le sens paraît déjà évident. Faux fonctionnement au premier degré, mais du point de vue du second degré, degré métatextuel, ce « faux » fonctionnement se révèle faux. C'est à ce niveau que l'histoire de la specularité textuelle se joue et déjoue, c'est ce niveau que désignent les abondants indices métatextuels dont *Le Méridien de Greenwich* est parsemé. Le doute et le soupçon à propos des données diégétiques

ne font qu'accentuer cette tension métatextuelle et insinuent ouvertement au lecteur l'attitude qu'il faut adopter face au texte qu'il a sous ses yeux :

Cette fiction constitua pour Carrier une manière de tremplin conversationnel, d'où il s'élança pour se répandre longuement dans des récits de mystères et de secrets divers, récents ou anciens, grands ou petits, voilés ou dévoilés (MG, p. 177).

Assumant le rôle du récepteur du message de Carrier, le personnage d'Abel, l'image textuelle du lecteur naïf par excellence, commence petit à petit à douter du récit de Carrier qu'il a, jusqu'ici, pris « au premier degré » :

Mais à son réel intérêt pour ces choses se superposait une sensation floue, comme si les propos de Carrier, en dépit de leur ton érudit et désintéressé, recelaient un message informulé et encore indéchiffrable, comme s'il eût fallu les décoder, et comprendre à travers eux un discours latent, tout différent, qui ne concernait qu'eux-mêmes, que lui et lui devant leurs bières. Abel tenta d'accoster ce second, ou troisième, ou dixième degré de compréhension, mais n'éprouvant en retour qu'une espèce de vertige psychique, il s'en tint au discours manifeste (MG, p. 178).

Si, jusqu'ici, le doute dans la conscience du lecteur n'était que latent, après cette scansion du « second » et d'autres degrés d'intelligence herméneutique il est impossible de ne pas envisager le texte du *Méridien de Greenwich* sous son aspect métatextuel. Le texte qui s'autodésigne de cette manière exhibe le niveau où il parle de sa propre mise en texte et des procédés qui la régissent. Le lecteur constate en effet que la tension métatextuelle agit en réseau et que la détection de ce réseau ouvre d'autres dimensions à l'exégèse.

Effectuant une lecture métatextuelle, il se voit plongé dans un royaume de la textualité où semblent régner la mise en abyme et la pratique du récit enchâssé, ou bien, selon la somme de la poétique de la narration, le « métarécit ».³⁸ Le texte du roman contient de nombreux récits « emboîtés ». De plus, il est lui-même mis en abyme, soit par fragments, soit dans sa totalité. Considérons la scène finale du roman. Théo Selmer est apparemment l'un des trois personnages ayant survécu à la détonation finale qui a dynamité l'île, lieu où le projet Prestidge a été réalisé. Or cette île qui rappelle, bien sûr, *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, est aussi le centre textuel du roman, car c'est ici que Byron Caine construit sa « machine », concevable également comme une métaphore du texte. S'étant éloigné de l'épicentre de l'explosion ourdie par l'ingénieur Caine, Théo Selmer, à moitié assommé par les balles des adversaires, regarde l'une des dernières scènes pendant laquelle meurent les personnages qui ne se sont pas encore entretenus. De ce fait, il peut être sauvé par l'équipe d'un bateau fabuleux

38 Il s'agit bien évidemment du processus de récit dans le récit auquel, malheureusement, Gérard Genette réserve ce terme impliquant plusieurs confusions. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 239. La notion de « métarécit », dont Mieke Bal a démontré les inconvénients, ne paraît pas bien dépeindre la réalité textuelle, puisque la signification du préfixe « méta- » implique un travail « sur », ce qui n'est pas le cas du récit enchâssé qui n'est qu'un récit reproduit à l'intérieur d'un autre récit, généralement le récit premier. Pour cette raison, nous préférons la terminologie proposée par Mieke Bal : « hypo-récit » pour le récit enchâssé et pour l'espace spatio-temporel que ce récit inférieur constitue « hypo-diégèse ». *Narratologie. Les instances du récit*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 35.

qui se laisse décrire. C'est un grand bâtiment à deux ponts, comme on en fabriquait au dix-huitième siècle. Ses trois mâts soutiennent une infinité de voiles affaissées que de petits sujets, agrippés aux vergues, s'appliquent à carguer. Les flancs du vaisseau sont percés sur leur longueur de deux rangées superposées de trous carrés comblés par des canons, par les gueules desquels s'effilochent encore des fils de fumée bleuâtre et grisâtre. [...] Théo Selmer s'épuise à détailler cet amalgame de toile et de bois, de cuivre, canons et cordages, qui flotte à deux cent mètres de ses yeux (MG, pp. 249-250).

Soigné par le personnel du bateau, Théo se plonge dans les rêves pendant le temps de sa convalescence. Esprit aventurier, il ne peut rêver son futur que sur un mode digne du roman d'aventures, mais de façon kitsch. Ainsi, une fois de retour à Toulon, sa ville natale, il irait s'installer dans le café du port où un garçon déposerait devant lui « une bouteille couchée, au creux de laquelle flottait la miniature d'un navire. Théo se penchait vers la bouteille et s'apercevait lui-même, minuscule, sur le pont du bateau, tirant au canon sur d'infimes poissons volants qui se cognaient en sautant contre les parois de verre » (MG, p. 252). La mise en abyme de l'ultime scène du roman reproduite par l'intermédiaire de cette œuvre d'art particulièrement « baroque » débouche sur une déformation burlesque et singulièrement destructrice. Elle n'hésite pas à briser de façon malicieuse les frontières entre les mondes emboîtant et emboîté (embouteillé en l'occurrence), ce qui ne peut avoir pour conséquence rien d'autre que le naufrage du bateau mis en abyme et, avec lui, le naufrage de toute l'histoire du *Méridien de Greenwich* :

Mais un boulet mal ajusté, tiré trop haut, brisait le flanc de la bouteille qui se vidait frénétiquement, par gorgées, sur un rythme de cœur battant, et la mer fuyant par l'orifice formait un tourbillon où bientôt s'engloutissait le navire naufragé, et les marins s'échouaient sur la table du bar, se débattaient et gigotaient sur le plateau de bakélite, ouvrant et fermant leurs bouches avec des gestes convulsifs, des yeux asphyxiés, comme des poissons tirés de l'eau (MG, pp. 252-253).

Privilegiant une autoréflexion par des œuvres d'art, l'ironie destructrice se concentre sur le dédoublement des scènes et épisodes ou de la totalité de l'histoire du roman. De ce point de vue, le texte incarne une immense machine textuelle qui s'autoalimente dans un processus perpétuel de dédoublements et de reproduction. Après s'être réveillé de ce rêve horripilant, Théo Selmer se lance dans de nouvelles activités et, en quittant la salle à manger, s'attarde à contempler les tableaux accrochés aux murs du bateau. Ce n'est nullement par hasard que ces tableaux représentent des paysages, « reproduits avec un souci excessif de réalisme » (MG, p. 254), et que « l'un des tableaux représentait un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique » (MG, p. 254). La mise en abyme de la scène inaugurale est ici reproduite avec un souci excessif d'exactitude, puisque *l'incipit* dit pratiquement la même chose : « Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique » (MG, p. 7). Un autre tableau figure « la mer, traversée de biais par un grand bateau à voiles » (MG, p. 254) : dans ce tableau se reflète en effet la scène finale pendant laquelle ce personnage, ultime survivant du massacre insulaire, se laisse emporter par le bateau que l'on assimilerait sans difficultés aux bateaux des romans de Jules Verne. Signe enfantin d'esprit d'aventures, ce bateau incarne l'âge de l'innocence qui est aussi l'âge

de l'ignorance rêveuse où la ruse – tel le second degré – n'a pas d'accès. Apparaissant comme un clin d'œil au romanesque vernien, le bateau symbolise l'itinéraire que parcourt le roman dès lors qu'il franchit le seuil de l'oubli initial et accomplit une quête anamnétique.

La logique du dédoublement dit que « le texte tend à se représenter lui-même. »³⁹ En ce sens, tout porte à croire que *Le Méridien de Greenwich* fait un parcours initiatique de ce principe « producteur du sens ». La machinerie de dédoublements que s'impose ce roman n'a pas de fin. Les personnages d'Arbogast et de Théo Selmer, telles des poupées gigognes, se voient miniaturisés et projetés par une image en abyme :

Torses nus, immobiles, côte à côte sur les sièges de cuir rouge, et tournant ainsi sur leur petit bateau, leurs corps presque identiques à la couleur des poils près semblaient de petits sujets standardisés en matière plastique, issus du même moule et peints à la machine, personnages de pilotes miniaturisés et vissés, dans un modèle réduit de hors-bord tournant à toute allure dans le bassin octogonal du jardin du Luxembourg » (MG, p. 185).

Bon élève, l'auteur du présent roman paraît bien s'être donné pour but d'illustrer la croix de l'autoreprésentation ricardolienne. Or le maniement de ces illustrations pratiques de la théorie, notamment leur gratuité affichée, fait de cet élève des modernistes un espiègle. Le processus de dédoublements « à l'infini, ad libitum » (MG, p. 177) n'est en réalité qu'un immense leurre dont le seul but paraît l'accumulation de divers effets autoreprésentatifs. Le nombre des mises en abyme ainsi que leur caractère narcissique, parce qu'elles s'autodésignent manifestement, nous conduisent à nous interroger sur la finalité d'un tel exhibitionnisme autotextuel. La péripétie du projet Prestidge paraît de ce point de vue suggérer par où l'activité herméneutique du lecteur devrait s'aventurer. Si le projet Prestidge constitue le mobile après lequel s'acharnent les personnages du roman, s'il représente l'enjeu de l'histoire, il en dit long également, dans un discours métatextuel, sur la dimension autoreprésentative de l'œuvre littéraire.

Pour bien accomplir sa fonction d'appât attirant l'attention de « toutes sortes de gens gênants », le projet Prestidge circule à travers les épisodes sous forme d'« une liasse de papiers » qui « s'entassaient dans une chemise beige », enfermée dans « un carton à chapeau, sans chapeau à l'intérieur »⁴⁰ (MG, p. 63). Quelle belle mise en abyme de la technique scripturale consistant à insérer (emboîter) un récit dans un autre qui se dessine ici : nombreux sont les épisodes composant l'histoire du projet Prestidge qui représentent effectivement des récits emboîtés dans d'autres récits. Ainsi du premier chapitre, par exemple, qui est un récit commençant par la description du « tableau initialement fixe ». Au fur et à mesure que la narration de l'épisode continue, le lecteur apprend successivement, par l'intermédiaire de la voix du narrateur feignant en savoir moins que le lecteur, que ce qu'il raconte peut n'être « qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit » (MG, p. 8). Plus loin, il paraît moins hésitant : « Un

39 Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 160.

40 Nous soulignons.

roman, peut-être, plutôt qu'un récit » (MG, p. 9) ; mais à la fin du chapitre, il est déjà tout à fait assuré : « Point de roman, donc ; un film c'était » (MG, p. 13). La scène décrite dans ce chapitre représente la narration d'un récit filmique que le personnage de Georges Haas regardait. Et il va sans dire que ce récit sera renfermé « dans un étui de carton brun qu'il rangea parmi d'autres au plus profond d'un meuble de bois rouge, haut et massif, hérissé d'une multitude de tiroirs de toutes tailles [...] » (MG, p. 13). Il sera en quelque sorte mis en boîte ou, plus précisément en deux boîtes. Nulle surprise donc si Abel, ayant découvert ce « paquet cylindrique », s'aperçoit que ce « contenant cont[ie]nt un contenu. » (MG, p. 62). Car ce contenu contient d'un côté le projet Prestidge, le « centre et le support » du roman, et de l'autre figure au plan métatextuel le procédé de dédoublement, tant emblématique de ce premier roman. L'ironie travaille le procédé au point qu'une sorte d'abattement pénètre les personnages au moment où ils commencent à sentir le poids du système d'emboîtements qui paraît régner non seulement sur le plan de la narration, mais aussi sur l'espace de la diégèse :

Son immobilité prenait dans son esprit un aspect tragique, définitif, comme s'il se trouvait enfermé dans le dernier d'une série d'étuis étanches, de sarcophages emboîtés les uns dans les autres. L'idée de retrouver bientôt l'usage de sa jambe n'épongeait pas son désespoir ; ce ne serait que passer dans le sarcophage immédiatement supérieur formé par l'île elle-même, étui un peu plus vaste mais tout aussi imperméable et borné que la salle du palais, et au-delà duquel se trouvait encore une toute une série d'autres étuis, l'incarcérant irrévocablement dans un espace clôturé. Au-delà de l'île, il y avait l'emprise omnipotente de Carrier, elle-même emboîtée dans le pouvoir anonyme auquel peut-être elle se pliait (MG, p. 140).

Or les péripéties du projet Prestidge se poursuivent. Après avoir subi toutes sortes de remaniements de la part de Byron Caine, grâce auxquels il est « impossible de démêler le vrai du faux » (MG, p. 220), ce projet atteint sa phase finale où l'ingénieur entreprend « de substituer au dossier du projet Prestidge un dossier factice, véritable cette fois, d'allure plus ésotérique encore que le modèle » (MG, p. 221). De cette manière, « les pages de cet ouvrage original » renvoient directement, sur le mode du métatextuel connotatif, au texte même du *Méridien de Greenwich*. Sur le plan métatextuel, le sens de la citation suivante peut s'interpréter comme un parti pris quant à la problématique de la représentation et l'autoreprésentation dans l'œuvre littéraire. La figure de Byron Caine y métaphorise le rôle emblématique du scripteur. Du reste, son prénom y invite énormément.

Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre, qui – digression – prodigue toujours un peu plus de particularités réelles de l'objet qu'il simule, et en restitue ainsi tous les traits bien mieux que ne le ferait au même endroit l'objet lui-même, délivré dans sa vérité molle. Comme un moine enlumineur, l'inventeur éprouvait une inconnue jubilation à combiner les axiomes viciés, les propositions vaines et les lemmes véreux, à calligraphier des cohortes de formules tordues et à dresser de foisonnants schémas, dont jamais nul ne saurait que l'allure et la complexité n'étaient fonction que du nombre et de l'état d'usure des crayons de couleur qu'il avait sous la main (MG, pp. 221-222).

Représenté comme « contenant vide et formel », le caractère autotélique apparaît ici comme un résultat du jeu des facteurs tout à fait arbitraires : « le nombre et l'état d'usure des crayons de couleur ». Derrière une telle description de l'écriture – puisque c'est elle qui est connotée et qui transparaît derrière le sens premier des mots – se donne à lire, au plan métatextuel, une vision de l'écriture du second degré. Il s'agit en effet d'une mise en scène de la genèse de l'autoreprésentativité textuelle. S'essayant à une herméneutique des effets autotextuels, le lecteur se heurte à une sorte d'hermétisme textuel. Le sens qu'il croit trouver derrière le sens premier des mots n'est en effet qu'un immense piège : l'imprésentable qu'il est constamment conduit à chercher dans un au-delà textuel se trouve allégué dans le texte même : c'est ce leurre incarné par les métaphores du texte dont en particulier la machine est une excellente illustration.

L'anamnèse des métaphores du texte

Se proposant d'établir une sorte de bilan de la pratique autotextuelle, l'anamnèse de la poétique du récit spéculaire mise en œuvre par *Le Méridien de Greenwich* ne s'arrête pas devant d'autres procédés scripturaux purement autoréflexifs. Il s'agit en particulier des métaphores textuelles qui figurent la constitution du texte romanesque. Procédés repérés par les poétiques modernistes⁴¹, les métaphores de la textualisation se situent sur le niveau métatextuel de l'œuvre dont elles représentent l'articulation et le fonctionnement. Si le modernisme scriptural s'applique à prospecter ce vaste champ de production du sens du point de vue pratique mais surtout théorique, le postmodernisme n'en serait qu'un souvenir fragmentaire, une anamnèse. Si l'écriture moderniste représente la « révolution métaphorique »⁴², l'écriture postmoderniste ne serait qu'un jeu avec les éclats de cette « révolution » du sens.

L'une des figures métatextuelles les plus fréquentes est la métaphore, c'est-à-dire une substitution analogique établie entre deux niveaux textuels ou, plus précisément, entre le concret – celui de la diégèse (faits racontés) – et l'abstrait – le niveau de la narration (mise en texte de ces faits). Jean Ricardou définit ce mécanisme textuel de façon claire : « pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction. »⁴³ Si nous appliquons la terminologie de Bernard Magné à cette définition, relève de la métaphore métatextuelle tout élément du texte dont le signifié de dénotation, c'est-à-dire le dénoté extralinguistique

41 Nous songeons notamment à l'étude exhaustive de ce mécanisme autoreprésentatif de Jean Ricardou : « La métaphore d'un bout à l'autre » : « Aux commencements de la littérature moderne s'accomplit, imperceptible, un renversement d'assez vaste envergure : certaines aptitudes du langage, jusque-là restreintes à d'étroites tâches *expressives*, se trouvent mises en œuvre selon de précises procédures de *production* qui leur confèrent un tout autre rôle. Cette pratique méconnue, dont il est maintenant possible de mettre en place la théorie, semble intensément active, en particulier au plan de la métaphore, dans *A la recherche du temps perdu*. » Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 89.

42 *Ibid.*

43 Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 104.

ou du moins l'un de ses aspects particuliers, est susceptible de se concevoir comme le signifiant de connotation. Le signifié de ce signifiant de connotation figurerait un aspect du texte ou de sa partie.⁴⁴

La machine

Nous pouvons effectivement repérer dans le texte d'Echenoz au moins deux métaphores métatextuelles évidentes qui reflètent sa mise en texte et sa construction. Ces deux métaphores constituent d'ailleurs la préoccupation principale de Byron Caine. Ce dernier a été caractérisé comme une figure de scripteur par excellence. La première métaphore est celle de la « machine ». Byron Caine feint la construction de cette « machine » qui émane du projet Prestidge. Si dans un texte littéraire tout élément de la diégèse peut signifier aussi sur le plan métatextuel, le présent roman semble déjouer cette signifiante métatextuelle pratiquement à tout moment. N'ayant, au premier abord, aucune fonction spéciale, à part celle de simple leurre pour attirer l'attention des personnages destinés à s'entretenir, la machine représente de la sorte le support d'un sens second : « sa précarité laissait penser qu'il pouvait n'être qu'une ébauche, une supposition à peine concrétisée, la matérialisation hâtive, et ainsi disposée pour mémoire, d'une intuition encore en travail » (MG, p. 99). Ainsi du texte du roman qui n'en est qu'à la moitié (p. 99 sur 256 pages). Ce qui nous amène à voir dans cette description de la machine un parallèle du roman au niveau métatextuel est le fait que le texte du *Méridien de Greenwich* se compose de plusieurs pistes narratives, assez hétérogènes pour s'articuler dans une trame narrative homogène et cohérente. Le signifié second prédomine déjà sur le signifié extralinguistique. Son sens porte ici sur le texte même et relève du métatextuel : la machine incarnant le projet Prestidge caractérisée comme rassemblement d'« éléments hétérogènes » qui « ne semblaient pas tous achevés, certains paraissaient n'exister qu'à l'état de schémas, de prototypes. » L'allure de l'un d'eux, par exemple, « simple conglomerat de fil de fer tordu [...] n'annonçait en rien qu'il fût achevé » (MG, pp. 98-99), laisse supposer que sa fonction est non seulement de dénoter l'objet de référence, mais également de connoter le fonctionnement textuel du *Méridien de Greenwich*. Certains éléments du signifié du terme « machine » deviennent le signifiant de connotation qui désigne le texte, son fonctionnement et sa structure. D'ailleurs, l'éventuel doute du lecteur à propos de l'entrelacement final des diverses pistes narratives dû à leur hétérogénéité évidente se voit écarté : « par épissures, dérivations diverses, tous ces fils aboutissaient en fin de parcours à un câble épais et gainé, lui-même branché à un petit parallélépipède cubique et clos, d'un noir mat, émettant un léger ronflement » (MG, p. 100). *Le Méridien de Greenwich* aboutira donc à un *excipit* où toutes les trames narratives vont s'entrelacer, à ce détail près qu'on ne pourra pas savoir s'il s'agit de la fin ou du début : « Disposé à quelques mètres de l'ensemble, ce dernier objet semblait fermer le circuit, sans indiquer pour autant s'il en était la source ou l'embouchure, l'a ou le

44 Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, № 1-2, printemps – été 1986, p. 82.

z, le tenant ou l'aboutissant » (MG, p. 100). Cet objet cubique noir et ronflant, telle une boîte noire, est en réalité une caméra qui enregistre des scènes du roman dont notamment la scène initiale d'adieu de Byron Caine et de Rachel que Georges Haas regarde et finit par mettre dans un étui. La « machine textuelle » travaille donc à deux régimes : textuel (celui de la diégèse) et métatextuel. D'une part elle est un appât gratuit offert aux êtres désagréables, d'autre part elle reflète la constitution textuelle du roman. Mais le rôle emblématique de cette machine va encore plus loin dans la mesure où elle pourrait être lue aussi bien comme un reflet métatextuel de la pratique dite « de seconde main », c'est-à-dire d'« une esthétique de la récupération et du recyclage, en somme une pratique intertextuelle. »⁴⁵ Si elle est « une sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération qu'il [Byron Caine] assemblait entre eux selon le principe arbitraire mais rigoureux du tirage au sort » (MG, p. 222), son sens se dégageant surtout de sa « forme », ensemble de connexions qui prévaut sur toute autre finalité non textuelle, la machine doit s'entendre également comme une allusion à l'esthétique qui ne s'interdit pas des emprunts hétéroclites : la Bible (noms allusifs de Caine et d'Abel, le personnage de Rachel⁴⁶), le mythe grec (Byron Caine représenté comme Prométhée)⁴⁷, mais avant tout le mythe littéraire. Se posant comme un récit d'aventures insulaires où le bateau joue un rôle significatif, *Le Méridien de Greenwich* manifeste fréquemment sa parenté avec les robinsonnades. D'ailleurs, les personnages avouent ouvertement s'être inspirés des réécritures de ce mythe : « Etant jeune, dit Arbogast, j'ai lu *Walden* et *Le Robinson suisse*. J'en avais gardé quelques souvenirs, ça m'a un peu aidé » (MG, p. 129).

Le thème de la machine que l'on trouve chez Echenoz est une image de la modernité technique qui a tant séduit les auteurs modernistes. D'autre part, étant le modèle épistémologique pour penser le fonctionnement de l'organisme, la machine est un reflet de la conception moderniste du texte dans la mesure où elle est le moyen d'en imiter le fonctionnement. Ces deux côtés de la modernité, technique et textuelle, représentés par la machine subissent toutefois certaines déformations dans la fiction d'Echenoz. Moyen de libérer l'homme des forces de la nature et donc facteur principal du progrès, la machine est un mythe de la modernité et l'art moderniste lui attribue une place considérable. Il suffit d'évoquer les machines construites selon « le procédé » de Raymond Roussel⁴⁸, parmi lesquelles notamment la machine à peindre dans les *Impressions d'Afrique*, ou la hie volante dans *Locus Solus*. La « hie » ou « demoiselle »

45 Christine Jérusalem, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », in *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, UFR Langues et littératures, La Licorne, 2001, p. 105.

46 « La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. » (MG, p. 7) Dans la Bible (Jérémie XXXI, 15-20), Rachel est représentée comme mère éponyme d'Ephraïm et Manassé qui pleure sur ses enfants, massacrés ou dispersés par les Assyriens.

47 « Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On distingue une cicatrice sur son flanc droit, au niveau du foie. [...] Il regarde droit devant lui. » (MG, p. 30)

48 Cf. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, pp. 9-35.

de Martial Canterel, savant génial et fou en même temps, fascine non seulement par son caractère insolite et tout à fait surréel, mais aussi par son pouvoir de produire de l'imaginaire grâce à des dispositifs répétitifs, des tours d'adresse parvenant à engendrer des effets esthétiques. La hie s'active grâce à « une mosaïque [...] apte à provoquer un difficile et fréquent va-et-vient de l'appareil. » Or la mosaïque multicolore est en effet une composition de dents extraites au moyen d'un autre « curieux système » et « séduit en outre par l'imprévu que donnerait au curieux tableau projeté l'emploi de fragments découpés et teintés par le hasard seul à l'exclusion de toute volonté artistique et préméditée. »⁴⁹ Cette image de la machine productrice du sens ne peut qu'engendrer un parallèle avec la productivité textuelle. Lucien Dällenbach remarque dans ce contexte que l'objet d'art représenté par la fiction, telle une mise en abyme de l'énonciation, peut être une « procédure compensatoire » pour les auteurs qui se voient concernés par « l'interdit de réflexion »⁵⁰, proclamé par les théoriciens réalistes selon lesquels tout récit qui se veut crédible doit feindre de ne dépendre de personne. Ainsi, l'auteur se voit obligé de recourir à diverses techniques afin de pouvoir se prononcer sur son texte. Parmi ces techniques, la technique roussellienne frappe par son ingéniosité. Consistant à profiter des « services d'une œuvre d'art qui, valant pour elle-même, peut, à la rigueur, se passer de garantie », la technique de Raymond Roussel se sert des machines, productrices de l'art, qui accèdent au rang d'équivalents du récit. De cette manière, c'est aux personnages d'ingénieurs qu'il appartient de « métaphoriser l'instance productrice de ce texte. »⁵¹

Reflet littéraire de son auteur, Canterel ressemble également à Byron Caine, génie ingénieux dont l'inventivité paraît remarquable : « Là où il fut, là il inventa encore. Toutes sortes de choses, et pendant des années » (MG, p. 216). Se consacrant uniquement à sa science, à son art technique, l'homme de génie est célibataire, le mariage n'étant pour lui que la source de perturbations :

Episode opaque et agité, fait de cris et d'insomnies, de scènes et de bris d'objets. [...] Suivirent des souvenirs morbides de rasoirs, d'alcool et d'électricité, et d'un second épisode également très flou mais plus confus et compliqué que l'autre, plus agité aussi, que sanctionna l'échouage de l'inventeur, sept mois durant dans la chambre d'une clinique ... (MG, pp. 215-216).

Le génie échenozien copie en de nombreux points le « maître » de Roussel, d'autant que chez Echenoz l'image de l'auteur de Canterel semble surveiller la constitution de son successeur, certes, à un petit gauchissement de nom près : « - Ça suffira, dit Russel. C'était la dernière, dit Pradon, nous n'avons pas d'autre photo de Caine. Ça ne me servira à grand-chose de toute façon, dit Russel, mais on ne sait jamais. Parlez-moi un peu de lui » (MG, p. 30). Caricature des machines modernistes, la machine de

49 Raymond Roussel, *Locus Solus*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p. 36.

50 C'est-à-dire interdit d'intrusion métanarrative de l'instance auctoriale sous forme de commentaire du texte qu'il produit.

51 Lucien Dällenbach, *op. cit.*, pp. 72-73. Dällenbach note en même temps que la technique autoreprésentative de Roussel marque ainsi « un véritable seuil historique et idéologique. » Ajoutons seulement, que ce « seuil » pourrait également traduire le passage de l'écriture romanesque française vers le modernisme, symptomatiquement défini par un élargissement colossal du concept d'autoreprésentativité.

Byron Caine se pose donc comme une double évocation de la modernité. Cependant, à la différence de la productivité esthétique des machines rousseliennes, la machine échenozienne, assemblage d'objets hétéroclites, résultat du ludisme insoucieux, interdit toute intelligibilité : « Tout espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de relais hétéroclites, d'accouplements techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets » (MG, p. 99). La machine dans laquelle se combinent modernité technique et modernisme textuel n'est qu'un constat d'échec de ces deux dimensions de la modernité. Atteintes par certaines altérations de l'écriture d'Echenoz, les deux faces de la machine témoignent de son statut à l'époque post-industrielle : la machine y disparaît dans la mesure où elle n'est plus discernable, où elle s'est dissoute dans des systèmes globaux de la technostructure. Mythe ambigu et archaïque, la machine devient un objet de musée à l'âge post-industriel.⁵² L'inachèvement fatal de la machine de Byron Caine en fait l'objet d'indétermination par excellence, d'où sa « crise d'identité » qui semble marquer l'époque postmoderne :

... cet inachèvement était si flagrant, si insistant, si parfait en tant qu'inachèvement, que l'on pouvait penser qu'il constituait le principe même de la machine, qu'il en était la fin en soi ; et, dans ces conditions, la perfection de son inachèvement rendant l'objet achevé puisque inachevé, on pouvait le supposer fini, prêt à fonctionner, fonctionnant même peut-être déjà ; [...] toute amélioration que l'on apporterait à la machine ne saurait plus consister qu'en un perfectionnement de son inachèvement même (MG, p. 100).

Affichant sans cesse sa gratuité, la machine échenozienne est en contraste perpétuel avec la machine moderne. Si le sens de cette dernière est déterminé par sa fonction, fût-elle d'aider l'homme ou de le tuer⁵³, la machine de Byron Caine exhibe l'absence totale de fonctionnalité quelconque : « quoi qu'il en fût, il était très difficile de déterminer sa fonction » (MG, p. 100).

Cette image de la machine agit également sur le niveau métatextuel de l'œuvre. En effet, si certains des éléments de la machine ne représentent qu'« un premier passage de l'idée dans la matière, [...] le stade initial de sa concrétisation » (MG, p. 99), il en va de même des éléments du texte du roman. Ayant perdu le sens de l'unité, la machine échenozienne est travaillée par le processus de déconstruction qui travaille aussi le romanesque. A l'instar de l'image de l'écrivain qu'incarne Martial Canterel chez Roussel, Byron Caine métaphorise également l'instance auctoriale. Mais puisqu'il se retrouve entièrement aux antipodes de Canterel, ne serait-ce qu'en raison de son attitude perturbatrice, le personnage de Byron Caine annonce un changement profond dans la façon de concevoir la machine-texte. Ne cessant d'étaler le principe

52 Christine Jérusalem, *art. cit.*, citant Jean-Claude Beaune, « La disparition de la machine dans la société technologique contemporaine », *Philosophie des milieux techniques. La matière, l'instrument, l'automate*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 276.

53 L'une des caractéristiques de la modernité de la machine serait sa capacité de tuer l'homme : « Quel qu'ait pu être le rôle utilitaire joué par les outils et les machines dans la lutte de l'homme contre une nature inclémentaire ou hostile, tôt ou tard ils furent transformés en instruments de mort de plus en plus perfectionnés. » Jean Brun, *Le Rêve et la machine. Technique et existence*, Paris, La Table Ronde, 1992, p. 323.

de discontinuité et d'hétérogénéité, la machine-texte d'Echenoz « représente emblématiquement la condition postmoderne. »⁵⁴

Le puzzle

La construction de la « machine » est accompagnée, sinon remplacée entièrement, par une autre préoccupation de Byron Caine : l'assemblage du puzzle : « Il ne fait rien de la journée, s'indigna brusquement Joseph, il s'en fout. Il passe son temps à faire son puzzle » (MG, p. 42). Ainsi, grâce au puzzle, l'autre métaphore du texte du roman, la dimension métatextuelle de l'œuvre se redouble est accentue son fonctionnement spéculaire. A la manière du procédé de construction-déconstruction machinal, la pratique de ce jeu pourrait s'entendre dans le même sens à ce détail près qu'il s'agit d'un procédé inverse. Le puzzle consiste à composer une image à partir d'une certaine quantité de fragments. C'est dire qu'il faut qu'il y ait au départ quelqu'un qui le découpe et le décompose. Transposé au texte littéraire, l'assemblage du puzzle implique le travail préalable de l'instance auctoriale⁵⁵ et reflète tout aussi bien celui du lecteur. Byron Caine représente donc l'image du scripteur de même que celle de lecteur du *Méridien de Greenwich*. On pourrait envisager ses activités en termes de déconstruction-reconstruction du texte narratif. Ainsi du romanesque sous emprise de la condition postmoderne : après une déconstruction moderniste minutieuse, advient enfin le moment de « construire de nouveau des récits. »

Dans le cas de la métaphore du puzzle, le principe générateur textuel n'est plus l'accumulation de données selon la linéarité temporelle, mais leur entrelacement opéré par des retours et anticipations constantes. La lecture ne procède pas selon le principe propre au jeu de dominos, mais en fonction de la nécessité de rechercher les connexions qui relient les microhistoires d'après des indications du narrateur. Au fur et à mesure que la lecture du roman se poursuit, le lecteur identifie et classe les divers épisodes, telles les pièces de puzzle, et en compose une image générale, l'œuvre littéraire. Au plan narratologique, le roman comporte une dizaine de pistes d'histoires qui finissent par constituer une seule image, celle du *Méridien de Greenwich*. Mais cette lecture est compliquée par la tension spéculaire : fragments du puzzle, les microhistoires comportent d'autres histoires sous forme d'« hyporécits »⁵⁶. Ainsi se donne à lire par exemple le récit que Paul raconte à Véra. De nouveau, la mise en abyme gagne le jeu : le récit de Paul anticipe en quelque sorte la fin du projet Prestidge ou, plus précisément, la fin de la machine. Il s'agit de l'histoire des trois lanciers du Bengale dont les protagonistes rappellent les protagonistes du récit premier, mais c'est surtout le parallélisme de leurs actions qui frappe : « [...] Mac Gregor s'évade de la

54 Christine Jérusalem, *art. cit.*, p. 105.

55 On pourrait noter que l'image idéale de ce type de scripteur-découpeur de puzzle est Gaspard Winckler de *La Vie mode d'emploi*. Chargé par l'aquarelliste Bartlebooth, Winckler transforme ses tableaux en puzzles que ce dernier essaie de reconstituer.

56 Nous empruntons ce terme à Mieke Bal (*Narratologie. Les instances du récit, op. cit.*) afin d'éviter le danger de confusion qu'engendre la terminologie genetienne en ce contexte.

geôle, animé du périlleux projet de faire sauter la réserve d'armes du maharadjah » (MG, p. 118). Tout comme Mac Gregor, Byron Caine projette aussi de faire exploser la réserve d'armes cachée depuis la dernière guerre quelque part sur l'île, propriété privée de Kasper Gutman dont l'aspect physique ainsi que le comportement ne cèdent en rien à ceux des maharadjahs. En dehors de ce « fragment » du *Méridien de Greenwich* qu'est le récit de Paul et Véra qui, lui, contient un autre récit, tel « le conteur » qui « conti[e]nt un contenu », les autres pistes narratives sont également des récits enchâssés, comme nous l'avons vu précédemment. Certains d'entre eux sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils se présentent comme des récits filmiques transposés en texte littéraire grâce au narrateur qui, par « un souci excessif de réalisme » (MG, p. 254), semble adopter la technique de la caméra, symptôme de l'« école du regard » : « Ils restent ainsi, presque immobiles. 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. [...] L'image s'immobilise » (MG, p. 255-256).

Grâce à ce genre d'allusions, trop visibles pour être innocentes, l'appel au modernisme scriptural est en effet constant. Son anamnèse paraît constituer le sens même de ce roman et le puzzle en est également une métaphore : si l'anamnèse consiste à reconstituer une image du passé par des éléments fournis par le sujet interrogé, l'assemblage du puzzle figure la composition de cette image à partir de fragments fournis en vrac.

Revenons à la reconstitution de l'image du puzzle que réalise la figure du scribeur – interprète échenozien. Chacune des microhistoires particulières contient des personnages qui permettent de nouer des relations entre les diverses microhistoires – fragments du puzzle. Les personnages fonctionnent comme des signes annonciateurs d'éventuels liens, articulant et enchaînant de cette manière les pièces du puzzle. L'image complète de l'histoire du *Méridien de Greenwich* n'apparaît qu'à l'avant-dernier chapitre où tous les personnages trouvent leur place et fonction au sein du roman.

Byron Caine s'amuse à composer le puzzle, devenu sa préoccupation principale. Rien ne l'inquiète, pas même le danger de mort de la part des adversaires : « La vérité est qu'il ne s'inquiétait pas ; il venait de découvrir une pièce-clef, qui lui permettait d'achever le candélabre de cuivre rouge qui pendait au plafond de la galerie ; il jubilait » (MG, p. 43). De cette manière, remplaçant le projet Prestidge, le puzzle devient à l'insu de tous les personnages l'enjeu majeur que ces derniers visent et, par conséquent, l'enjeu du roman dont il représente la mise en texte. Mais sa fonction ne s'arrête pas là. Il est également l'un des fragments fournis au cours de l'anamnèse de la poétique spéculaire. L'image que représente le puzzle reconstitué est une reproduction du tableau de Van Haecht, « la *Visite d'une galerie* » (MG, p. 38). Des fragments de l'imaginaire de Georges Perec se laissent découvrir ici. Non seulement le puzzle composé par le protagoniste métaphorise le fonctionnement du roman à la manière de *La Vie mode d'emploi*⁵⁷, mais il figure l'un des tableaux d'*Un Cabinet d'amateur*. Ce

57 Cf. Bernard Magné, « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte*, N° 1, 1982, p. 71.

tableau, dont l'auteur s'appelle « Guillaume Van Haecht », représente « *Le cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs Albert et Isabelle* » et parmi les personnages se trouve aussi l'auteur lui-même : « jeune homme à la figure mélancolique en train de gravir les quelques marches conduisant à la galerie du mécène dont il a reproduit une quarantaine de tableaux. »⁵⁸ Le tableau du puzzle échenozien en représente la reproduction, pourvue d'un commentaire déceptif quant aux phénomènes de déduplication, tels la mise en abyme et l'emboîtement :

Les morceaux de carton assemblés reconstituaient un tableau figurant une vaste galerie aux murs de laquelle étaient suspendus une multitude de tableaux, dont certains représentaient encore d'autres tableaux ; la mise en abyme s'arrêtait là, le peintre ne s'étant pas aventuré plus loin dans l'emboîtement des représentations (MG, p. 140).⁵⁹

Même si, cette fois, la représentation de la représentation refuse de se perpétuer à l'infini, le lecteur ressent le vertige de la représentation de la représentation qui, elle aussi, paraît représenter l'une des scènes importantes du roman. La poursuite de l'autoreprésentation préfère donc s'engendrer par d'autres voies. Représentant le principe même de l'autoreprésentation, le puzzle insinue au lecteur qu'un parallèle est à chercher dans le texte. La scène qui surgit automatiquement est celle où le personnage de Théo Selmer est interpellé par Lafont au Musée Gustave Moreau. Grâce à cette scène de visite de la galerie, la microhistoire dont Théo Selmer est le protagoniste, qui reste jusqu'ici sans rapport quelconque avec la trame principale, retrouve des connections. Ceci à partir du moment où ce dernier s'efforce d'interpréter les raisons du regroupement des tableaux. Les tableaux représentant d'autres tableaux sont aussi ceux que Théo Selmer observe de plus près lors de la visite de la galerie du Musée Gustave Moreau. Ce visiteur est particulièrement intéressé par trois tableaux : « *Les muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde, [...] Les chimères, [...] Les prétendants* » (MG, p. 28). Dans son effort pour restituer un rapport entre eux, il assume le rôle d'interprète du texte comme une figure métatextuelle de lecteur. D'ailleurs, Théo Selmer semble s'y prêter aisément, puisque ce qui le caractérise sur le plan diégétique est justement cette profession : « interprète à l'ONU où [...] il traduisait aux autres ce que disaient les uns » (MG, p. 44), de plus « ...habitué qu'il était à traduire toutes sortes de signes » (MG, p. 46). De cette manière il tente d'

imaginer quelque fil conducteur courant entre ces trois tableaux, comme s'ils formaient les divers épisodes d'un même récit, de la scène inaugurale des muses délaissant leur père jusqu'au massacre final des prétendants, en passant par les chimères, enjeu possible de l'affaire, ou prétexte à (MG, p. 28-29).

58 Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, 1979, p. 32.

59 Il serait intéressant en ce sens de remarquer avec Lucien Dällenbach que l'effet produit par la mise en abyme se trouve à l'origine de la « différance » derridienne lorsque Derrida évoque la galerie de Dresde de Husserl : « Tout a sans doute commencé ainsi : "Un nom prononcé devant nous nous fait penser à la galerie de Dresde... Nous errons à travers les salles... Un tableau de Téniers... représente une galerie de tableaux... Les tableaux de cette galerie représentent à leur tour des tableaux, qui de leur côté feraient voir des inscriptions qu'on peut déchiffrer, etc. » Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, P.U.F., 1967, pp. 116-117.

Comme avec les Trois lanciers du Bengale que Paul racontait à Vera, l'activité herméneutique de Selmer essayant de narrativiser les trois images annonce la fin du roman, c'est-à-dire celle du projet Prestidge qui se termine, lui aussi, par un « massacre final ». Mais la réflexion picturale des éléments textuels du *Méridien de Greenwich* ne s'arrête pas là, comme si les renseignements fournis par les tableaux et interprétés par Selmer ne suffisaient pas pour communiquer explicitement au lecteur la nécessité de chercher l'effet spéculaire. Si les « prétendants »⁶⁰ peuvent s'interpréter comme les personnages engagés dans le projet Prestidge et destinés à s'entretuer, si la machine et le puzzle peuvent se lire comme des « chimères »⁶¹ textuelles, et finalement si les muses⁶² sont parties pour aller détromper l'humanité en commençant par les prétendants échenoziens, c'est bien évidemment grâce à la mention concernant leur caractère de « prétexte possible à un récit ». Cependant, cette mention trahit tout le sérieux du procédé de déduplication. L'ironie qui se cache dans ce clin d'œil instructif en fait une scansion ouverte du carnavalesque régissant, sur le plan métatextuel, le maniement de la specularité textuelle moderniste.

Si le puzzle de Percival Bartlebooth reste inachevé et implique de la sorte la nécessité de remplir le vide, de trouver la pièce manquante, celui de Byron Caine est finalement recomposé et affiche son plein et sa finitude. Mais si le puzzle reconstitué du *Méridien de Greenwich* veut montrer sa scission avec l'isotopie du manque propre au puzzle perequien et bien d'autres récits à la dimension autoreprésentative⁶³, la machine échenozienne s'oppose par son inachèvement et la non-finalité exhibée à la machine de Martial Canterel. Le postmodernisme paraît travestir le modernisme, du moins chez Echenoz. Cette désobéissance ludique, parfois même infantine, vis-à-vis des procédés scripturaux modernistes ne cache-t-elle pas une dénonciation légère de l'hermétisme textuel ? Car si la pratique d'emboîtements doit s'arrêter à un moment, ne serait-ce que parce qu'elle devient inintelligible, le trop-plein d'abstraction semble également gêner, notamment s'il accompagne un jeu dont la déconstructibilité peut atteindre des niveaux aussi vertigineux que celui du puzzle : « Puis comme l'enfant manifestait quelque impatience, éparpillant les pièces d'un puzzle trop abstrait, elle s'aperçut alors seulement qu'elle n'avait pas ôté son manteau, dès lors elle commença de regarder l'heure de temps en temps » (L, p. 31). Du reste, l'ultime image de l'écriture moderniste, l'image dans le tapis, dernier clin d'œil à l'énigme que pose la forme du texte narratif, finit par apparaître :

60 Au sens que Montaigne prête à ce terme : personne qui prétend au pouvoir souverain et qui se voit obligée de ce fait de mener des luttes personnelles pour atteindre ce but.

61 Le sens mythologique (monstre aux parties corporelles hétérogènes) étant ici le mieux dépeint par la définition biologique du terme : organisme composé de tissus de type génétiquement différents. Il serait donc possible d'envisager les chimères échenoziennes comme organismes composés d'une part de tissus référentiels, désignant les objets mêmes sur le plan diégétique – le puzzle et la drôle de « machine », et d'autre part de tissus métatextuels – métaphores figurant le fonctionnement textuel du roman.

62 Rappelons qu'au cours de la scène inaugurale Rachel, décrite comme une déesse antique, avait délaissé son père, Georges Haas, metteur en scène du projet Prestidge, et était partie avec Byron Caine sur l'île où tous les feux finissent par s'enflammer. Dans ces conditions, il est probable que c'est elle qui lui a inspiré l'action ultime.

63 Cf. Bernard Magné, *op. cit.*

Il emprunta l'escalier pour descendre, et, du palier du premier étage, il redécouvrit le hall vêtu de son tapis. Comme il l'avait pensé, seule une vue plongeante permettait de reconstituer l'unité de son motif : cela représentait une barque énorme, antique et orientale, trirème ou pentécontore mue par des voiles et des rames conjuguées, et embarquée apparemment pour cause de déluge. S'y amassaient en effet, jusqu'à déborder par-dessus ses plats-bords, toutes sortes d'objets et toutes espèces d'être vivants, grouillement d'animaux appariés, alignements d'herbes et d'arbustes, foisonnement exhaustif de choses, rigoureux échantillonnage de tout ce qui peut se trouver sur terre. Ce qu'Abel avait pris pour un fatras de matériaux dépareillés se révélait une somme parfaite, un catalogue de nature et de culture organisé avec soin, en ordre (MG, p. 248).

Ce qui apparaît dans cette allusion à la fiction de Henry James est en effet une représentation carnavalesque des enjeux et modèles de la critique structuraliste, du « meilleur exemple que je connaisse d'une critique qui constamment ramène notre attention de l'aspect référentiel de l'œuvre d'art – de ses prolongements dans la 'réalité' – vers sa cohésion structurale, laquelle en serait la principale source d'inspiration. »⁶⁴ Chez James, le secret de l'écrivain demeure caché : le lecteur, fût-il « savant », n'a aucune chance de trouver l'« image ». Mais chez Echenoz, malgré l'insaisissabilité et le flou qui hantent Abel multipliant les efforts pour reconstituer le sens du « texte » représenté par le tapis⁶⁵, l'image apparaît finalement. Et même, elle apparaît aux yeux d'un personnage qui, nous l'avons vu, représente l'image du lecteur on ne peut plus naïf. S'agit-il ici d'un présage du passage à la légèreté textuelle, de ce que Fieke Schoots a si symptomatiquement caractérisé comme « Passer en douce à la douane »⁶⁶ ? Le caractère flou de la notion de postmodernisme a certes largement contribué à cette vision de la littérature de la fin du XX^e siècle. Mais si l'écriture d'Echenoz constitue l'espace propice pour le retour du romanesque dans le roman, il faut avant tout considérer que ce romanesque a pu revenir puisque le modernisme lui a cédé de l'espace dans le texte du roman. Et s'il lui a cédé cet espace, c'est parce qu'il ne se prenait plus tellement au sérieux.

Lac ou le miroir qui revient

... des ouvriers âgés sortant de la miroiterie transportaient de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne, de leur travail et de tout ce qui s'ensuit (L, p. 50).

Le dédoublement que le texte opère par le biais de l'énergie spéculaire représente le thème que le roman *Lac*, paru en 1989, met en scène. Comme son titre l'indique,

64 Léo Bersani, « Le mensonge jamesien », *Poétique*, N° 17, 1974, p. 51.

65 « De ce tapis saillaient des détails hétéroclites, sans lien ni suite entre eux, sans logique apparente et sans qu'il fût possible, d'où se trouvait Abel, de reconstituer l'unité de son motif, ni même extrapoler l'existence de ce motif » (MG, p. 238).

66 Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

les diverses méthodes conduisant à orienter l'attention du lecteur sur les effets auto-réflexifs sont ici convoquées dès la première page. L'objectif de ces passages auto-représentatifs continue dans le sens d'une distanciation ironique de la conception moderniste du texte et de ses mécanismes autoréflexifs. Nous avons vu que *Le Méridien de Greenwich* a d'une certaine manière entamé, par ses mécanismes de carnavalisation, l'érosion du procédé spéculaire. Comme cette brève citation le signale, *Lac* va poursuivre le jeu anamnétique de la spécularité textuelle, annoncé par *Le Méridien de Greenwich*. Cette attitude remémorative et ludique dont se dégage un sentiment de légèreté ironique, avec laquelle l'écriture échenozienne approche des *topos* du modernisme textuel, représente un signe annonçant l'apparition de la condition postmoderne dans le domaine romanesque. Le roman *Lac* clôt la première étape dans l'œuvre de ce romancier que nous voudrions qualifier de postmoderniste. Cette première phase reflète de manière incontestable le discours postmoderne.⁶⁷

Le roman se pose comme un travail parodiquement distancié sur les codes génériques du roman d'espionnage, ce qu'il ne s'interdit pas de souligner de façon caricaturale aussi sur le plan métatextuel :

Allongé sur son lit, le garde du corps relisait une bande dessinée d'espionnage pour adultes dont l'héroïne était dotée d'inconcevables appas : Rathenau était ému, les talons de ses chaussures imprimaient nerveusement deux croissants foncés sur la courtepoinette beige. Lorsque l'espionne entreprenait de faire plein de trucs à l'espion, Rathenau s'imaginait toujours à la place de celui-ci, Perla tenant évidemment dans sa rêverie le rôle de celle-là – quoiqu'elle se fût toujours montrée intraitable sur ce point... (L, p. 163).

L'instance lectoriale est ici « mise en abyme » par le biais du personnage de Rodion Rathenau qui incarne, du point de vue sémiotique, la figure du « lecteur naïf »⁶⁸. Celui-ci est censé lire *Lac* comme s'il était un roman noir. Rathenau représente ainsi une sorte de bouc émissaire qui, d'une part, de par sa fonction sur le plan diégétique

67 Les quatre premiers ouvrages (*Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'Equipée malaise*, *Lac*) donnent effectivement des points de vue clairement circonscrits sur la conception de l'écriture telle qu'elle a été avancée par la théorie des années 1970. D'ailleurs, même en dépit de certaines différences, cette distinction au sein de l'œuvre de Jean Echenoz recoupe la vision évolutive de celle-ci que propose Sophie Deramond : le premier groupe englobe les quatre premiers romans, « reconnus pour avoir été l'objet d'une contrainte de départ, celle de se rattacher à un genre connu : policier, espionnage, aventure, roman noir. » Ainsi, comparés à l'architecture postmoderne, les romans échenoziens attestent de nombreuses « similitudes et concordances de points de vue. » Si, selon Robert Venturi, l'architecture postmoderne se définit en termes du jeu de langage exploitant aussi bien la collection des signes du quotidien que les canons résiduels de la mémoire historique, les romans d'Echenoz vont dans le même sens dans la mesure où ils procèdent, d'un côté, à la relecture des procédés d'écriture du passé, en particulier de ceux des avant-gardes littéraires de la seconde moitié du XX^e siècle, de l'autre, il est possible de les envisager comme une écriture de la quotidienneté contemporaine. D'autres facteurs s'imposent qui rapprochent visiblement cette œuvre dans sa première phase du postmodernisme architectural : « bazar syntaxique et confusion générique où l'ironie intervient comme élément fédérateur », etc. Cf. communication de Sophie Deramond « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz » prononcée au colloque « Les Ecrivains minimalistes » qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle du 21 au 30 juillet 2003.

68 Nous nous référons à l'étude majeure du fonctionnement textuel de l'instance lectoriale d'Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985 (pour la traduction française).

de garde de corps (« gorille »), contribue à constituer le décor du genre en question, mais qui, d'autre part, assume, sur le plan métatextuel, également le rôle du lecteur apparemment privé de compétences intellectuelles suffisantes pour ne pas tomber dans le piège dressé au lecteur naïf. Ce piège consiste justement à prendre les choses lues au premier degré, voire, à s'imaginer dans le rôle de l'un des « êtres du papier », fussent-ils dessinés. Toutefois, la mise en scène carnavalesque de l'acte de lecture et d'interprétation textuelle suggère au lecteur réel de bien situer finalement le propos du roman qui ne cesse de dénoncer la stéréotypie du genre mineur. L'ironie régissant ce procédé métatextuel, ce qui se donne à lire ici est en réalité un avertissement contre l'une des « Lectures Modèles »⁶⁹, contre la lecture naïve de l'hypotexte générique, la BD en l'occurrence. Mais cet avertissement implicite en dit tout autant sur la lecture du *Lac*, ne serait-ce qu'en raison de sa position : la scène de lecture de Rodion Rathenau se situe à la fin du roman et confirme toute suspicion du « lecteur critique » quant à la dévalorisation systématique du genre réécrit avec autant de désinvolture.

Sous cette lumière, toute « lecture naïve » est donc constamment découragée voire interdite par les commentaires métatextuels explicites du narrateur portant sur les codes et stéréotypes du roman d'espionnage situés tout au long du *Lac* :

Pour s'y rendre, il dut appliquer la procédure classique de dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien (L, p. 53),

Ou bien : « ...on se fatigue même de l'espionnage, très vite » (L, p. 73). La déconstruction du genre opère en effet en réseau et oblige le lecteur à porter son attention sur le jeu qui régit le plan métatextuel : « Puis le silence est bien lourd pendant quelques instants, on ploie sous des dizaines d'atmosphères, c'est étouffant, on respire mal, c'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement, pour que paraisse dans l'embrasement la haute silhouette sombre [...] » (L, p. 170-171). De cette manière, le lecteur est systématiquement conduit à effectuer une « lecture critique », celle du second plan. Cette lecture du métatextuel n'est rien d'autre qu'une « représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives. »⁷⁰ Sous cette apparence, elle porte son attention non seulement au travail minutieux de déconstruction ironique du roman d'espionnage, genre qui paraît fonder le modernisme littéraire comme l'une des sous-espèces du roman noir⁷¹, mais aussi de l'écriture spéculaire.

69 Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, op. cit.*, p. 256.

70 *Ibid.*

71 C'est sous cette optique que Jacques Dubois entreprend la genèse du roman policier : « Le récit policier participe de l'aventure historique de la modernité tant par le moment de son émergence que par le principe de son expansion. Mais il y adhère de façon plus intime encore par tout ce qui fait sa texture et son mode de structuration. Ainsi l'exigence d'autonomie textuelle, dont on sait qu'elle est consubstantielle au moderne, est chez lui fortement agissante, jusqu'à s'inscrire au plus profond de la forme narrative. » *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 55.

Le miroir éclaté

Si la lecture métatextuelle présuppose un « lecteur critique », elle en présuppose également la capacité de lire explicitement la critique de l'effet du dédoublement. Comme le mot lac, figurant dans le titre du roman, l'annonce, la stratégie du texte réfléchissant ses propres éléments constitutifs sera exhibée de nouveau, cette fois de manière encore plus nette que dans le cas précédent. La surface du lac, « miroir piqué de dériveurs légers » (L, p. 89), métaphorise donc de nouveau la réflexivité textuelle et le roman en reprend l'histoire là où *Le Méridien de Greenwich* l'avait amenée. Or si le lac traduit une volonté d'« anesthési[er] le texte pour qu'il ait l'air de ce qu'il n'est pas : un lac, pure surface miroitante jamais menacée d'aucune tempête »⁷², le miroir textuel par contre paraît « menacé » au point qu'il cède sous ce poids de petits coups bien misés de la part du scripteur. De cette manière, l'histoire de ce vaste miroir ne peut s'achever que par son éclatement : après un présage sous forme de bruits « aigus et précis » qui signalent des « bris de glace de la miroiterie » (L, p. 84), le roman se clôt sur cette scène burlesque symbolisant tout autant la fin du miroir textuel évoquée plus haut.⁷³ Ainsi éclatent du même coup les innombrables objets qui « tâch[ent] de se refléter » (p. 13), mais surtout ceux qui tâchent de refléter dans ce roman. Ainsi non seulement le lac, miroir emblématique, mais aussi les rétroviseurs, les boucles d'oreilles de Suzy Clair, la Seine, les verres des lunettes, les pare-brise, les écrans des téléviseurs, les capots lustrés qui reflètent tombent dans le même « fatras » et prennent part au « kaléidoscope crépusculaire ». Il serait possible de continuer, selon les termes échenoziens, « *ad libitum* » dans l'énumération d'éléments métaphoriques prévenant tout « lecteur critique » de la valeur autoreprésentative du texte qui se voient congédiés par cette raillerie.

Il serait tout à fait légitime de se demander si adopter une telle perspective par rapport au phénomène observé ne relève pas de la signifiose. Certes, cette perspective pourrait sembler s'en prendre trop facilement au procédé moderniste et avoir pour le seul but de porter l'attention sur sa subversion opérée par le texte d'Echenoz. Le roman *Lac* est cependant loin de souscrire à la volonté de dénigrer la pratique, bien que nombreux soient les clin d'œil qui y incitent. Du reste, la récurrence des phénomènes qu'on attribue généralement au modernisme narratif pourrait, selon certaines des exégèses de cette œuvre, « fini[r] par jeter un doute sur la dimension strictement ironique des intentions qui président à leur apparition. »⁷⁴ L'anamnèse ludique de cette poétique ne peut pas être envisagée en termes de contestation, d'autant qu'Echenoz lui-même ne s'est jamais prononcé en ce sens. Pourtant, un certain parti pris vis-à-vis de l'esthétique autoreprésentative se laisse lire à travers de telles évocations des ressources spéculaires. Elles paraissent dépourvues de toute autre fonctionnalité que celle de signifier le caractère autotélique de la pratique : « [...] à sa droite, une statue

72 Pascale Casanova, « Une face brillante et mentie », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} novembre 1989, p. 12.

73 « Rue de Rome, des ouvriers de la miroiterie venaient d'emplir d'éclats de glace un camion-benne qui s'éloignait, distribuant un kaléidoscope crépusculaire sur les façades, lorsque la voiture noire s'arrêta devant l'immeuble de Suzy » (L, p. 188).

74 Frank Wagner, *art. cit.*, p. 84.

d'Emmanuel Frémiet représentait une ourse en train de détruire un homme à l'âge du fer. [...] En sortant de son laboratoire, Chopin devrait passer devant le bronze de Barbedienne qui figure, en abyme, Emmanuel Frémiet sculptant l'ourse homicide [...] » (L, p. 16). *Lac* est une mise en scène de l'autoreprésentation textuelle. En effet, en dépit du nombre des signaux ponctuels, malgré les scènes qui pourraient paraître comme des proclamations claires du phénomène spéculaire, toutes ces manifestations finissent par sonner creux sur le plan textuel. La scène où l'aquarelliste Mouezy-Eon communique à Chopin des informations confidentielles par le biais de sa peinture ne peut se lire que comme une affirmation de l'impossibilité de concevoir la mise en abyme et avec elle toute l'esthétique de la specularité textuelle sur un ton sérieux :

sur un mode appliqué, l'aquarelle représentait la façade de l'hôtel avec ses hautes portes vitrées, ses rangs de fenêtres closes dont le détail supposait des heures de soin. Sans doute installé dès le matin, l'artiste n'avait rien dû perdre des allées et venues des pensionnaires qui très souvent ralentissaient à sa hauteur, jetaient un coup d'œil critique sur l'ouvrage puis un regard de contrôle sur la façade avant de s'éloigner (L, p. 90).

L'intégration de l'œuvre d'art picturale dans le texte littéraire relève des pratiques bien connues par le modernisme, il suffit d'évoquer les textes de Michel Butor, Claude Simon ou Georges Perec. Le cas de *Lac*, cependant, diffère profondément. Tandis que chez Michel Butor, la réflexion par le biais du tableau était un « lieu, source, fin et moteur de l'œuvre, c'était, à ne pas en douter, le *point suprême* où le temps et espace s'appartiennent, où le *vu* et le *lu* communient dans le langage plein de l'authenticité »⁷⁵, chez Echenoz, le tableau redoublant le dedans de l'œuvre ne peut que déjouer cette intention esthétique. Car s'il représente un fragment de l'espace diégétique afin d'indiquer au personnage un message concernant sa mission d'espion, l'artiste déclare par le biais de son tableau que ses ambitions sur le plan des valeurs esthétiques et artistiques n'ont rien à voir avec celles des œuvres d'art modernes. D'autant que le souci du réalisme et de l'exactitude de la copie du réel apparemment prévaut : la valeur du tableau se mesure par son efficacité du point de vue pratique. De surcroît, tout le sérieux de l'entreprise est trahi par l'incongruité du commentaire du narrateur qui met un parallèle entre la technique de Mouezy-Eon et la production hollywoodienne dans le domaine du dessin animé : « brève intrusion du dessin animé dans la nature morte, et qui disparut presque aussitôt dans un rond noir comme font Loopy the Loop et Woody Woodpecker à la fin de l'épisode (*That's all, folks!*) » (L, p. 91). Non seulement le tableau de l'aquarelliste dit explicitement que rien ne lui est plus éloigné que le modernisme pictural,⁷⁶ mais un tableau qui s'applique à refléter

75 Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres modernes, N° 135, 1972, p. 108. C'est l'auteur qui souligne.

76 Radu Toma remarque en ce sens que les pensionnaires du Parc Palace du Lac qui contemplent les tableaux de Mouezy-Eon sont loin « d'éprouver la possibilité de s'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de la réalité. Pour eux, ses aquarelles ne sont que ce qu'elles sont : le double emploi ennuyeux et vain de ce que les yeux voient. » De ce fait, ils ne peuvent pas découvrir ce que Marcel Proust ressent dans l'atelier d'Elstir, le vrai artiste « non célibataire » qui est en mesure d'épouser le monde. La « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à lui et lui-même » est absente des tableaux de ce peintre, « célibataire de l'art ». Radu Toma, « Mouezy-Eon,

une partie de la « réalité » diégétique scande aussi en quelque sorte la technique du dédoublement que le texte n'assouvit pas.

Si l'idée reçue postule que l'effet spéculaire dont en particulier la mise en abyme relève du modernisme⁷⁷, le texte du *Lac* révèle son rapport à lui. C'est le niveau métatextuel du roman qui permet de mettre en relief cette relation en accentuant son côté ambigu. Le comportement de ce roman manifeste son attitude équivoque par rapport à l'effet spéculaire et il en dit autant, par conséquent, quant à l'esthétique moderniste. *Lac* reflète de la sorte le point de vue qu'adopte le discours postmoderne sur ce sujet. Que l'on s'interroge ou pas sur la légitimité d'une telle interprétation, le roman propose une réflexion sur le modernisme et sur son statut dans le décor contemporain. Les romans de Jean Echenoz méditent sur ce qu'il en est en cette époque (années 1980) qui paraît avoir congédié son idéologie avec ses principes et valeurs esthétiques et qui baigne, selon toute évidence, dans une sorte d'apesanteur de valeurs, dont spécialement les valeurs esthétiques :

Le plus proche centre commercial est une esplanade cernée de tours fuligineuses entre lesquelles balance une odeur vive et fade de pourriture plastique, parente de celle qu'émet plus d'un supermarché. Loin d'enjoliver le tableau, les rares taches de couleur, les vagues saillies ornementales qui ont apaisé, peut-être, la conscience de l'architecte soulignent au contraire le poids des lieux, comme une musique parfois décuple un silence lourd au lieu de l'effacer. Dans le même souci décoratif, on a cru pertinent d'installer une fontaine au milieu de la dalle, façon de sphinx moderniste qui vomit sans mollir un étroit ruban d'eau plate, et des femmes contournent cette fontaine, chargées de filets de vivres, et les hommes qui les suivent lisent en marchant leur quotidien directement ouvert au hippisme ou aux offres d'emploi (L, pp. 158-159).

Derrière cette évocation du modernisme artistique « planté » dans ce milieu refusant apparemment toute idée du sublime et privé d'une conception quelconque de l'entreprise surgit une certaine vision de ce modernisme. Plutôt que de chercher à caricaturer par l'implantation du « sublime » dans un endroit exhibant sa platitude, le texte formule sa distance par rapport à l'esthétique moderniste.

Conclusion du chapitre 5

Même s'il était assez ridicule de vouloir réduire tout ce qui est désormais appelé « Nouveau Roman » à la pratique de la mise en abyme, le projet scriptural reste pourtant le même.⁷⁸ La représentation du monde n'a pas de place dans la littérature. Lucien Dällenbach démontre dans son étude que le procédé évolue dans l'écriture des nouveaux romanciers. Certains textes (*Projet pour une révolution à New York, Triptyque*) marquent une « crise de la mise en abyme fictionnelle » et déplacent l'attention vers d'autres types de dédoublement textuel. Les textes qu'il assimile à la notion du

un Elstir postmoderne ? », *Littérature et peinture*, textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Editions de l'Université de Bucarest / Editions de Babel, 2003, pp. 84-85.

77 Cf. Frank Wagner, *art. cit.*, p. 83.

78 Du moins jusqu'à un certain moment.

« nouveau Nouveau Roman », telle qu'elle a été évoquée en 1971 lors du colloque de Cerisy, marquent un glissement de la pratique spéculaire vers une « auto-inclusion et déception infinie ». Jouant de la déception du lecteur qui est incapable de concevoir ce haut degré d'emboîtement, sans aucun doute en raison de la finitude de sa mémoire, ces textes visent en effet un double objectif : multipliant les auto-inclusions dans une suite de dépendances emboîtées, ils tournent « non seulement en dérision l'idéologie réaliste » en se coupant du monde dans un repli infini sur soi-même, mais ils s'affirment comme une « réalité *impensable*, un défi au *bon sens* et un exemple de très vive modernité, »⁷⁹ étant donné que celle-ci « commence avec la recherche d'une littérature impossible. »⁸⁰ La généralisation de la pratique en est arrivée au point où la littérature se concevait, reflet par reflet, comme une production textuelle « à l'intérieur d'un espace *impensable*. »⁸¹ Si le premier Nouveau Roman n'est pas parvenu à s'affranchir de la *mimesis*, le nouveau Nouveau Roman a réussi à « s'arracher à son emprise »⁸².

Orientant l'intérêt sémantique de l'œuvre littéraire dans le sens de l'écriture, la pratique spéculaire, telle qu'elle se montrait dans les œuvres des néo-romanciers ou néo-néo-romanciers, a brisé le récit et contesté la notion de représentation. Chez Echenoz, en dépit d'une dimension autoreprésentative considérable, le monde romanesque paraît bien stable. Dans la mesure où il ne refuse nullement la représentation du réel (les éléments spatiaux réels ou les objets de la vie quotidienne foisonnent) ni les éléments du roman traditionnel (notamment le personnage), ce romanesque est loin de contester la *mimesis*. La specularité textuelle ne constitue qu'un léger dérèglement, une parure loufoque, peut-être même un objet d'art kitsch. Elle n'a aucunement créé un « espace *impensable* » où la *mimesis* n'aurait de place. Au contraire, les galeries de miroirs qui « ornent » le romanesque d'Echenoz semblent vouloir sonner creux, tant la vocation du romanesque prédomine. Nombreux étaient les passages cités des deux romans choisis qui se donnaient comme un avertissement à tout lecteur trop acharné de voir dans le geste réflexif la preuve de la continuité d'une littérature qui se contemplait dans son propre miroir. Soulignée par l'humour, la légèreté régissant le procédé interdit toute volonté de voir dans cette écriture la poursuite du projet esthétique (néo-)néo-romancier. La rencontre avec le modernisme du (nouveau) Nouveau Roman se fait par le biais de l'anamnèse de ses propres lieux communs. Si la définition de l'anamnèse implique des renseignements fragmentaires, le roman d'Echenoz ne donne en effet que des fragments de son passé moderniste. Ces fragments ne réussissent pas à s'engendrer en système, leur rôle est de remémorer le passé du roman.

C'est au travers de l'anamnèse ludique et distanciée, ponctuelle et oblique du modernisme que le roman échenozien sort de son emprise pour pouvoir se concentrer sur d'autres aspects de la narration, en particulier ceux que cette poétique semblait

79 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, op. cit., pp. 200-201.

80 « Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout art moderne. » Roland Barthes, « L'écriture du roman », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972, pp. 32-33.

81 Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, op. cit., p. 207. C'est l'auteur qui souligne.

82 *Ibid.*

vouloir oublier. De cette façon, il est possible de tracer une évolution de l'attitude du roman échenozien envers les techniques de dédoublement textuel. Si dans *Le Méridien de Greenwich* la spécularité textuelle servait de terrain de jeu et pouvait être éventuellement rapprochée de celle qui travaille les textes ludiques du Robbe-Grillet des années 1970, le roman *Lac* témoigne d'un retrait du procédé dans la mesure où il fait preuve de sa disparition sur le plan textuel (l'œuvre dans l'œuvre ou sur l'œuvre). Congédiée de façon éloquente par le geste métatextuel implicite (miroir brisé), la poétique de l'autoreprésentativité textuelle ne peut pas faire désormais l'objet d'un projet esthétique global : « la surface a été brisée, nul miroir littéraire ne saurait faire croire à la linéarité du reflet »⁸³. La disparition de l'idée de la finalité qui représente l'une des caractéristiques majeures de la condition postmoderne semble en fournir une explication convaincante. Ainsi, mobilisée sous forme fragmentaire et ponctuelle, empêchant toute possibilité d'engendrer un système autoréflexif intégral, l'autoreprésentativité mise à l'œuvre dans les textes d'Echenoz s'apparente à une anamnèse de cette face du modernisme littéraire. Si « la pleine conscience des moyens réflexifs et leur pleine exploitation semblent bien caractériser la modernité littéraire comme activité accédant à un fonctionnement séparé »⁸⁴, les romans d'Echenoz paraissent se distancier de cette « modernité », ce geste autoréflexif ne constituant plus le seul enjeu de l'écriture. Contribuant à dresser l'image de « l'échec relatif d'une théorie du texte strictement clos sur lui-même qui devait permettre à une science littéraire, définitivement légitimée par la spécificité de son objet, de voir le jour », cette écriture porte témoignage des « excès immanentistes »⁸⁵ du modernisme littéraire tant scriptural que théorique auquel elle ne peut pas être assimilée.

83 Pascale Casanova, *art. cit.*

84 Anne Besson, « Introduction », in Jean Bessière, Manfred Schmeling, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 8.

85 *Ibid.*